UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

El Retrato Religioso Femenino en el Barroco Español. Diseño, Aplicación y Evaluación de una Unidad Didáctica sobre el Siglo de Oro

D.ª María Victoria Zaragoza Vidal

2022

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

PROGRAMA DE DOCTORADO: HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO Y PATRIMONIO

El retrato religioso femenino en el Barroco español. Diseño, aplicación y evaluación de una unidad didáctica sobre el Siglo de Oro

Directores

Dra. María del Mar Albero Muñoz
Área de Historia del Arte

Dr. Pedro Miralles Martínez
Área de Didáctica de las Ciencias Sociales

D.ª María Victoria Zaragoza Vidal

2022

Tesis doctoral financiada gracias a:

Contrato Predoctoral FPU del Plan Propio de Fomento de la Investigación de la Universidad de Murcia, en colaboración con el Banco Santander Universidades, en la convocatoria de contratos predoctorales (FPU) de la Universidad de Murcia para el año 2018.

Proyecto de investigación *Conceptos metodológicos y métodos activos de aprendizaje para la mejora de las competencias docentes del profesorado* (PGC2018-094491-B-C33) (MCI/AEI/FEDER, UE), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Española de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la UE.

Proyecto de la *Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia* (PID2020-115154GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

A todas las mujeres de mi vida,

Nota preliminar

A lo largo de estos cinco años he tenido la oportunidad de investigar, conocer y aprender sobre la religiosidad femenina a través de mujeres destacables del pasado, cuyas vidas me han cautivado y cuyos retratos me han fascinado. Sus imágenes son uno de los vestigios que han llegado hasta nuestros días, a través de las que se les pueden conocer, sirviendo de testimonios sobre la religiosidad femenina de la época. En estas queda reflejada su identidad propia, su individualidad. Y poder investigar sobre ellas ha sido una experiencia más que enriquecedora.

Por ello, tras estos cinco años, es imprescindible volver la mirada atrás para observar el camino andado. Un camino de evolución, tanto a nivel académico como personal, en el que me han acompañado muchas personas, experiencias, oportunidades… que nunca olvidaré y que por ello considero importante dedicar unas páginas de este trabajo a agradecerlo. En primer lugar, me gustaría agradecer a la Universidad de Murcia, "mi universidad", porque ha sido la institución en la que me he formado a lo largo de toda mi vida académica. Gracias a la Universidad de Murcia, a la Unidad de Gestión de la Investigación y al Plan Propio, por la gran oportunidad que ha supuesto el contrato predoctoral, porque me han apoyado a lo largo de la investigación de esta tesis, que ahora está teniendo sus frutos. Debo agradecer también al proyecto de investigación dirigido por el Doctor Pedro Miralles: *Conceptos metodológicos y métodos activos de aprendizaje para la mejora de las competencias docentes del profesorado* (PGC2018-094491-B-C33) (MCI/AEI/FEDER, UE), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Española de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la UE. Y al proyecto de investigación dirigido por la Doctora María del Mar Albero Muñoz y el Doctor Manuel Pérez Sánchez: *Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia* (PID2020-115154GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Debo agradecer también a todas y cada una de las personas que me han acompañado a lo largo de este proceso, haciendo posible esta investigación. En primer lugar, a mis directores, por todo el apoyo y la ayuda que me han prestado a lo largo de estos años, por la seguridad y tranquilidad que me han dado, porque siempre han estado ahí, junto a mí, respaldándome y aconsejándome.

Gracias a mi directora, la Doctora María del Mar Albero Muñoz , mi "madre académica", mi mentora. Ella me ha guiado desde el primer momento, cuando la elegí tutora

de mi Trabajo Final de Grado. Después con mi Trabajo Final de Máster y, finalmente, con el mayor trabajo de investigación al que me he enfrentado, mi tesis doctoral. Gracias por enseñarme, por tu cercanía, tu comprensión, tu entrega, por reconfortarme y darme seguridad en los momentos más difíciles. Solo puedo decir: gracias por todo.

Gracias también a mi otro director, el Doctor Pedro Miralles Martínez, que me introdujo en el mundo de la didáctica de las ciencias sociales y con el que he aprendido enormemente a lo largo de todos estos años. Gracias por todas las oportunidades que me has dado, por formarme y transmitirme tu conocimiento. Gracias por acogerme como una más en tu departamento, abriéndome los brazos y haciéndome sentir parte de él en todo momento. Ha sido un honor poder aprender de ti durante todos estos años. También, a todos mis compañeros del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, en especial a los del grupo DICSO, con los que he podido aprender y trabajar durante los años de mi contrato. Y a mis compañeros predoctorales, a Alejandro, mi "compi", y a Verónica, por las charlas interminables, el apoyo mutuo y todos los momentos compartidos.

Debo agradecer también al Departamento de Historia del Arte, a todos los profesores que me han formado, por los valiosos conocimientos que me han transmitido a lo largo de mis años como estudiante en la Facultad de Letras desde que llegué en el año 2010. Y, sobre todo, gracias al Doctor Cristóbal Belda, por que escucharle siempre es un honor, por ofrecerse en todo momento a prestarme su valiosísima ayuda. También al Doctor Manuel Pérez Sánchez, por su enorme generosidad y altruismo, porque fue él quien me propuso inicialmente esta temática de investigación durante el primer año de mi tesis doctoral, y porque estar junto a él es un aprendizaje constante. A él le estaré siempre agradecida por haberme descubierto esta apasionante temática que me cautivó desde el primer momento. Del mismo modo, agradezco también a todos los académicos que se cruzaron conmigo en algún momento de este camino, y que de alguna forma me prestaron ayuda con sus aportaciones y consejos. Al instituto Warburg de Londres, en el que pude hacer una estancia, y en particular a mi tutor, Rembrandt Duits.

A todas las bibliotecas, museos y conventos visitados a lo largo de estos cinco años, porque en todos me han recibido siempre con una sonrisa y se han prestado a ayudarme en todo lo posible. Particularmente, a la Biblioteca Nacional y a las bibliotecas de la Universidad de Murcia, especialmente a la Biblioteca Nebrija, Luis Vives y al servicio de préstamo interbibliotecario. También al convento de monjas capuchinas de Murcia y al convento de monjas agustinas del Corpus Christi de Murcia, y de manera particular a la madre Fermina de Jesús, por recibirme tan amablemente.

Debo agradecer también a todos los religiosos, sacerdotes y frailes, que me han prestado ayuda, guiándome en determinados momentos, dándome consejos e información. Particularmente, gracias a los frailes franciscanos, en especial a "mis frailes de santa Ana", a Javier, por su infinita predisposición a ayudarme y toda la confianza depositada en mí. A José María, por todo su apoyo. Y como no, al padre Francisco Oliver, nuestro "padre Oli", con el que mantuve interesantísimas conversaciones sobre estos temas que nos apasionaba, porque siempre ha estado ahí para guiarme y aconsejarme. También a los sacerdotes diocesanos, y en especial a Pedro Juan, al que siempre podía acudir ante cualquier duda y con el que comparto el interés hacia estás imágenes.

A todos mis amigos y amigas, en general. Pero sobre todo a Inma, Lauras, Rebeca, Ana y Helena, por su interés en mi investigación y sus eternas palabras de aliento. A Patricia, mi compañera, mi "hermana académica", mi amiga, porque haber tenido la suerte de poder compartir contigo este proceso ha sido más que un privilegio. Gracias por todo, por las quedadas para ir a la biblioteca con desayunos interminables y por, como tú misma dijiste, "el tráfico de información". También a Edu, porque siempre me ha prestado ayuda en los momentos en que lo he necesitado, por abrirme las puertas de su clase y hacerme sentir como si fuera la mía.

Finalmente, a mi familia, porque ellos han sido los pilares de mi vida, los que siempre han estado ahí para sostenerme y apoyarme incansablemente, porque todos y cada uno de ellos han contribuido a ser quien soy, a todo lo que he conseguido, y lo que queda por conseguir. A todos, mis tíos y tías, primos y primas, gracias. También a mis abuelos, Salvador y Catalina, porque siempre están a mi lado. Por todos sus esfuerzos y sacrificios para que sus nietos y nietas podamos ser lo que deseemos en esta vida. En especial, a mi abuela Catalina, porque siempre me ha guiado, y porque, aunque apenas fue a la escuela, he podido aprender de ella más de lo que podría haberlo hecho de nadie. Aunque ya no esta aquí para verme con el traje gris, como siempre soñó, este logro también es de mi abuela.

Pero, sobre todo, a mi madre, por ser todo para mí, el pilar fundamental, el sostén de mi vida, porque ha sido la mejor maestra que he podido tener, porque siempre ha estado y sé que siempre estará. Y, por último, a Germán, mi compañero. Son tantas las razones que no encuentro las palabras para poder agradecer todo lo que has hecho y haces por mi.

A todos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 19

PARTE I: EL RETRATO RELIGIOSO FEMENINO EN EL BARROCO ESPAÑOL 26

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN 27

1.1. Introducción 27

1.2. La mujer en la Edad Moderna 29

1.3. La vida conventual femenina 31

1.4. La representación de la religiosidad femenina 35

1.5. El retrato en el Barroco español 37

1.6. La representación de venerables 40

1.7. Retrato religioso femenino en Hispanoamérica 41

2. METODOLOGIA 45

2.1. Objetivos 47

3. LA MUJER EN LA SOCIEDAD BARROCA ESPAÑOLA 49

3.1. La mujer en la sociedad contrarreformista 49

3.1.1. Herederas de Eva, imitadoras de María. Dos modelos antagónicos para la mujer de la Edad Moderna 63

3.1.2. La mujer como depositaria del honor en el Barroco 71

3.1.3. Virginidad como mejor opción. La estima de la virginidad 79

3.2. La educación de la mujer 83

3.3. El arte al servicio de la educación femenina 89

4. LA RELIGIOSIDAD FEMENINA EN EL BARROCO 109

4.1. La espiritualidad barroca 110

4.1.1. Los peligros de la mística 116

4.2. La vida religiosa femenina 120
4.2.1. Los cenobios 120
4.2.2. Las reformas conventuales 126
4.2.3. La monja 133
4.2.4. El confesor 140
4.3. Otros modelos de religiosidad femenina 143
4.4. Las mujeres venerables 148
4.4.1. El modelo de santidad femenina 151
4.4.2. *Non Cultu* hacia los venerables 158

5. LA IMAGEN DE LA CLAUSURA FEMENINA: EL RETRATO DE VENERABLES MUJERES 165

5.1. Introducción al género pictórico del retrato en el siglo XVII 165
5.1.1. Retratos de venerables 167
5.1.2. La técnica del grabado 173
5.2. La *vera effigies* 177
5.3. La *imitatio* en la vida de las venerables 180
5.4. Causas del incremento de los retratos de mujeres venerables 185

6. CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DEL RETRATO RELIGIOSO FEMENINO EN SUBTIPOLOGÍAS ICONOGRÁFICAS 201

6.1. Retrato 209
6.2. Retrato de Abadesas 213
6.3. Retrato en Actitud Orante 219
6.4. El retrato funerario 229
6.4.1. Retrato funerario de mujeres venerables 232
6.4.1.1. El retrato funerario yacente. La dormición 237
6.4.2. El retrato funerario de monjas coronadas 240

6.5. Retrato de religiosa lectora 251

6.6. Retrato de religiosa escritora 255

6.7. Retratos de monjas no venerables 265

7. LA CORPORALIDAD Y SU EXPRESIÓN A TRAVÉS DE LAS EXPERIENCAS MÍSTICAS 269

7.1. El cuerpo santo. La representación de experiencias místicas 269

7.2. Los límites del cuerpo o el cuerpo llevado al límite. La ascesis como medio para alcanzar la perfección cristiana 275

7.3. El cuerpo en clausura o la clausura del cuerpo. Vencer al cuerpo y acallar los sentidos 281

7.4. Enfermos para ser santos: La enfermedad como martirio 287

7.5. Desnutrir el cuerpo para nutrir el alma. El ayuno y el alimento espiritual. 291

7.6. La representación de las visiones 298

7.7. Transgresiones de la corporalidad 311

7.8. Amor sacro: la unión mística del alma con Dios 314

7.8.1. Manifestaciones del amor divino 315

7.8.2. El corazón como símbolo de amor místico 330

7.9. El cuerpo taumatúrgico. Cuerpos que curan, objetos que curan. 335

PARTE II: DISEÑO, APLICACIÓN Y EVALUACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE EL SIGLO DE ORO 344

1. INTRODUCCIÓN 345

2. MARCO TEÓRICO 347

2.1. La igualdad de género en la educación 347

2.1.1. La ausencia de la mujer en las materias de Ciencias Sociales: Historia 348

2.2. El arte como recurso didáctico 351

2.3. Pensamiento histórico 355

3. MÉTODO 359

3.1. Objetivos 359

3.2. Diseño de la investigación 359

3.3. Participantes y contexto 361

3.4. Instrumento de recogida de información 362

3.5. Procedimiento 362

3.6. Plan de análisis de la información 363

4. ANÁLISIS DE LOS DATOS 365

4.1. La metodología didáctica utilizada 365

4.2. La motivación del alumnado en la unidad didáctica 368

4.3. La satisfacción del alumnado en la unidad didáctica 370

4.4. La efectividad y transferencia de la unidad didáctica 371

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES 375

6. UNIDAD DIDÁCTICA. EL SIGLO XVII EN ESPAÑA. UNA HISTORIA INCLUSIVA A TRAVÉS DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO 379

6.1. Presentación y justificación 379

6.2. Inserción curricular 381

6.2.1. Competencias clave 381

6.2.2. Objetivos de la etapa 382

6.2.3. Contenidos curriculares 383

6.3. Objetivos didácticos 384

6.4. Contenidos didácticos 386

6.5. Metodología 387

6.5.1. Secuencia didáctica 387

6.5.2. Motivación y evaluación inicial: sondeo de ideas previas 388

6.5.3. Criterios metodológicos 388

6.5.4. Métodos didácticos 392
6.5.5. Propuesta de actividades 393
6.6. Evaluación 410
6.6.1. Rúbricas 412
6.7. Recursos y materiales didácticos 413
6.8. Atención a la diversidad 414
CONCLUSIONS 417
CONCLUSIONES 425
LISTADO DE FIGURAS 434
BIBLIOGRAFÍA 449
ANEXO I: FICHAS DE CATALOGACIÓN 477
ANEXO II: PRETEST 668
ANEXO III: POST-TEST 671

RESUMEN

Esta tesis doctoral se divide en dos partes. La primera de ellas se encuentra enfocada al estudio de las imágenes de mujeres venerables en el Barroco español, englobado por la representación de experiencias místicas, así como de los retratos. El análisis de las imágenes pretende mostrar la iconografía inmersa en estas, además de los diversos aspectos sobre la religiosidad femenina de la época y los cambios producidos en el modelo de santidad contrarreformista establecido para estas mujeres. Para ello se han recopilado poco más de 200 imágenes de mujeres venerables en las que se ha podido observar unas características comunes. Estas se dividen entre retratos y representaciones de episodios sobrenaturales destacados de sus vidas.

La identificación de similitudes ha permitido que sean clasificadas siguiendo unas tipologías iconográficas. Para los retratos, estas han sido: de abadesas, vinculada a la representación de la autoridad; en actitud orante, mostrando posturas para fomentar la oración y devoción; funerario, destacando los retratos de monjas coronadas y centrados en la muerte como el tránsito hacia la unión definitiva con Dios; de religiosa lectora, que quedan asociados a la educación femenina; y de religiosa escritora, donde se destaca la faceta intelectual de estas mujeres.

Para terminar de completar la visión sobre la imagen de venerables en relación con la religiosidad, han sido analizadas las representaciones de episodios sobrenaturales, en los que el cuerpo se sitúa como protagonista del suceso místico. Por ello, estas se han analizado vinculadas a su corporalidad. De este modo, en primer lugar se trata el sacrificio y la mortificación del cuerpo; seguido de la enfermedad, como prueba de Dios; los dones otorgados, a través de milagros y visiones; y la experimentación de éxtasis, transverberaciones, levitaciones o desposorios místicos, entre otros.

La metodología utilizada se ha basado en el análisis iconográfico e iconológico de las imágenes, apoyado en la consulta de fuentes bibliográficas. Los objetivos planteados en esta primera parte han sido: exponer la situación de la mujer en el Barroco español, y en particular la de las mujeres dedicadas a la religión; analizar la representación de la religiosidad femenina del Barroco a través de las imágenes; generar una clasificación de los retratos de venerables en base a unas tipologías iconográficas; y por último, explicar las causas del aumento de estos retratos. Los resultados obtenidos han permitido vislumbrar los motivos del incremento de estas imágenes, así como destacar el papel social de las venerables y de sus representaciones.

La segunda parte se centra en el diseño, la implementación y el análisis de los resultados obtenidos de una unidad didáctica de innovación sobre el siglo XVII en España basada en la pintura del Siglo de Oro, la perspectiva histórica y la visibilidad de las mujeres en la sociedad barroca. Ha seguido una metodología preexperimental, y los objetivos han sido: utilizar la obra de arte como recurso didáctico para la enseñanza de la historia; visibilizar a la mujer en las clases de Historia; y por último, diseñar, implementar y evaluar una unidad didáctica de innovación basada en las competencias de pensamiento histórico.

Para ello, la unidad didáctica fue diseñada partiendo de estos conceptos y aplicada en un centro educativo junto a dos instrumentos de recogida de información: pretest y postest. Los resultados han permitido observar que los discentes han obtenido una visión plena del siglo XVII español, así como de la pintura del Siglo de Oro, y mediante el trabajo de la competencia de la perspectiva histórica han podido indagar y conocer las herramientas del historiador. Además, han conocido una historia más completa, en la que la mujer ha adquirido presencia como sujeto histórico.

Palabras clave: retrato, venerables, arte eclesiástico, pintura del Siglo de Oro, pensamiento histórico, unidad didáctica.

ABSTRACT

This doctoral thesis is divided into two parts. The first focuses on the study of images of venerable women of the Baroque period in Spain, encompassing the depiction of mystical experiences and portraits. The analysis of these images aims to show the iconography immersed in them, along with diverse aspects of feminine religiosity in the Baroque period and the changes which took place in the model of counter-reformist holiness established by these women. For this purpose, just over 200 images of venerable women have been collected in which certain common characteristics can be observed. These are divided between portraits and portrayals of significant supernatural episodes in their lives.

The identification of similarities has made it possible to classify these images according to certain iconographic typologies. For the portraits, these are: abbesses, linked to the representation of authority; in an attitude of prayer, demonstrating postures which encourage prayer and devotion; funerary, emphasising portraits of crowned nuns and focusing on death as the transition towards the definitive union with God; of religious readers, associated to female education; and religious writers, in which the intellectual facet of these women is highlighted.

In order to complete the perspective of the image of venerable women in relation to religiosity, representations of supernatural episodes have been analysed, in which the body is identified as the protagonist of the mystical event. These representations have been analysed in connection with their corporality. First of all, sacrifice and the mortification of the body are addressed, followed by illness, as a test from God; the gifts granted, via miracles and visions; and experiences of religious extasy, levitation and mystical marriage, among others.

The methodology employed has been based on the iconographic and iconological analysis of the images, assisted by the consultation of bibliographic sources. The objectives proposed in this first section were: to present the situation of women in the Baroque era in Spain, in particular that of women dedicated to religion; to analyse the depiction of female religiosity in the Baroque period via images; to generate a classification of the portraits of venerable women based on certain iconographic typologies; and, finally, to explain the causes of the increase in number of these portraits. The results obtained have made it possible to gain an insight into the reasons for the increase in these images and to highlight the social role played by venerable women and the way they were portrayed.

The second part of this thesis focuses on the design, implementation and analysis of the results obtained from an innovative teaching unit on the 17th century in Spain based on the art of the Golden Age, historical perspective and the visibility of women in Baroque society. A pre-experimental methodology was followed and the objectives were as follows: to use works of art as resources for the teaching of history; to increase the visibility of women in History classes; and to design, implement and evaluate an innovative teaching unit based on the historical thinking skills.

To this end, the teaching unit was designed based on these concepts and applied in a school along with two data collection tools (pre-test and post-test). The results have made it possible to observe that the students have obtained a complete perspective of the 17th century in Spain and of Golden Age art and, via working on the skill of historical perspective, they have been able to research and become aware of the tools of the historian. Furthermore, they have learned a more complete history, in which women have acquired significance as historical subjects.

Keywords: portrait, venerable women, ecclesiastic art, Golden Age art, historical thinking, teaching unit.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se compone de dos partes principales. La primera de ellas es una parte más teórica, centrada en la historia del arte. Mientras que la segunda es de carácter más práctico, basada en la didáctica de las ciencias sociales, puesto que abarca el diseño e implementación de una unidad didáctica de historia inclusiva fundamentada en las competencias de pensamiento histórico y utilizando la pintura del Siglo de Oro como recurso didáctico.

En primer lugar, se debe partir de que la época Barroca en España estuvo especialmente influida por la religión católica postridentina, lo que queda reflejado especialmente en el arte, puesto que este fue utilizado como principal vehículo de propaganda. Las representaciones de los santos y sus vidas inundan la pintura barroca española, con manifestaciones de grandes artistas como Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo o Francisco de Zurbarán. Sin embargo, las imágenes religiosas de la contrarreforma no están constituidas únicamente por esta temática o aquellas otras centradas en reflejar episodios bíblicos, de la Virgen María o de Jesús. Las imágenes de personajes venerables también suponen representaciones contrarreformistas, a través de las cuales queda transmitida la religiosidad barroca, y en las que se puede apreciar la construcción del modelo de santidad. Ya que, a pesar de no haber la subida a los altares, estas imágenes fueron creadas principalmente para ello.

Por tanto, la primera parte de la tesis doctoral se centra en la representación de la religiosidad femenina a través de las imágenes de venerables realizando un recorrido sobre la situación de la mujer en la España barroca, particularmente en aquellas que se enmarcan en el estado religioso y, especialmente, las mujeres virtuosas con fama de santidad. Para ello, es imprescindible partir del contexto histórico, social, cultural y religioso, para conocer y comprender la vida religiosa y su reflejo en las artes visuales del momento.

El motivo de la elección de la temática parte del interés hacia los personajes venerables, particularmente los femeninos. Esta categoría supone el primer escalón hacia la santidad, pero al no haber estado beatificados ni canonizados, apenas se han realizado investigaciones sobre ellos. Sin embargo, cabe insistir en que las mujeres venerables destacaron socialmente en su época de forma sinigual. Y que toda santa, antes de serlo, fue primero venerable. Por tanto, este título era otorgado a personas de conocida virtud y dignidad, que habían muerto en “olor de santidad”. Actualmente muchas de estas venerables han quedado en el olvido a causa del

tiempo. En cambio, otras siguen despertando la devoción de muchos fieles incluso hoy, después de más de tres o cuatro siglos. Por lo que no cabe duda de que esto supuso un fenómeno social. Estas mujeres, a pesar de no haber sido canonizadas, eran consideradas santas vivas. Se encontraban próximas a la población, de manera que eran "santas" con las que el pueblo podía hablar y a las recurrían ante cualquier dificultad o enfermedad. Fueron místicas, visionarias y profetisas, practicaron milagros de curaciones e incluso resurrecciones. Se mostraron como modelos de virtud ejemplares para transmitir que la santidad estaba al alcance de todos los que llevasen una vida correcta. Asimismo, es especialmente interesante la faceta intelectual, mística y visionaria de estas mujeres, cuyos episodios, ocasionalmente, han quedado recogidos en imágenes. Por lo que estas, junto con sus retratos, son muestras de su religiosidad, dignidad y solemnidad, y suponen testimonios directos de gran interés.

La justificación de la temática se establece debido a mi interés por los retratos, la representación de individuos, sus rasgos físicos y psicológicos; algo que me viene desde mis estudios de grado. Con mi Trabajo Final de Grado, y de la mano de mi directora, comencé a adentrarme en la investigación sobre la apariencia de los individuos. Por otra parte, hay que considerar que el retrato de venerables es un tema que ofrece novedosas posibilidades de estudio, puesto que, al haber sido poco investigado, aún queda mucho por indagar. Actualmente se pueden encontrar estudios sobre la vida conventual femenina, la mística, la escritura, etc., estudios que parten de disciplinas como la antropología, la historia o la literatura, pero los de el ámbito histórico-artístico no son tan abundantes.

Estos, en la mayoría de los casos, se centran en el arte monacal, por lo que apenas se han investigado los retratos de religiosas, al menos en España, posiblemente debido al desconocimiento de estos personajes o a la dificultad para acceder a sus retratos en el interior de los conventos. Sin embargo, es destacable la cantidad de estudios sobre este tipo de efigies que se pueden encontrar en el ámbito hispanoamericano, siendo más numerosos los de monjas coronadas, tanto de profesión, como funerarios. Por ello, esta investigación se ha centrado en el análisis de estas imágenes, realizando una clasificación en sus diferentes tipologías iconográficas.

La cantidad de retratos de venerables y representaciones de escenas de su vida es abrumadora, aunque no todas estas imágenes son de fácil acceso ya que gran parte de los retratos realizados con pintura al óleo se encuentran en el interior de los conventos, en ocasiones inaccesibles. Sin embargo, también se puede contar con los grabados que acompañan las biografías y autobiografías de las venerables, así como representaciones de momentos

destacables de sus vidas. A través de las imágenes recopiladas, se ha podido observar que responden a unas características similares. En esta tesis doctoral se ha llevado a cabo una recopilación de poco más de doscientas imágenes que han sido analizadas con el fin de conocer todos los conceptos e ideas relacionadas con las mujeres venerables.

Por otro lado, al cursar el máster de formación del profesorado de secundaria, pude observar una carencia que como historiadora del arte sentí la necesidad de tratar de suplir, y es que la Historia del Arte es la gran olvidada dentro de las disciplinas que componen las ciencias sociales. Por lo que me propuse una manera de incorporar la Historia del Arte dentro de la enseñanza de las Ciencias Sociales, ya que, en el currículo de Educación Secundaria Obligatoria, recogido en el Decreto 220/2015 de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, es evidente la escasa presencia de esta disciplina, destinada únicamente a las asignaturas optativas de Bachillerato, que además poco a poco van desapareciendo debido a la escasa elección del alumnado. Por ello, me parece fundamental que la Historia del Arte gane mayor presencia, aunque sea mediante el apoyo de otras disciplinas sociales, particularmente, a través de la enseñanza de la Historia debido a su afinidad. Esto podría despertar en el alumnado de secundaria cierto interés por el conocimiento artístico, e incluso aumentar el numero de alumnado matriculado de esta asignatura en los bachilleratos en los que se ofrece como una materia optativa.

Asimismo, como han señalado Rina y De la Montaña (2019) hay que señalar la distancia existente entre la historiografía y la didáctica de la historia, es decir entre la historia enseñada y la historia investigada. Y lo cierto es que la didáctica de la historia es la disciplina que ejerce de intermediaria entre la historiografía y la historia adquirida en entornos de aprendizaje formales y no formales. Por ello, se debe tratar de solventar esa laxitud existente entre ambas disciplinas.

En base a la primera parte de la tesis doctoral, se ha incorporado una segunda parte en la que se desarrolla el diseño e implementación una unidad didáctica de innovación basada en el pensamiento histórico, la pintura del Siglo de Oro e incluyendo también la situación femenina en la época. El objetivo planteado es el de dar mayor visibilidad a la mujer en la enseñanza de la historia, puesto que debido a la escasa presencia de esta en los contenidos normativos de enseñanza, se evidencia una desigualdad entre sexos que se transmite en unos conocimientos a través del olvido de la contribución de la mujer en el desarrollo de la humanidad, lo que evidencia una marginación del sexo femenino. Por ello, esta parte de didáctica pretender demostrar que la Historia también puede ser estudiada desde otros puntos

de vista, a través de las obras artísticas, e incorporando la presencia femenina. Todo ello adoptando una metodología innovadora basada en el desarrollo y adquisición de las seis competencias de pensamiento histórico.

El uso de la obra de arte como recurso didáctico, se debe a que algunos estudios han remarcado el libro de texto como el recurso más utilizado por el profesorado en los centros educativos. Y en ellos, en la mayoría de las ocasiones, las imágenes son utilizadas como meras ilustraciones con carácter decorativo, comprobándose que las pocas actividades relacionadas con estas no profundizan en su uso como fuentes históricas de la época. Es por ello que, a partir de esta observación, se consideró diseñar una unidad didáctica basada en el uso de la imagen como fuente primaria de la época, a través de la cual se puede conocer la sociedad, los personajes y los acontecimientos de primera mano, así como la importancia de la obra de arte en sí misma, de la historia del arte y su vinculación con la historia. Puesto que las imágenes históricas, como fuentes primarias, permiten a los estudiantes, además de adquirir cultura, alfabetización visual y trabajar el gusto estético; analizarlas como fuentes del pasado, contrastarlas, discutir y realizar argumentos fundamentados sobre ellas en relación con el pasado histórico. Esto contribuye a desarrollar las competencias de pensamiento histórico en el alumnado, transmitiendo el conocimiento de las herramientas utilizadas por el historiador para la configuración del discurso histórico, lo que generará un pensamiento más crítico y reflexivo, así como una visión innovadora de la enseñanza de la historia lejos de la tradicional y memorística.

Para concluir este apartado, se explicará brevemente la estructura de la tesis doctoral. Hay que tener en cuenta que, al tratarse de una investigación interdisciplinar de dos disciplinas tan afines entre sí, pero al mismo tiempo tan diferentes, se ha optado por realizar una división de la tesis doctoral en dos partes principales. Cada una cuenta con su propio objeto de estudio, sus objetivos concretos, así como un método de investigación diferente y un estado de la cuestión más coherente en cada caso.

Por ello, en primer lugar, se ha realizado esta introducción general, donde se pretende aclarar la elección de la temática y la justificación de la investigación. Se continúa con la primera parte de la tesis doctoral, compuesta por un primer capítulo donde se desarrolla el estado de la cuestión y se analiza la evolución de los estudios en relación con la temática desarrollada. Esta parte del trabajo se centra en la mujer en la Edad Moderna, la vida conventual femenina, la representación de la religiosidad femenina, el retrato en el Barroco español, la representación de venerables y el retrato religioso femenino en Hispanoamérica, para a

continuación exponer en el siguiente capítulo la metodología seguida en esta parte histórico-artística.

Posteriormente se introduce un tercer capítulo en el que se analiza el papel de la mujer en la sociedad barroca española, analizando su situación y el contexto social en el que se desarrolló sus vidas. En esta parte, se ha tenido en cuenta su educación, relacionándola con las representaciones pictóricas del momento. El cuarto capítulo se centra en la religiosidad femenina en el barroco, partiendo de la espiritualidad barroca para entender la vida religiosa femenina, tanto en los conventos como en los beaterios; para concluir con el fenómeno social de las venerables. Estos dos capítulos tratan de mostrar los factores influyentes para el aumento de vocaciones femeninas y el incremento de personas con fama de santidad, mientras que los tres capítulos siguientes se centran en el estudio de las imágenes de venerables.

El capitulo cinco ofrece una visión sobre el género del retrato, centrándose particularmente en el retrato de venerables, las *vera effigies*, y la técnica del grabado. El capitulo seis recoge la clasificación del retrato en diferentes tipologías iconográficas en relación con las características comunes presentadas. Esta clasificación se compone de: el retrato propiamente dicho, que sigue las características habituales del género y se centra en el personaje; el retrato de abadesas que analiza en la representación de estas como figuras de poder y autoridad, cuyo atributo es el báculo; el retrato en actitud orante, donde las religiosas aparecen frente al altar y las posiciones corporales que fomentaban la devoción y la piedad. En este capítulo también se estudia el retrato funerario, yacente o en pie, donde también se incluyen los retratos de monjas coronadas; el retrato de religiosa lectora, en el que son representadas leyendo o con un libro en la mano y el retrato de religiosa escritora, donde se recogen las representaciones de las religiosas que destacaron en la escritura y suelen aparecer sentadas frente a un escritorio, habitualmente con presencia de la divinidad para indicar la procedencia de la inspiración y el conocimiento para producir esos escritos, donde no puede faltar la pluma y el tintero.

En la segunda parte de la tesis se realiza el diseño, implementación y evaluación de una unidad didáctica sobre el Siglo de Oro. Se inicia con un marco teórico donde se abarcan los estudios relacionados con la igualdad de género en educación y la ausencia de las mujeres en las clases de Historia, un problema al que en los últimos años se esta tratando de dar solución; la didáctica de la historia del arte, que nos permite observar qué metodologías didácticas se usan para enseñar esta disciplina y el pensamiento histórico, siendo una metodología

innovadora muy desarrollada en los últimos años y cuyos estudios han dado resultados muy interesantes.

A continuación, se trabaja el marco empírico donde se expone el método, profundizando en los objetivos propuestos, el diseño de la investigación, los participantes y el contexto de estos, los instrumentos de recogida de información -pretest y postest-, el procedimiento que se ha seguido en esta investigación, así como el plan de análisis de los datos. Los siguientes capítulos se centran en el análisis de los datos recopilados mediante una comparativa de los resultados obtenidos antes y después de la implementación de la unidad didáctica, diferenciando cada una de las variables: metodología, motivación, satisfacción y efectividad y transferencia. Posteriormente, la discusión ofrece la interpretación del análisis de los datos donde se profundiza en los resultados en relación a la implementación de la unidad didáctica y, por último, la tesis finaliza con las conclusiones principales de la investigación donde se destacan los resultados y aspectos más relevantes.

PARTE I: EL RETRATO RELIGIOSO FEMENINO EN EL BARROCO ESPAÑOL

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. Introducción

A lo largo de la historia, y hasta hace relativamente poco, la mujer había sido relegada a un segundo plano, destinada a guardar el hogar y la familia. No fue hasta la década de los 70 del siglo XX cuando la Historia de las Mujeres comenzó a consolidarse y a ser más prolífica, vinculándose al surgimiento del movimiento feminista, que reivindicaba la situación de igualdad entre hombres y mujeres y responsabilizaba al sexo masculino de su subordinación, así como de su invisibilidad en el discurso histórico (Bravo, 2009).

La exigüidad de estudios en la materia hasta la segunda mitad del siglo XX se debe a la falta de conocimiento y competencias para incorporar a la mujer en el discurso histórico. Las mujeres convivieron con los hombres en los mismos espacios y sociedades, pero su escasa presencia se debe a que no fueron dotadas de las mismas oportunidades que el sexo opuesto, lo que imposibilitaba su desarrollo personal, profesional e intelectual, a la par que sus funciones en la sociedad y sus expectativas. A ello habría que sumar los numerosos discursos elaborados por los hombres acerca del ser y el deber ser femenino a lo largo del devenir histórico, destinados a transmitir modelos de conducta que las mujeres debían adoptar como modo de vida para evitar la exclusión social (Morant, 2005). En el primer tercio del siglo XX, Virginia Wolf (2008/1929) o Simone de Beauvoir (2018/1949) comenzaron a posicionarse al respecto, aunque, realmente ya se habían dado casos anteriores de mujeres que trataron de reivindicar su igualdad ante el sexo opuesto. Si nos remontamos a finales del siglo XIX, y a lo largo de la Edad Moderna, podemos encontrar ejemplos como la *Querelle de les femmes*, un debate académico y literario iniciado por Christine de Pizan, considerada la primera mujer europea en dedicarse profesionalmente a la escritura y una de las primeras feministas de la historia. En sus escritos, Pizan alzó su voz, destacando *La ciudad de las damas* (Pizan, 2001/1405), donde defendía los derechos de la mujer en una sociedad extremadamente misógina. Podemos encontrar otros ejemplos, como ya en el siglo XVII, el de autoras como Sor Juana Inés de la Cruz (1979/1700) o María de Zayas (2019/1736) quienes reclamaban el derecho de la mujer a la educación, señalando que la desigualdad producida entre ambos sexos se debía a la falta de igualdad de oportunidades y a las escasas posibilidades que tenían de formarse.

Por último, desde las últimas décadas del siglo XX, estamos siendo testigos de un auge de los estudios de género. Cada vez contamos con un mayor número de trabajos que van

arrojando luz al papel que la mujer ha desempeñado a lo largo del tiempo. En el ámbito historiográfico, la historia de las mujeres va cobrando cada vez un mayor interés, tratando de reivindicar la situación del sexo femenino como partícipe de la historia. Dentro de los estudios dedicados a la historia de las mujeres, la vida conventual femenina ha sido ampliamente estudiada en las últimas décadas, principalmente en su vertiente histórica, literaria y social. En la actualidad supone un importante campo de investigación que trata de sacar a la luz la vida de muchas mujeres que, por vocación, obligación o incluso rebeldía, decidieron adoptar un camino basado en la religión y en la vida en comunidad. Gracias a este trabajo, se van conociendo ciertas cuestiones sobre esta temática, puesto que además de lo relativo a los cuatro estados tradicionales que ofrecían los textos de doctrina cristiana: doncella, casada, viuda o monja, se van localizando un mayor número de testimonios de monjas, recogidos en cartas, biografías o autobiografías y otros textos de carácter oficial como constituciones y reglas. Estas fuentes dan a conocer la vida en comunidad de las monjas y nos ofrecen una visión, aunque un tanto limitada, de la mujer barroca y, particularmente, de la mujer religiosa barroca.

A mediados de los años 80, gran parte de los estudios dedicados a la historia de las mujeres del siglo XVII se centraban en la literatura, el teatro y los libros de viajes. Sin embargo, la vida de las religiosas ha permanecido en un segundo plano, quizás motivado por la ausencia de fuentes documentales escritas por las propias mujeres, debido a la dificultad de estas de acceder a la educación (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). A todo ello se debe añadir la continua disruptiva provocada por los moralistas afines y no afines a que la mujer supiera leer y escribir.

Si acudimos a las fuentes clásicas, encontramos que la literatura y el teatro ofrecen una realidad manipulada en virtud de la obra y lo que en ella se pretende transmitir. Así, encontramos personajes femeninos que en muchas ocasiones exageran ciertos rasgos o acontecimientos u omiten otros. Respecto a los libros de viaje, hay que tener en cuenta que en su mayoría fueron escritos por extranjeros que podrían estar influidos por su propia percepción sobre los españoles. Por todo ello, el uso de estas fuentes no se debe tomar como una verdad absoluta, sino como una realidad dudosa, posiblemente estereotipada, en la que puede existir cierta manipulación de la realidad (Vigil, 1986).

Otra fuente para estudiar la cotidianeidad de las mujeres son las fuentes religiosas. Concretamente los tratados de moral y conducta cristiana, escritos por moralistas, teólogos e inquisidores, pueden ofrecer mucha información sobre cómo debía comportarse la mujer de la época, es decir, el imaginario ideal de la mujer cristiana. No debemos olvidar que la sociedad

del Siglo de Oro fue eminentemente religiosa debido a la propaganda realizada por la Iglesia Católica en la lucha contra la herejía y el protestantismo en su defensa de la fe. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta que, aunque estos textos ofrecen un modelo de comportamiento, no se trata de la exacta realidad y tampoco implica que fuesen seguidos en su totalidad por las mujeres (Vigil, 1986). Además, los numerosos textos con que contamos sobre el deber ser de las mujeres también evidencian su realidad social. Si todas ellas hubiesen adoptado los modelos de conducta expuestos en ellos, estos no serían tan numerosos y necesarios.

Como apunta Morant (1999) los enfoques actuales en este ámbito se han focalizado en investigar las representaciones que narrativas filosóficas, morales o políticas de otros periodos emitieron sobre las mujeres, transmitiendo la realidad histórica de la época en la que se generaron. Igualmente, el arte, el análisis de imágenes y las representaciones culturales nos transmiten estos discursos sobre las mismas, construidos con una intencionalidad palpable y alejadas de ser meras representaciones que hacían patente la vida de la mujer tal y como se recoge en ellas.

1.2. La mujer en la Edad Moderna

Centrándonos en el Barroco español, es importante destacar estudios dedicados a investigar la historia de las mujeres, una parte de la historia que, a diferencia de la vinculada al sexo masculino, ocurre intramuros. Es por ello por lo que, hasta hace poco tiempo, la historiografía apenas había prestado atención a esta parte de la historia, dado que se trata de una historia de lo cotidiano. Sin embargo, su estudio es algo fundamental ya que nos permite conocer cómo fue la vida de sociedad de ese momento, sin centrarse únicamente en acontecimientos puntuales y extraordinarios.

Entre las investigaciones sobre historia de las mujeres de las últimas décadas, es fundamental destacar el trabajo de Mariló Vigil (1986) que se centra en la vida de las mujeres en el Siglo de Oro español. Este siglo, como ella misma indica, es un momento histórico considerado por los historiadores una época de cierta oscuridad. A lo que hay que añadir que la historia, en la mayoría de los casos, no es un discurso neutro y objetivo, sino impregnado de los tintes ideológicos de aquellos que la escriben. Por ello, a pesar de que la mujer fue considerada como un ser inferior en esta época, Vigil pone de manifiesto el papel real que la mujer tuvo en la sociedad española del Siglo de Oro tratando los estados de éstas: doncella, casada, viuda y monja, y todo lo que ello conlleva: el amor, la búsqueda de marido, las dotes,

la maternidad, los conventos, la viudez, etc., ofreciendo una amplia visión de la cotidianeidad femenina de los siglos XVI y XVII.

De la misma forma, también son imprescindibles los volúmenes coordinados por Isabel Morant (2005) centrados en la historia de las mujeres en España y América Latina. Sus obras recogen un total de 4 volúmenes que abarcan desde la prehistoria hasta los umbrales del siglo XXI, por lo que supone un estudio completo de todos los aspectos relacionados con las mujeres en el pasado. De especial interés para esta tesis ha sido el volumen 2, dedicado a la Edad Moderna, en el que se expone el papel de la mujer en la sociedad barroca y especialmente importante, la influencia ejercida por la religiosidad de la época sobre la misma.

Asimismo, *Historia de las Mujeres en España* (1997), escrito por Elisa Garrido, Cristina Segura, Margarita Ortega y Pilar Folguera, importantes investigadoras en dicha cuestión, supone una investigación que constituye una base para todos los trabajos relativos a la historia de las mujeres en nuestro país. Este trabajo abarca desde la antigüedad con las primeras diferencias de género y la construcción del patriarcado, pasando por la Edad Media, Moderna y Contemporánea. En el caso que nos ocupa, centrándonos en la mujer en la España de la Edad Moderna, se trata de manera completa la situación de la mujer desde el Barroco a la Ilustración.

Siguiendo la misma línea, Anderson y Zinsser (2000) desarrollaron una investigación para dar visibilidad a la historia de las mujeres desde la perspectiva femenina, ofreciendo la evolución de la situación de la mujer dentro del cristianismo, ya que las primeras mujeres cristianas también predicaban, estudiaban las escrituras, etc. Se parte de la idea emanada por el cristianismo primitivo de que todos somos iguales ante los ojos de Dios. A partir de ahí, se expone la evolución de la trayectoria del sexo femenino dentro del cristianismo, pudiendo apreciarse como cambia el discurso por medio de la patrística y la escolástica que muestran una concepción sobre la mujer como heredera de Eva y portadora de pecado, cuya alternativa dentro de la fe católica era estar sometida, aislada y enclaustrada.

También es importante destacar que a partir de la década de los 80 comenzaron a surgir encuentros que permitían una puesta en común de las investigaciones realizadas en el ámbito de la historia de las mujeres. De esta forma nacen en la Universidad Autónoma de Madrid las Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer, con el fin de ofrecer una integración activa de las féminas en la creación científica y cultural, potenciando investigaciones sobre temáticas relacionadas con la mujer o que puedan ser de interés para las investigadoras. Las

primeras jornadas organizadas surgieron en 1981 en el marco del Curso Interfacultativo de Doctorado organizado por el Departamento de Sociología con el fin de crear unas sesiones que permitan a los investigadores e investigadoras exponer sus trabajos, hipótesis y problemas con relación al sexo femenino como objeto de estudio.

Una década después, en 1991, se creó la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM), que se integra dentro de la Federación Internacional de Centros de Investigación en Historia de las Mujeres (FICIHM). Esta asociación coordina la comunicación entre los diferentes centros dedicados a la investigación de la historia de las mujeres en España y con la FICIHM. Además de promover las investigaciones en este ámbito y los estudios de género, también organizan jornadas, seminarios y otros eventos para trasferir el conocimiento y los avances científicos en la materia.

A esto se suman importantes proyectos desarrollados en la actualidad con el fin de visibilizar a las mujeres y otorgarles su lugar en la historia. De este modo surge el proyecto BIESES (Bieses. Bibliografía de Escritoras Españolas, s.f.) una base de datos sobre escritura femenina anterior al siglo XIX, donde se recopila, documenta y jerarquiza información de manera exhaustiva sobre escritoras españolas anteriores a 1800, dando a conocer muchas mujeres escritoras que a lo largo de la historia pasaron desapercibidas. Por otra parte, en el ámbito histórico-artístico surge el *proyecto Didáctica 2.0 Museos en femenino* (Instituto de Investigaciones Feministas y Asociación E-Mujeres , s.f.), en el que participan conjuntamente: el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-mujeres, el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Nacional de Cerámica González Martí, el Museo del Traje y el Museo Arqueológico Nacional. Este proyecto está destinado a ofrecer una interpretación del arte desde la perspectiva de género, creando itinerarios y guías de los museos participantes, además de material didáctico para educar en igualdad de género desde el aula a través del análisis de obras arte.

1.3. La vida conventual femenina

En el tema que nos ocupa, es esencial centrarnos en las investigaciones destinadas a ofrecer un poco de luz a la vida conventual femenina. Una temática que, al contrario de lo que pueda parecer, es especialmente interesante y cada vez registra más adeptos. Pero como apunta Segura (1991), cabe preguntarnos ¿realmente existe una religiosidad femenina? ¿hay distinciones entre la religiosidad femenina y la masculina? Lo cierto es que, aunque el cristianismo parte de la

idea de que hombres y mujeres son iguales puesto que ambos son hijos de Dios, la Iglesia católica ofrece distinciones en los dos tipos de comportamiento religioso, el femenino y el masculino, que se muestran en los textos doctrinales y ofrecen unos modelos de actuación para ambos sexos, estableciendo diferencias que hacen que se pueda hablar de una "religiosidad femenina".

Se pueden encontrar numerosos estudios sobre la religiosidad de la mujer, la vida conventual femenina, la mística, la escritura femenina, etc. Estudios que parten de disciplinas como la antropología, la historia o la literatura. Sin embargo, en el ámbito histórico-artístico la mayor parte de los estudios están vinculados a la representación de personajes canonizados, escenas de la Biblia, la Virgen o incluso evangelios apócrifos. Particularmente sobre la representación de la religiosidad femenina apenas se han encontrado estudios, posiblemente debido a que al contrario de lo que ha ocurrido con otras disciplinas donde se hallan numerosas fuentes como libros de fundaciones, constituciones, reglas, vidas, cartas o exequias fúnebres sobre personajes venerables que destacaron entre sus coetáneos y han perdurado hasta la actualidad, no ocurre lo mismo con el arte, puesto que las representaciones de estos personajes no son tan numerosas como los escritos sobre ellos. En la inmensa mayoría de los casos, las imágenes que nos han llegado a la actualidad son las efigies grabadas realizadas para ilustrar las vidas y así poder poner rostro al biografiado, aunque también se pueden encontrar representaciones de un acontecimiento concreto de la vida de ese personaje, pero son más escasas. Si bien es cierto que igualmente se conservan algunas muestras pictóricas de los mismos, no es lo más habitual.

Dentro de los estudios sobre monacato femenina destacan principalmente las investigaciones en historia o literatura, debido a los vestigios documentales que han quedado en los archivos conventuales, tanto de carácter oficial como las reglas, constituciones, etc. Así como aquellos de carácter más personal como cartas, biografías o autobiografías, que suponen testimonios fundamentales para conocer la vida en clausura, tanto en comunidad como privada.

Adentrándonos en la religiosidad del Barroco, *Las formas complejas de la vida religiosa* (Caro Baroja, 1985), supone una de las obras básicas y fundamentales sobre esta temática. En ella, ya por la década de los 80, se realiza un amplio estudio sobre la religiosidad de la época vinculada a la sociedad. A través del análisis de la literatura del momento, Caro Baroja muestra una sociedad eminentemente religiosa, supersticiosa y milagrera, hasta tal punto que fueron necesarios los textos de los tratadistas sobre cómo diferenciar verdaderas y falsas profecías, falsas revelaciones y un sinnúmero de simulaciones o engaños del demonio. A su vez, también

pone en valor los textos como biografías, autobiografías, sermones u oraciones panegíricas, que muestran la visión de la época sobre los hombres y mujeres entregados a Dios. El autor pone de manifiesto la relación de las religiosas con la mística, la vivencia de éxtasis, raptos y otras experiencias sobrenaturales.

Para las investigaciones sobre vida conventual femenina, los estudios de Sánchez Lora son imprescindibles. *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca* (Sánchez Lora, 1988) es un importante trabajo que parte de la historia de las mentalidades y es posiblemente uno de los primeros estudios centrados particularmente en la vida de las mujeres en el claustro en nuestro país. En ella se abarcan todas las nociones para ofrecer la realidad sobre la situación del sexo femenino en la época, partiendo del concepto de la mujer como factor de disolución social y la anterior concepción sobre el sexo femenino, de extensa tradición misógina. En la Edad Moderna, a la mujer se le otorgaron conceptos de virtud y honor para poder ejercer control sobre ellas. Este trabajo ofrece un amplio panorama sobre la situación a la que debían enfrentarse las mujeres de la época, con defensores y detractores de estas, y el ingreso en la vida conventual como única alternativa digna al matrimonio.

Centrado en este ámbito se encuentra el estudio de Evangelisti (2008) que recoge una historia de la vida conventual femenina, presentando la vida en comunidad y la vida individual de la monja. La autora abarca diversos aspectos de la clausura como la música, el teatro o las artes visuales, además de los cenobios y la expansión del monacato femenino. Dentro de esta obra es interesante el apartado dedicado a las artes visuales en clausura, en la cual se dedica un subapartado a los retratos de monjas.

Asimismo, el monacato femenino está despertando gran interés en los últimos años, donde se encuentran novedosos estudios como *Hortus Conclusus. El monacato femenino en el mundo ibérico* (Paniagua, Testi, & Amerlinck, 2021) que recoge los últimos estudios sobre esta temática tanto en España como en Hispanoamérica. En esta misma línea, también se encuentra *Desde el clamoroso silencio. Estudios del monacato femenino en América, Portugal y España de los orígenes a la actualidad* (Arciello, Paniagua, & Salazar, 2021), donde se recogen estudios de diversas disciplinas humanísticas como historia, literatura, arte, etc.

Más vinculado a las artes visuales, Fernández Gracia (2018) ha publicado una amplia obra en la que se ha recogido el patrimonio tanto material como inmaterial de la clausura en Navarra. Este autor da un paso más allá, puesto que además de recoger todo lo relativo al patrimonio material de la clausura, donde se pueden encontrar numerosas obras de arte

desconocidas, puesto que en escasas ocasiones abandonan el claustro, también ha recopilado tradiciones, festividades, usos y costumbres de la vida en la clausura navarra, permitiendo que este patrimonio inmaterial e intangible no quede en el olvido con el paso del tiempo y el descenso, cada vez mayor, de las vocaciones femeninas.

También es importante destacar los trabajos de Ángela Atienza (2008) (2019) que desde la historia social y cultural investiga sobre fundaciones conventuales en España durante la Edad Moderna, abarcando el funcionamiento de estos, además de mostrar otros aspectos de la vida femenina en el claustro como el gobierno, la autoridad, la reivindicación o la sororidad femenina, entre otras cuestiones. Unas investigaciones que otorgan un punto de vista diferente y novedoso en contraposición a la tradicional visión de la vida en el convento.

Por otra parte, la literatura conventual ofrece importantes estudios basados en fuentes primarias que suponen testimonios directos de la vida de estas mujeres en la época. Dentro de este ámbito destacan las investigaciones de Isabelle Poutrine que ha centrado su carrera en el estudio de a la religiosidad femenina a través de la literatura, destacando los escritos femeninos espirituales que comenzaron a producirse en la Edad Moderna. *Le voile et le plume* (Poutrin, 1995) se centra en las biografías o autobiografías de mujeres con fama de santidad escritas durante el barroco. La autora analiza la aspiración hacia la santidad, en la mayoría de los casos dotadas con dones sobrenaturales, además de los modelos de santidad ofrecidos a través de ellas, la vida en comunidad dentro de una determinada orden religiosa y la concepción que la sociedad tenía sobre estos personajes, elegidos por Dios en la Tierra. También abarca la contraposición existente entre los partidarios y detractores del misticismo femenino y su divulgación a través de estos textos, visibilizando de este modo la promoción y la censura de este tipo de literatura.

Desde la filología, Sanmartín (2015a) (2012) también ofrece importantes trabajos sobre literatura conventual femenina y las formas de vida que adoptaron estas mujeres en la Edad Moderna, centrada principalmente en las experiencias místicas y visionarias, así como en personajes particulares. Una de sus investigaciones especialmente interesante para este trabajo es *En torno al arte y las visionarias* (Sanmartín, 2015) donde expone la relación de las visionarias del medievo y la temprana Edad Moderna con las artes plásticas, mediante pinturas religiosas que recogen escenas de la vida de Jesús, la Virgen o los Santos. Mostrando cómo la obra de arte es capaz de influir o condicionar las visiones de las religiosas, y exponiendo así la relación entre la obra de arte y las visiones a través de dos casos concretos: María de Ajofrín y María Vela y Cueto. Los trabajos de Morte (2015) (2012) también parten de la literatura

conventual de la época para estudiar modelos de santidad femenina en la Edad Moderna. Sus investigaciones están vinculadas al estudio de monjas con fama de santidad y el papel que desempeñaron en las localidades en las que habitaron, puesto que se convirtieron en personas veneradas entre sus coetáneos, llegando a adquirir cierta autoridad en algunas ocasiones.

Asimismo, actualmente hay diversos proyectos relacionados con esta temática que han desarrollado páginas web o bases de datos que pretenden ayuda a la difusión del conocimiento para todos aquellos estudiosos o interesados en la temática, lo que sin duda ayuda enormemente en el desarrollo de las investigaciones al respecto. Entre ellos se puede encontrar el portal de Hagiografía Hispánica (Vallejo & García Sempere, 2019), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dirigido los doctores Fernando Baños Vallejo y Marinela García Sempere, donde se recogen aquellos textos en castellano, latín y catalán, relacionados con la vida de los santos de la literatura hispánica de la Edad Media y Moderna, una literatura de carácter fundamental en una época en la que la religión católica suponía la base de todo.

Igual de importante es el *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino*, fruto de un proyecto de investigación dirigido por Rebeca Sanmartín, donde se ofrece una base datos de Santas Vivas, que aún se encuentra en construcción, basado en la literatura y dónde se pueden consultar una lista de 18 mujeres consideradas santas en vida de los siglos XV y hasta mediados del XVI, estableciendo una catalogación de santas, vidas y gestualidades, que aparecen descritas en sus biografías.

1.4. La representación de la religiosidad femenina

En el ámbito histórico-artístico, el arte barroco español, y concretamente la pintura del Siglo de Oro, ha despertado gran interés entre los investigadores, posiblemente debido a su esplendor que, sin duda alguna, contrasta con la época de penuria que supuso este siglo para el imperio hispánico, una época marcada por las crisis y las epidemias. Por ello en esta época surge un renacer cultural, puesto que la cultura suponía un medio de evasión de una ardua realidad. La pintura española del Siglo de Oro ha congregado a grandes especialistas reconocidos internacionalmente que han estudiado a los genios de la pintura barroca española como Ribera, Velázquez, Murillo o Zurbarán, entre otros. Además de haber realizado estudios que ofrecen una visión completa y más generalizada de las manifestaciones pictóricas de la época, por sus trabajos destacan autores como Brown (1990) (1981), Pérez Sánchez (2010), o Portús (1999) (1998) centrado no solamente en la pintura sino también en el grabado. Y otros

autores centrados en el estudio individualizado de estos pintores como Marías (2000) (2005) o Enriqueta Harris (2006).

Vinculados más al arte postridentino, es crucial destacar a notables referentes como Mâle (2001) (1985), fundamental en el estudio del arte barroco como vehículo sustancial de la religiosidad contrarreformista. Asimismo, Stoichita (1996) también centra sus estudios en la representación de la religiosidad barroca, especialmente las imágenes de experiencias místicas o visionarias analizadas a través del psicoanálisis, lo que aporta una perspectiva diferente que muestra los mecanismos utilizados en la pintura de la época para representar lo irrepresentable, las visiones teofánicas. En esta misma línea, González (2017) reivindica la imagen como fuente, abordando la cultura visual de la época a través de la confluencia de diferentes disciplinas como la historia del arte, la literatura, la antropología o la filosofía, demostrando que la iconografía puede constituir un importante documento histórico que transmite a través de las imágenes los pensamientos de la sociedad contrarreformista. Asimismo, dedicado al estudio iconográfico e iconológico, Gallego (1987) analiza la pintura del Siglo de Oro descodificando la simbología presente en estas obras partiendo del contexto social, histórico y cultural, por lo que supone un estudio fundamental para comprender e interpretar la pintura barroca española.

Asociado ya a la representación de la mujer barroca y la religiosidad, Martínez-Burgos (2000) analiza la situación social de la mujer en la Edad Moderna a través de la concepción que los moralistas tenían sobre ella. Abarcando todos los estados de mujeres y en especial el religioso, vinculado a las experiencias místicas y visionarias, muy comunes en la época, lo que explica la creación de manuales y tratados destinados a distinguir las verdaderas visiones y los tipos de estas, así como a tratar las diferencias entre visiones, éxtasis o raptos y sus representaciones (Martínez-Burgos, 1997). En esta misma línea, Ortega (2003) analiza diferentes imágenes femeninas de los siglos XVI y XVII, demostrando la transformación iconográfica producida a partir del Concilio de Trento, que ofrecía una serie de representaciones destinadas a conmover a los fieles y propagar unos modelos de conducta concretos e imitables.

Del mismo modo, también han despertado interés la vida de las monjas en los monasterios reales y sus imágenes, especialmente aquellas pertenecientes a la familia real. En este ámbito discurren los trabajos de Sánchez Hernández (1997) sobre patronato regio, el monasterio de la Encarnación y la vida en clausura. Aunque especialmente interesante es el trabajo publicado junto a García Sanz en el que se analizan diferentes iconografías de mujeres religiosas: santas,

beatas y monjas, representadas en obras artísticas de los monasterios de fundación real (García & Sanchez , 1997). En esta línea se encuentra la actual exposición de *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (Checa, 2020), que muestra la riqueza artística de los monasterios reales madrileños, la Encarnación y las Descalzas Reales, y en la que se han expuesto interesantes retratos religiosos de importantes mujeres que habitaron en ellos.

1.5. El retrato en el Barroco español

El retrato es un género que desde su nacimiento en Grecia entorno a la primera mitad del siglo V a.C. viene asociado a la idea de fama y perdurabilidad debido a la voluntad de eternizar la presencia del ser humano mediante su imagen, ya que el retrato evoca las facciones de ciertos personajes, lo que nos permite rememorarlos (García-Gual, 2004). Sin embargo, como apuntan Galienne y Pierre Francastell (1978) en su estudio sobre el retrato, la concepción tradicional del retrato como la imagen de un individuo recogida con ayuda del dibujo es una idea inaplicable tras las manifestaciones de los movimientos surgidos en las vanguardias artísticas. Por ello, la definición actual de retrato ha evolucionado, considerándose este como una representación que evoca los rasgos de una persona en particular, sin necesidad de ser una imagen fiel de la realidad y recordando ciertos aspectos de un personaje de manera subjetiva, dado que el espectador ve lo que el artista desea transmitir. Sin embargo, estos autores señalan que esta es una concepción incompleta del retrato, puesto que omite cualidades como lo múltiple y lo vivo. Además, el retrato ha sufrido cambios a lo largo del tiempo, ya que en tanto que se trata de una manifestación artística estará asociado al estilo de cada época. Dentro de sus estudios sobre el retrato, estos autores exponen un recorrido sobre este género pictórico en el arte europeo que permite observar la evolución de este desde su nacimiento hasta su decadencia en el siglo XX.

El género del retrato como categoría independiente comenzó a desarrollarse en España principalmente a partir del siglo XVI, asociados a los intereses de los Austrias, se desarrolló un prototipo de retrato no sólo basado en la representación personal del individuo sino también en la demostración de poder y estatus (Ruíz, 2007). En la centuria siguiente vivió uno de sus grandes momentos, con una calidad creciente, también aumentaron sus tipologías y se expandió por otros sectores de la sociedad, se pueden encontrar retratos de cazadores, de familia, de bufones o enanos, entre otros. Sin ir más lejos, una de las obras más emblemáticas de la pintura

del Siglo de Oro se trata de un retrato de familia realizado por uno de los pintores más importantes de la época, *Las meninas* de Diego Velázquez (Portús, 2007).

Como apunta Portús (2007), los teóricos y humanistas concebían el retrato como un género menor en consideración con la pintura de historia, que requería una mayor destreza y conocimiento por parte del artista, mientras que para retratar se consideraban más las capacidades imitativas o *mímesis*. A pesar de ello, artistas y tratadistas defendieron este género debido al provecho social que se podía sacar de él. Por ello, consideraban que los personajes que debían ser retratados eran aquellos que suponían modelos a imitar por el resto de la sociedad debido a sus virtudes intelectuales, políticas o religiosas. En este contexto se enmarca la galería de retratos de Francisco Pacheco (1985) donde el autor recoge una serie de retratos de varones ilustres en la época, la mayoría de ellos religiosos, que suponían modelos para el resto de la sociedad, por lo que se podría hablar de una intención moralizadora del retrato.

En este ámbito se enmarcan algunos estudios que han resultado especialmente interesantes. El trabajo de Manuela A. García (2006) pone de manifiesto la capacidad predicadora y moralizadora de la pintura que se hace aún más patente a partir de la Contrarreforma. El álbum de personajes ilustres como un medio de predicación de la Iglesia. A partir de la segunda mitad del siglo XVI estas galerías de retratos o *album amicorum* comienzan a ser cada vez más numerosas, creados no únicamente con fines pedagógicos, sino también para visibilizar la virtud cristiana de manera universal. Se conoce que la galería de retratos de Francisco Pacheco fue editada por José María Asensio en 1886, pero ha llegado incompleta hasta nuestros días puesto que actualmente la conforman un total de 72 retratos. Sin embargo, el propio Pacheco señaló que sus retratos pasarían de los 170 y entre ellos se atrevería a realizar algunos femeninos (Pacheco, 1990). Se desconoce si llegó o no a realizar los retratos de mujeres ilustres. En cualquier caso, dentro de la pintura del Siglo de Oro se pueden encontrar efigies de mujeres con fines pedagógicos y moralizantes, algo que pone en evidencia Benito (Benito, 2004) que estudia el retrato moralizado en la Contrarreforma, ya que el retrato además de ser una representación individualizada de un ser es capaz de expresar otras características del efigiado, a través de la actitud, la gestualidad, etc. que pueden transmitir cualidades morales. De este modo, expone una serie de retratos moralizadores dentro de los que se encuentra el retrato de *Sor Jerónima de la Fuente* de Diego Velázquez. Además, también se exponen los retratos de venerables como moralizadores y perpetuadores de la memoria, así como transmisores de la idea de que el camino hacia la santidad estaba abierto para todos aquellos que estuviesen dispuestos a seguir el ejemplo de estos efigiados.

En esta misma línea se encuentra el estudio de Pierre Civil (2001) enfocado en la representación de la santidad como medio de difusión para impulsar o fortalecer el culto de un personaje por medio de su retrato, lo que promovía la causa de estas figuras contemporáneas a través de su imagen mediante su "verdadero retrato" o *vera effigies*. No es de extrañar que entre estas imágenes se encuentren aquellas que han adquirido cualidades sobrenaturales transmitidas por la santidad representada, en particular, el autor se centra en las imágenes de San Ignacio y Santo Domingo.

También fundamental es el trabajo de Portús (1999) sobre los retratos de personas que adquirieron fama de santidad por medio de sus virtudes. El retrato se convirtió en un género importante para la religión católica, ya que le permitió renovar su memoria histórica, puesto que esta insistía en mostrar ejemplos de personajes vivos o recientemente fallecidos, para demostrar que la santidad estaba al alcance de todos y difundir concretos patrones de conducta, reforzando las ideas transmitidas en vidas, poemas y sermones.

Asociado al retrato de personajes venerables se encuentra la técnica del grabado, por ello también son importantes los estudios sobre esta técnica y la estampa, ya que este medio posibilitó una mayor y más rápida difusión de las imágenes, haciéndolas más accesibles económicamente puesto que abarataba costes. Dentro de los estudios sobre el gradado, destacan las investigaciones de Carrete, Checa y Bozal (1987) sobre el grabado español en la Edad Moderna, recogido como un volumen de la enciclopedia artística *Summa Artis*. Es un libro fundamental puesto que ofrece información completa sobre la estampa en la Edad Moderna, un objeto de estudio complejo dentro de la Historia del Arte, como sus propios autores indican, puesto que unifica el carácter de obra de arte con los medios de comunicación, siendo un poderoso instrumento informativo puesto que su condición eminentemente visual lo hacía alcanzable a todas las clases sociales. Javier Portús y Jesusa Vega (1998) se centran en la estampa religiosa en el antiguo régimen analizando una serie de grabados de temática cristiana y las técnicas empleadas para su realización, así como el comercio de estos y su distribución, utilizados también como medio publicitario. Del mismo modo, José Manuel Matilla (1991) también lleva a cabo un estudio sobre la estampa en el libro barroco. Y centrado en el estudio del retrato, el dibujo y el grabado en el siglo XVII se pueden encontrar los trabajos de Pascual Chenel (2010) (2019).

Por otra parte, Gallego (1990) también estudia la historia del grabado en España, dedicando un capítulo al siglo XVII, dónde el mayor medio portador de estampas era el libro. El autor señala que las representaciones de personajes venerables eran publicadas mediante retratos

junto a sus biografías o a través de algunas láminas incorporadas a lo largo del texto que representaban escenas de su vida. También se podían encontrar estampas sueltas, aunque estas estaban más destinadas a la imagen religiosa popular con el fin de dar difusión a determinadas devociones.

1.6. La representación de venerables

A pesar de que es algo que se ha mencionado a lo largo del texto, para profundizar en la temática de las mujeres venerables es importante partir del concepto de venerable, ¿a quiénes se les consideraban personas venerables? Los venerables fueron aquellos que murieron en olor de santidad, es decir, personas que destacaron por su vida virtuosa y ejemplar, por lo que suponían un modelo a imitar para toda la sociedad, además de ser conocidos por sus coetáneos como santos y santas en vida, lo que aproximaba la santidad a los fieles puesto que eran personajes cercanos, convivientes en la época, conocidos por sus virtudes y dones.

Adentrándonos en el tema que nos ocupa, las aportaciones sobre retratos religiosos femeninos en España no son muy abundantes, si bien, las pocas que se conocen pueden ser consideradas como estudios de caso ya que se han dedicado a analizar imágenes concretas sobre personajes puntuales o han adquirido una perspectiva local. Esta tesis doctoral se centra en el estudio de la imagen de las mujeres venerables, mujeres que no fueron simples religiosas, si no que destacaron y fueron consideradas como santas vivas. Es por ello por lo que los retratos de éstas no suponen únicamente un intento de plasmar su semblante con el fin de que quede para la posteridad. En la mayoría de los casos, si no en todos, estas efigies están vinculadas a procesos de beatificación y, si se diera el caso, su posterior canonización. De manera que para poder estudiar esta primera categoría o escalón hacia la santidad es imprescindible partir de estudios que abarquen el camino de este proceso, ya que podríamos considerar que los venerables fueron santos que se quedaron en el camino por diversas cuestiones. En este ámbito se centra *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna* (Beltrán, Hernández, & Moreno, 2016) un volumen que recopila investigaciones de especialistas centrados en las identidades y sus cruces, las fronteras cultuales y religiosas, y especialmente importante, los procesos de canonización y los cambios producidos en estos a partir de la Contrarreforma, las rivalidades de las órdenes religiosas o la influencia ejercida por la hagiografía en la vida de estos personajes.

Por otra parte, es más común encontrar estudios centrados en las iconografías y representaciones de santas, que a diferencia de las venerables que no llegaron a ser canonizadas, adquirieron mayor fama, pasando a la posteridad y formando parte del santoral cristiano. Es evidente que las virtuosas no adquirieron tan notable reconocimiento, por lo que muchas de ellas quedaron en el olvido, y apenas han despertado interés por los historiadores del arte. Teniendo en cuenta la concepción de venerable, es fundamental señalar aquellos trabajos relacionados con la creación de la imagen de santidad para estos personajes. Entre las investigaciones en este ámbito, son especialmente importantes los estudios de Quiles (2018), que se ha centrado en investigar la santidad, la creación de santos y sus imágenes, así como los procesos de santidad fallidos y la creación de sus imágenes, considerados retratos fidedignos ya que se tratan de *veras effigies* (Quiles, 2013).

En este ámbito de personajes venerables se enmarca la tesis doctoral de Felici (2016) una amplia investigación centrada en venerables valencianos desde época romana hasta el siglo XVIII. Se trata cada uno de estos personajes de manera individualizada, por lo que ofrece un amplio catálogo de virtuosos valencianos y sus imágenes, recopilándose un total de 398 obras pictóricas, que unidas a aquellas que no se han encontrado, pero han sido recogidas a través de fuentes documentales abarcan un total de 572 obras, desde las primeras representaciones realizadas en el siglo XV hasta el siglo XVIII. Este estudio pretende mostrar la importancia que estos personajes tuvieron en su entorno y la evolución de sus iconografías a lo largo de los años.

1.7. Retrato religioso femenino en Hispanoamérica

Los estudios sobre arte, en la mayoría de los casos se centran en el arte monacal, aquel que forma parte del convento, pero no es el caso de aquellos centrados en el retrato de religiosas, al menos en España. Sí que son destacables los estudios sobre retrato que se pueden encontrar en el ámbito hispanoamericano que han despertado un enorme interés en la materia, hallando no sólo investigaciones sobre el tema sino también importantes exposiciones. Aunque bien es cierto que gran parte de estos estudios se han centrado en los retratos de monjas coronadas, retratos de profesión y funerarios, que eran realizados principalmente con la finalidad de conmemorar y recordar a la efigiada. Y no tanto de venerables, habiendo distinciones entre ambos, las cuales se concretarán en el desarrollo de este trabajo.

En el arte colonial y hasta el siglo XIX, es común encontrar retratos de monjas coronadas, unos retratos que representan los dos momentos más importantes en la vida de una monja: su profesión, mediante la cual hace la promesa de su unión con Dios, y su muerte, momento en el que finalmente se produce la unión eterna con el amado esposo. Por lo que dentro de los retratos de monjas coronadas es importantes distinguir entre ambos. Estas efigies suponen un testimonio de las prácticas religiosas del momento y han sido objeto de importantes exposiciones. En México, el Museo Nacional del Virreinato (Gómez, 2020) recoge dentro de sus exposiciones permanentes la sección *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, en la que se expone una colección de más de una veintena de retratos de monjas coronadas considerada una de las más importantes de su género en Latinoamérica. Gran parte de esta colección está constituida por retratos de profesión en los que se pone de manifiesto la riqueza familiar de la efigiada, son retratos de gran esplendor y colorido donde aparece la religiosa ataviada con corona floral, de flores naturales y de papel, palmas, candelabros, pequeñas estatuillas del Niño Jesús y otros elementos que configuran una tipología concreta y de gran valor iconográfico, estrechamente ligado a la religión católica que pretendía ser transmitido a todo aquel que las contemplase. Además de permitir conocer, de manera didáctica e interactiva la vida de aquellas mujeres en clausura. Ciertos estudios como el de James M. Córdova (2011), apuntan a que estas representaciones están dotadas de elementos que ponen de manifiesto la supervivencia de tradiciones mesoamericanas a la conquista española, por lo que suponen una combinación de las tradiciones indígenas y euro-cristianas, estableciendo ciertas diferencias con los escasos retratos de monjas coronadas que podemos encontrar en España.

Sobre los retratos funerarios de monjas coronadas, otra exposición de gran relevancia destinada a dar a conocer una colección fue *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas* (Monterio, 2020) celebrada en Colombia en 2016. Albergada una serie de 46 retratos recopilados de tres conventos de Santa Fe de Bogotá, y se encuentra custodiada por el Banco de la República. Debido a sus grandes dimensiones, ha sido calificada como la más importante dentro de este subgénero de retratos funerarios de monjas coronadas, cuyo eje común es la muerte y la actitud barroca frente a esta, puesto que suponía el culmen para el que estas mujeres habían trabajado toda su vida.

Dentro de los estudios sobre monjas coronadas hay que destacar los primeros en la materia, realizados por Josefina Muriel (1979) que comenzó a indagar sobre los interesantes retratos de monjas coronadas en México. Asimismo, posteriormente publicó junto a Montero *Monjas coronadas: vida conventual femenina* (Muriel & Montero, 2005) recopilando y analizando una

serie de retratos de monjas coronadas y la vida conventual de estas. Montero (2008) continuó en esta vertiente conjugando el análisis histórico-artístico con otras disciplinas como la historia y la antropología para realizar un completo análisis de los retratos de monjas coronadas en Hispanoamérica, así como estudiar la vida y costumbres de estas religiosas. Ferrús Antón (2007) (2005) también investigó sobre esta temática asociándola a la escritura conventual colonial, aunando en sus estudios la vida en clausura junto con la escritura, la imagen y la corporalidad femenina, que como demuestra en su tesis doctoral adquiría un lenguaje propio.

En esta misma vertiente de retrato religioso femenino novohispano, Rubial García también se ha dedicado al estudio de la santidad, sus procesos e imágenes, aunque fuera del estudio de monjas coronadas exclusivamente. Dentro de sus investigaciones, requiere una mención especial *La santidad controvertida* (Rubial, 1999) una obra centrada en personajes venerables en la que estudia los procesos de santidad analizando cinco casos concretos de aspirantes a santo en Hispanoamérica, de los que se inició el proceso de beatificación, pero no llegó a concluirse, entre ellos una mujer: sor María de Jesús Tomellín. A través de estos cinco personajes, recoge los cinco modelos hagiográficos más comunes: el ermitaño, el mártir, el obispo, el misionero y la religiosa. Aquí se pone de manifiesto la mitificación de los personajes, transformándolos, influidos por la hagiografía, con el fin de establecer en ellos figuras ejemplares, obteniendo una finalidad didáctica, moralizante y nacionalista, a través de la introducción de la conciencia criolla. Una investigación, que además de centrarse en la función social de estos personajes y cómo influyeron en el contexto histórico y social en el que convivieron, presta especial atención a la iconografía como una fuente primordial que ofrece datos que no se encuentran en los textos. Es de especial interés para este estudio la parte relativa al caso concreto de la monja, donde se expone la estrecha vinculación de las religiosas con el ascetismo, la oración, las visiones místicas y los sacrificios corporales. Este autor argumenta que, partiendo de todos los tipos de hagiografía, la vida de las monjas es la que más se corresponde con un modelo de vida definido y constituido, probablemente debido al limitado papel que se le dio a la mujer en la sociedad barroca, destinada a ser virgen o madre.

Dentro de los que versan concretamente sobre la imagen de venerables, Bieñko (2018) se ha centrado en las representaciones de los venerables angelopolitanos a través de las *verae effigies* como modelos en vida y testimonio de la humanidad de estos personajes. De esta forma, esta autora estudia la imagen de venerables iberoamericanos, su proceso de creación y su posterior difusión. Rodríguez Nóbrega (2008) también investiga la representación de la experiencia mística a través de las imágenes de visiones, éxtasis, arrobos o desposorios místicos

en la pintura venezolana. Como se ha podido comprobar, las investigaciones sobre la imagen religiosa femenina en Hispanoamérica son mucho más abundantes que en España, podemos encontrar estudios más actuales como el de Alonso (2021) o el de Rodríguez (2021) que giran en torno a la retratística monjil novohispana analizando diferentes aspectos sobre estas manifestaciones pictóricas.

En conclusión, a pesar de la escasa presencia de estudios sobre retrato religioso femenino en España, es destacable la gran cantidad de trabajos que han adoptado la religiosidad femenina y la vida conventual como objeto de estudio. Cada vez se está prestando un interés mayor sobre esta temática, tratada desde diferentes disciplinas y mediante diversos aspectos como los estudios sociales, o de género, con el fin de reivindicar la situación de la mujer en la historia. En cualquier caso, es innegable que las monjas se convirtieron en mujeres destacables entre sus coetáneos, particularmente las venerables, puesto que se convirtieron en mujeres importantes e influyentes en la sociedad en la que vivieron. Destacaron tanto por su vocación, devoción y experiencias místicas como por su intelectualidad, ya que tenían un mayor acceso a la educación, convirtiéndose alguna de ellas en referentes de su época como santa Teresa de Jesús, sor María de Ágreda o sor Juana Inés de la Cruz, entre otras.

2. METODOLOGIA

Centrándonos en la parte histórico-artística, esta investigación ha adquirido una perspectiva de género puesto que se centra exclusivamente en los retratos de mujeres venerables, así como la religiosidad femenina plasmada en ellos, partiendo de la construcción social y cultural establecida respecto al género binario. La observación del incremento de retratos de venerables en el siglo XVII y XVIII hizo que partiéramos de esta premisa. ¿Por qué se produjo este aumento? ¿qué lo causó? ¿con qué finalidad? Y el reconocimiento de unas pautas comunes en los distintos retratos planteo la posibilidad de que pudieran clasificase siguiendo unas tipologías iconográficas.

En primer lugar, se partió de una ligera toma de contacto a través de una primitiva indagación sobre la temática. Tras lo cual, se procedió a la primera recopilación de retratos, que a lo largo de la investigación iría completándose, tanto en estampa como en pintura. Para ello se recurrió a la búsqueda de estampas sueltas, pero también a la publicación de biografías o autobiografías, puesto que muchos de estos retratos acompañaban la vida del personaje para dar a conocer su apariencia física o algún episodio destacado de esta. Por ello, la búsqueda de imágenes se ha realizado principalmente en bases de datos de archivos y bibliotecas virtuales. Entre los que cabe destacar la Biblioteca Digital Hispánica -Bhd-, que forma parte de la Biblioteca Nacional; el Depósito Académico digital de la Universidad de Navarra -Dadun-; Ceres. Colecciones en Red, del Ministerio de Cultura y deporte; el repositorio digital del archivo municipal de Murcia, el Archivo general de la Región de Murcia, la Biblioteca digital valenciana – Bivaldi-, Google Books y la Biblioteca virtual de Patrimonio Bibliográfico, entre otros.

Algunas imágenes también fueron recuperadas de páginas web de museos, conventos y monasterios como el Monasterio Real de las Huelgas, el Museo del Prado, el Museo de Arte Sacro del Monasterio de Clarisas de Monforte de Lemos, Museo Lázaro Galdiano, el Museo de santa Clara de Zafra, el convento de Santa Clara de Jesús de Estapa. Y otras fueron cedidas amablemente por comunidades religiosas como las monjas agustinas del Monasterio del Corpus Christi de Murcia.

En total han sido recogidas un total de 215 imágenes de venerables que datan de los siglos XVII y XVIII. Una vez recopilada la muestra, se llevo a cabo la creación de una base de datos para su clasificación, a través de una codificaron de estas en relación con la base de datos. Esta recogía toda la información relevante respecto a las religiosas y su representación, como

el nombre, la congregación a la que pertenecía -si era monja o beata-, el convento al que estaba vinculada, o su fecha de nacimiento y defunción. Respecto a su imagen, los campos creados reunían la información sobre la técnica, el autor, la fecha y la tipología iconográfica que se le había conferido. Asimismo, esta base de datos incorporaba la imagen de la religiosa, lo que facilitaba su búsqueda.

Una vez recogida gran parte de las imágenes, se llevó a cabo la búsqueda de bibliografía, la consulta y el análisis de libros y artículos. Se partió primero de la contextualización histórica, cultural y social de la época, para entender los motivos por los que se produjo el aumento de vocaciones religiosas, así como de venerables, y, por tanto, de sus imágenes. Posteriormente, nos centramos en la búsqueda de bibliografía centrada en la parte más artística, consultando y analizando publicaciones sobre el grabado, el retrato o la imagen de la santidad y de los venerables. Esta búsqueda se llevó a cabo en bibliotecas y portales bibliográficos virtuales como Dialnet, Google academic, Jstor, Scopus, etc. Asimismo, como bibliotecas tanto nacionales como internacionales. Se han obtenido libros y artículos de las Bibliotecas de la Universidad de Murcia, como la Biblioteca Nebrija, la Biblioteca General María Moliner o la Biblioteca Luis Vives, también de la Biblioteca Regional de Murcia, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca del Warburg Institute de Londres o la British Library. Estas pudieron ser consultadas mediante una breve estadía en Londres, y una posterior estancia de tres meses en el Instituto Warburg. A causa de la pandemia ocasionada por el SARS-CoV-2, no se pudo realizar otra estancia que estaba aprobada y programada en el Museo Nacional del Prado.

También se ha recurrido al servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Murcia, que ha dado la posibilidad de consultar obras que no han sido encontradas en las bibliotecas accedidas. De esta forma se realizó una revisión bibliográfica de las obras literarias, entre las que encontramos numerosos libros especializados sobre la mujer, la vida religiosa femenina y su representación en época barroca. Asimismo, es imprescindible la consulta de fuentes primarias como las vidas de algunas venerables, además de recurrir a tratados de moral que ofrecían unas pautas determinadas de comportamiento para la mujer en esta época. Todo esto nos expone el contexto social en el que fueron creadas estas imágenes, la España contrarreformista, para así poder comprender la finalidad que adquirían y poder establecer su posterior clasificación y análisis, iconográfico e iconológico. También se consultaron tratados artísticos que nos han permitido observar unas pautas de representación comunes en algunas

obras y nos dan las indicaciones de cómo debían ser representadas, transmitiendo que la sociedad barroca fue una sociedad estrechamente marcada por la religión.

Por otra parte, de manera más práctica, se ha llevado a cabo una depuración de la muestra de obras recopiladas, cerca de doscientas sesenta, para establecer las que son válidas para la investigación y las que no. Recopilando una muestra final de ciento noventa y tres imágenes. Los criterios que se han seguido para ello han sido la fecha de realización de la obra y que el personaje representado hubiera obtenido la categoría de mujer venerable. Posteriormente, se observaron las características comunes y se clasificaron las imágenes en función de la tipología iconográfica correspondiente. Después, se ha producido una selección de las obras para ser incorporadas en el cuerpo de la tesis doctoral con el fin de demostrar lo expuesto en el texto y analizar dichas representaciones. Dado que, al ser una muestra de ciento noventa y tres imágenes, no ha sido posible incorporarlas todas en el cada uno de los capítulos y apartados de la tesis doctoral, aunque se pueden encontrar con su ficha correspondiente en los anexos.

Una vez obtenida la muestra, se ha procedido a la elaboración de la clasificación basada en las tipologías iconográficas, el análisis de las características comunes, y el análisis iconográfico de las obras seleccionadas. Asimismo, se ha establecido la relación de estas imágenes con la religiosidad femenina de la época, pudiendo destacar la importancia que desempeñaba la obra artística en la sociedad, puesto que las imágenes sirvieron cómo método de adoctrinamiento, siendo condicionantes de las conductas femeninas y guiándola hacia lo que era considerado correcto, dado que no hay que olvidar que una de las finalidades de estos retratos eran los de servir como modelos a seguir.

En cuanto a la metodología utilizada para la parte didáctica, será detallada en la segunda parte de la tesis doctoral, dedicada a la didáctica de las ciencias sociales. Donde se explicarán aquellos aspectos relativos al diseño, aplicación y evaluación de la unidad didáctica, los instrumentos de recogida de información, el diseño de la investigación, los participantes y su contexto, el procedimiento, el plan de análisis de los datos, etc.

2.1. Objetivos

Esta investigación pretende llevar a cabo un estudio la representación de la religiosidad femenina a través de las imágenes de mujeres venerables. Los objetivos que se plantean son:

- Exponer la situación de la mujer en la sociedad barroca española y, particularmente, la de las mujeres religiosas.
- Analizar la representación de la religiosidad femenina del Barroco a través de las imágenes de mujeres venerables.
- Establecer una clasificación de las imágenes de mujeres venerables en base a unas tipologías iconográficas establecidas en relación a las características comunes presentadas en ellas.
- Generar una visión general de las causas por las que se produjo un aumento de retratos de venerables.

3. LA MUJER EN LA SOCIEDAD BARROCA ESPAÑOLA

3.1. La mujer en la sociedad contrarreformista

Para poder comprender la vida de las mujeres en la clausura conventual y la proliferación de sus retratos en el Barroco es fundamental tener en cuenta el contexto histórico y social en el que se generaron. Por ello, este capítulo introduciré brevemente la situación de la mujer en el Barroco español, cómo era considerada y por qué, dado que esto será de gran importancia para aportar una visión más completa de las circunstancias por las que tantas mujeres decidieron dedicar su vida a Dios.

Partiendo del contexto histórico y social en el que vivieron, en primer lugar, hay que destacar que España pasó de ser una potencia internacional basada en los principios humanistas del siglo XVI a un país sumido en una gran crisis demográfica, económica y moral. En el siglo XVI el imperio español tuvo una época fructífera que fue decayendo a lo largo de la siguiente centuria. En el XVII, España entró en declive. Por una parte, encontramos el reinado de los Austrias Menores que se caracterizaron por su escasa participación en el gobierno del país, dejando este a manos de los validos, por otra, esta se vio inmersa en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) un conflicto religioso, pero también una lucha de poder por la hegemonía de Europa, lo que llevó al país a la pérdida de territorios, además de traer consigo muertes, hambrunas y epidemias.

Durante el siglo XVII, las crisis se hicieron patentes. Por un lado, la crisis económica debida a diversos factores: la exportación de metales preciosos procedentes de las colonias americanas, a lo que se le debe añadir la salida de dinero por la política exterior de los Austrias que debían costear sobornos, subvenciones y gastos bélicos, por otra parte, la importación de productos que hacía que las clases adineradas adquirieran costosas manufacturas importadas de otros territorios, en lugar de consumir los productos españoles que ayudaban al comercio interior, y el dinero que iba destinado a Roma para pagar bulas, dispensas, limosnas, etc. De manera legal o ilegal el dinero y los metales preciosos no cesaban de salir de España, lo que hizo que la situación económica fuera insostenible, provocando una gran inflación. A esto hay que añadir que la principal fuente de riqueza en el siglo XVII eran las tierras y sus rentas, cuyos propietarios, pertenecientes a las clases privilegiadas, pretendían vivir de ellas únicamente para no tener que realizar trabajos manuales, ya que se consideraba que el trabajo desprestigiaba y,

por tanto, estaba socialmente mal visto. Esta mentalidad rentista hizo que el dinero procedente de las rentas y otras riquezas se destinara a comprar más tierras para arrendar, en lugar de destinarse a actividades productivas. Asimismo, poco a poco, las minas de Hispanoamérica fueron agotándose, y la monarquía no era solvente para poder costear todos sus gastos, tratando de resolver esta situación mediante la devaluación de la moneda y por consiguiente una bajada de precios. Todo ello provocó que la monarquía tuviera que recurrir a préstamos para poder hacer frente a los gastos, pero los altos intereses de éstos repercutieron en la población mediante una subida de los impuestos. Finalmente, las medidas que se adoptaron fueron insuficientes, lo que provocó que la Hacienda Real tuviera que declararse en bancarrota, y la elevación de los precios trajo consigo una alteración del comercio que perjudicó a las clases más populares, haciendo que quedaran sumidas en una profunda pobreza (Domínguez, 1990). Todo esto agravó la situación económica del país, además de establecer una mayor diferenciación de clases. El pueblo llano trabajaba para sobrevivir, ya que tenía que pagar las rentas de las tierras que labraban para poder alimentarse, además de los impuestos que debían pagar por trabajarlas, todo ello provocó un éxodo rural hacia la ciudad.

Además de la crisis económica, al hablar del siglo XVII en España también hay que tener en cuenta la crisis demográfica, ya que durante los siglos XVI y XVIII se produjo un crecimiento demográfico que, sin embargo, quedó estancado en el siglo XVII, lo que posiblemente se debió a la alta mortalidad, emigraciones, el retraso de los matrimonios, la soltería o la adopción de la vida religiosa como mejor opción, ya que el incremento del clero regular y secular también fue un factor importante para el descenso de la población. La falta de alimento y las malas cosechas de la época, provocaron grandes hambrunas y desnutrición entre las clases sociales más bajas. La carencia nutricional de una buena dieta fue un factor influyente, ya que les hacía más susceptibles a contraer enfermedades e incrementaba la mortalidad. A su vez esto conllevó una escasez de mano de obra en las tareas agrarias que trajo consigo una carencia de alimentos, lo que repercutía de nuevo en la población y en el encaramiento de los productos, convirtiéndose en un bucle. Además, las epidemias de peste que sucedieron a lo largo de la centuria tuvieron una fuerte incidencia en la población, particularmente entre las clases populares que vivían hacinadas en las ciudades y en bajas condiciones de salubridad. Por el contrario, las clases pudientes contaban con residencias en el campo donde esperar a que pasara la epidemia. Además, la enfermedad provocaba el cierre de las ciudades con el fin de evitar su propagación, por lo que estas quedaban aisladas. Y debido a los interese económicos, los médicos discutían sobre el diagnóstico para evitar el

confinamiento, haciendo que la enfermedad se propagase con facilidad. Por consiguiente, los ropajes de las personas contagiadas debían ser quemados para evitar la propagación, pero debido a la pobreza, las personas sin recursos se apoderaban de las lujosas vestiduras de los contagiados, lo que provocaba la extensión de la enfermedad. Ante esta situación, los gastos médicos se encarecieron, convirtiéndose en servicios que únicamente podían permitirse las familias acaudaladas (Domínguez, 1990). A su vez estas epidemias también afectaron a la economía puesto que descendió la mano de obra para realizar trabajos manuales, desorganizándose e incluso cerrándose algunas redes comerciales. A todo ello hay que sumarle la expulsión de los moriscos y las muertes a causa de la guerra y las revueltas, además de la emigración a otros países en busca de una vida mejor.

Estas circunstancias motivaron que España pasara de ser un país donde primaban los principios universalistas del humanismo a un país totalmente distinto sumido en una época marcada por la penuria, la decadencia y las crisis. Debido al pesimismo generado por esta situación, la sociedad encontró en la religión y las supercherías una vía de escape. El sentimiento constante del *Tempus fugit*, provocó reacciones diversas, por una parte, encontramos unas minorías que, ante estas circunstancias, optaron por el *Carpe Diem* (González, 2017). Sin embargo, la mayor parte de la sociedad encontró en la religión un aliciente para sobrellevar esta situación. El *Memento Mori* y las vanitas, que inundaron el arte barroco, recordaban a la sociedad que la muerte acechaba y nadie gozaba de inmortalidad. Una vez que el cuerpo moría se descomponía hasta que acababa desapareciendo, a diferencia del alma, que era lo único inmortal que permanecía más allá de la muerte. Estas creencias provocaron una preocupación constante por la salvación para poder alcanzar la vida eterna. Además de la importante campaña de propaganda que la Iglesia católica llevó a cabo como lucha contra la Reforma protestante, todo ello dio lugar a una sociedad eminentemente religiosa.

La religión tuvo una importante influencia en la percepción del mundo y en la sociedad. De hecho, la mentalidad occidental ha estado condicionada el cristianismo a lo largo de la historia. Por ello es fundamental partir de esta y sus influencias para poder comprender a las sociedades que sucedieron. Incluso se puede llegar a considerar que el influjo ejercido por el catolicismo es mayor que las influencias producidas por la antigüedad clásica (Sánchez, 1992). Y como era de esperar, también en la concepción sobre el sexo femenino. Una concepción que no era novedosa puesto que las ideas en las que se basaban habían sido heredadas de la

antigüedad, pero que la religión remarcó aún más debido a todas las concepciones sobre estas expuestas en la Biblia e interpretadas por la patrística.

Sin embargo, la subordinación de la mujer al hombre es algo que se ha argumentado desde diferentes perspectivas: biológica, religiosa, cultural, social... En la vertiente religiosa, esta se basa en la creación del hombre por Dios, lo que a su vez se unifica con la biología, ya que por medio del designio divino la mujer quedó sometida al papel de madre, lo que contribuyó socialmente a generar una división sexual del trabajo. Según la tradición, el principal objetivo del sexo femenino es la maternidad, y, por tanto, el no adoptar esta condición suponía una desviación de lo establecido. El condicionante ofrecido por este hecho natural tiene su presencia a lo largo de la historia, desde la Edad de Piedra hasta la actualidad, y es una de las bases que han sustentado el sistema patriarcal establecido, puesto que a pesar del condicionante fisiológico, finalmente la dominación del patriarcado pasó a ser una estructura configurada e impuesta por los valores cultuales (Lerner, 1990).

La sociedad española del Siglo de Oro tenía una rígida estructura social jerarquizada y era jurídicamente desigualitaria, lo que contrastaba con la idea cristiana de igualdad en una sociedad tan religiosa como la barroca. La sociedad patriarcal establecía unas diferencias -físicas, intelectuales, morales y jurídicas- esenciales entre sexos. La idea de la mujer como sexo débil se hizo más patente en estos momentos. Era considerada como un ser inferior, incompleto e imperfecto, ya que, según la visión aristotélica sobre las féminas, estas surgían cuando la imperfección de la materia le impedía formar hombres debido a que su constitución fría le imposibilitaba la exteriorización total de los órganos sexuales, una idea heredada de la antigüedad, pero aún presente durante toda la modernidad. El sexo femenino era considerado particularmente débil, por lo que la debilidad y la vulnerabilidad asociada a este obligó a desplegar un importante sistema de control debido a las negativas consideraciones que pesaban sobre ellas (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

La medicina moderna basada en la teoría de los humores establecía que las diferencias entre hombres y mujeres no eran únicamente físicas, sino también psicológicas debido a las peculiaridades biológicas de su sexo. Se consideraba que las mujeres tenían humores fríos y húmedos, lo que justificaba su debilidad física, irracionalidad, impetuosidad, curiosidad, sensibilidad, pasividad, sumisión, sentimentalismo, etc. Su constitución biológica era lo que les impedía desarrollar su inteligencia. Esta suponía una manera de justificar biológicamente unas desigualdades sexuales establecidas y amparadas por el sistema patriarcal. Estas diferencias invadieron todos los campos de la sociedad, puesto que era una forma de

argumentar la subordinación femenina y afianzar el sistema establecido, encontrándose en textos de diversa índole como científicos, jurídicos o religiosos, entre otros (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). Todas estas concepciones sobre la mujer y su naturaleza habían victimizado al cuerpo femenino y establecían la debilidad moral y espiritual de las féminas como algo inherente, lo que justificaba la desconfianza sobre su sexo (Ruíz-Ortíz, 2014). A esto hay que sumarle que el cuerpo femenino estaba considerado como un cuerpo manchado e impuro, que generaba rechazo y repugnancia debido a la menstruación, unos conceptos heredados de la tradición judía, considerando que únicamente la virgen estaba exenta de esta impureza (Sánchez, 1995). Las diferencias biológicas establecidas entre hombres y mujeres se convirtieron en el justificante para excusar las desigualdades sociales.

El cristianismo, en sus inicios, favorecía la situación de la mujer ya que mejoró su posición en la familia y la sociedad e insistió en el libre consentimiento de esta para contraer matrimonio. Aunque también a través del derecho canónico, estableció la autoridad del esposo frente a su esposa. Pero la situación fue cambiando a medida que se introducía la época bajomedieval y la Edad Moderna, y a pesar de que el cristianismo promulgaba una igualdad espiritual entre hombres y mujeres, argumento que se utilizó para tratar de reivindicar la posición a la que la mujer había sido sometida en la época, a finales del siglo XVI las mujeres comenzaron a verse cada vez más subyugadas, cerrándose su acceso a la universidad, restringiéndose su derecho a la educación y supeditándola a un sistema de valores cuya única alternativa digna era el matrimonio o el convento (Bel, 1998). Desde que nacía, la mujer estaba destinada a adoptar unas pautas de comportamiento que la sociedad había establecido y que, por tanto, era todo lo que se esperaba de ella. Los moralistas realizaron una división de estados por los que las mujeres podían pasar: doncella, casada, viuda y monja. Y otorgaron a cada uno de ellos unas pautas de comportamiento que todas las mujeres debían seguir para poder alcanzar la perfección dentro de su estado. Estos textos estaban dirigidos fundamentalmente a las mujeres urbanas de clase media y alta, ya que el modo de vida de las mujeres de las clases inferiores era diferente y en ocasiones lo que los moralistas planteaban no era del todo factible para ellas. Sin embargo, estas pautas de comportamiento se generalizaban y llegaban al resto de mujeres, ya que, a pesar de la distinción de la clase social, había algo que las unía, y es que la gran mayoría de las mujeres estaban cautivas en el interior del hogar bajo el control masculino, pero esto no era para aquellas mujeres que debían ganarse el sustento como criadas, vendedoras, taberneras o campesinas (Vigil, 1986).

La mujer estaba destinada a seguir el camino que la sociedad le había confeccionado, siendo primero doncella, después esposa y finalmente madre. Todo ello influido por las normas éticas y comportamientos que les eran propios de la clase social a la que pertenecía, pero independientemente de cuál fuera, este camino era para el que se preparaba a cualquier mujer desde su nacimiento, que en ocasiones era alternado con el camino hacia el noviciado, aunque era una opción que la mayoría de las veces se presentaba como la menos deseable. La gran mayoría de las mujeres del Antiguo Régimen tenían una obsesión permanente por encontrar marido, o más bien por que sus padres se lo encontrasen, ya que los matrimonios eran concertados debido a intereses y a la incapacidad de las jóvenes para encontrar marido debido a su inmadurez (Vigil, 1986). Desde pequeñas, las niñas se preparaban para este fin, por lo que era una condición deseada para cualquier doncella, además de que contraer matrimonio suponía una emancipación y por tanto la liberación de la autoridad paterna, y le otorgaba a la mujer un papel en la sociedad. Por otra parte, hay que considerar que el hecho de no encontrar esposo podía suponer un fracaso para la dama. Esta obsesión se hace patente en la literatura del Siglo de Oro (Sánchez, 1992). Y el enclaustramiento doméstico al que estaban sometidas suponía un problema para este propósito, con lo cual debía de encontrarse un equilibrio respetable entre la exhibición de las doncellas que las hicieran deseables a sus pretendientes para contraer matrimonio y el encerramiento impuesto por los moralistas (Vigil, 1986).

Desde niñas, la educación femenina giraba entorno a este fin. Una niña pasaba a ser considerada doncella con la edad de 10 años, momento en el que se le comenzaba a preparar para el matrimonio, que solía ser en torno a los 20 años. Se consideraba que las niñas, para ser buenas esposas, debían adquirir ciertas virtudes como la vergüenza, obediencia, humildad, modestia, discreción, castidad, mesura y el silencio (Vigil, 1986), además aprender algunas habilidades propias de su sexo como cocinar, hilar y todo aquello relacionado con las tareas domésticas. Según los teóricos de la época, las mujeres, por su flaqueza espiritual y su inclinación natural hacia el pecado, solían caer en aquellas faltas que se conocían como "de la vida cotidiana" y propios de las mujeres como la vanidad, la murmuración, el quebrantamiento del encerramiento, etc. Una serie de errores que eran justificados por su debilidad moral, por lo que para que fueran reconducidas al camino correcto se usaba el temor a Dios y las amenaza que suponía un posible castigo divino (Ruíz-Ortíz, 2013).

El matrimonio no fue aprobado por el cristianismo hasta el siglo XII, cuando se convirtió en un sacramento, ya que este había adquirido una concepción negativa puesto que la unión desembocaba en la condición humana tras el pecado original (Mayayo, 2018). En los

siglos XVI y XVII, para la Iglesia, tanto católica como protestante, el matrimonio se había establecido como una relación tradicional entre sexos opuestos, y suponía un método de conservar la subordinación del sexo femenino, hasta tal punto que la mujer había perdido su identidad fuera de este y se la estimaba en función del cumplimiento de sus obligaciones dentro de él (Anderson & Zinsser, 2000). A partir de la Contrarreforma el control sobre las relaciones de pareja se había extremado hasta el punto de que era inconcebible que una mujer y un hombre convivieran bajo el mismo techo si no les unía el sacramento del matrimonio. De este modo el matrimonio adquirió una concepción positiva, siendo considerado como el estado más perfecto después del religioso. La boda era un acontecimiento de suma importancia en la vida de una mujer, celebrada con gran pompa, algo que los moralistas de la época no aprobaban, pero que sin embargo se encuentra en relación con la necesidad de apariencia y teatralidad tan características del barroco (Ruíz-Ortíz, 2014).

Para los dos únicos caminos aceptables en la vida de la mujer: matrimonio o convento, hacía falta una dote. En el caso del matrimonio, la dote era el importe que debían dar los padres de las novias al futuro marido para costear los gatos de la manutención de la mujer, dado que debido a la división sexual del trabajo esta no podía trabajar y por tanto ser autosuficiente, sino que debía limitarse al cuidado de los hijos y el mantenimiento del hogar (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). A pesar de la creencia de que la casada consumía más de lo que producía, lo cierto es que la mujer debía de intentar acrecentar la hacienda de su marido, guardando y conservando los bienes, de manera que esta debía dedicarse al cuidado del hogar. Sin embargo, la crisis de la centuria hizo que muchas mujeres urbanas, de clase alta y media, pudieran permitirse tener una o varias criadas que les hicieras las tareas domésticas. Ante esta situación, los moralistas censuraban esta ayuda puesto que consideraban que esta las hacía caer en la ociosidad, una falta muy criticada. Por lo que aconsejaban que ocupasen su tiempo de forma virtuosa, realizando algún tipo de actividad que nos les permitiera estar desocupadas. Por el contrario, las mujeres campesinas no solo se dedicaron a las tareas del hogar, sino que debían compaginarlas con las tareas agrícolas para colaborar en el sustento familiar, por lo que también participaban en el sistema de producción externo para contribuir. Por tanto, las tareas domésticas que realizaba no estaban en relación con esa colaboración para el sostén familiar, sino que debían realizarlas porque les eran propias de su sexo, siendo independientes de las otras tareas (Vigil, 1986).

En el caso de la clausura, la dote se convirtió en un elemento imprescindible para la entrada en el convento. La negativa concepción de la sociedad barroca sobre el trabajo manual

hizo que muchas personas optaran por escoger la vida religiosa como una vida digna que suponía una alternativa a desempeñar labores manuales para poder sobrevivir, siendo los conventos y monasterios una alternativa fácil para poder escapar del hambre provocada por las crisis. Sin embargo, debido al gran incremento de religiosos y religiosas, la situación era cada vez más insostenible. De hecho, las Cortes insistían en que no se otorgasen más permisos para nuevas fundaciones, pero estas continuaron multiplicándose, lo que trajo consigo situaciones de pobreza y gran precariedad en los conventos y monasterios. Para poder sostenerlos económicamente, fue necesario que la entrada en el convento fuera acompañada de una dote que ayudase a costear sus gastos (Sánchez Lora, 1988). Si bien es cierto que la dote que debía otorgar una religiosa era menor a la que se debía dar por una hija que adquiría matrimonio, la obligatoriedad de pagarla comprometía la entrada en el claustro a aquellas mujeres pertenecientes a las clases sociales más bajas, en cuyo caso podían entrar como legas, ofreciéndose al servicio de la comunidad y de las monjas del coro (Atienza, 2008).

A pesar de que en el norte de España el patrimonio familiar se conservaba, dado que se cobijaba a todos los hijos y sus cónyuges, así como sus descendientes. No ocurría lo mismo en el centro y sur de España, dónde prevalecía la familia nuclear compuesta por el matrimonio y los hijos, que permanecían bajo el techo paterno hasta ser mayores de edad, momento en que se independizaban contrayendo matrimonio, emigrando o entrando a formar parte del clero (Domínguez, 1990). De esta manera el patrimonio familiar sufría fracturas consecutivas con cada una de las generaciones, ya que el padre distribuía la herencia entre sus descendientes que se completaba con la contribución de los nuevos cónyuges. De forma mayoritaria, los hijos varones adquirían una mejor estima que las hijas y heredaban los bienes de mayor valor mientras que las hijas recibían una menor dote, lo que les impedía realizar un buen matrimonio. En ocasiones era necesario sacrificar la dicha de las hijas en favor de los varones de la familia, para que estos pudieran adquirir mayor prestigio, como verdaderos descendientes de esta y perpetuadores de la estirpe (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Todo ello provocó la necesidad de una buena dote matrimonial que convertiría el matrimonio en un sistema excluyente para las familias menos adineradas o para los padres con varias hijas, ya que imposibilitaba costear la dote de todas ellas. Otra opción posible era la de dotar beneficiosamente a una de ellas, lo que podía incluso mejorar la posición a la familia de la novia, y al resto de las hijas se las ingresaba en la vida conventual como salida que permitiera conservar el honor familiar. A partir del Concilio de Trento esta situación se tornó en problema ya que la Contrarreforma prohibía la entrada forzosa al convento, bajo pena de excomunión,

ya que se consideraba una violación del libre albedrío del que todos los cristianos gozaban. Finalmente, la solución que se alcanzó en las capas altas de la sociedad fue mediante la educación de las niñas, cuyas voluntades fueron estratégicamente conducidas hacia el virtuoso camino de la religión. La mejor manera para ello fue la sutil manipulación de las voluntades femeninas a través de la educación de las niñas en los conventos, de modo que desde pequeñas aprendieran la religión cristiana, el temor a Dios y los peligros del mundo exterior. Así, se generó en ellas la devoción, vocación y fe necesarias para entregar su vida a Dios, convirtiéndose en la solución a la que acudían las familias adineradas. A los doce años ya se permitía adoptar el noviciado y a los 16 la profesión. Esto no se consideraba una violación de la voluntad femenina, pero no cabe duda de que se trataba de una manipulación psicológica basada en la exclusión del mundo exterior y el único aprendizaje de la vida religiosa (Sánchez Lora, 1988).

La mujer apenas tenía acceso a la educación, y la única que recibía iba destinada a sus escasas opciones de vida, centrándose en las tareas del hogar. De la misma forma, la lectura no era una cualidad importante en una doncella por lo que había un alto índice de analfabetismo que progresivamente fue disminuyendo. Las mujeres apenas tuvieron formación intelectual, su escasa educación estaba fundamentada en la religión, a través de libros de piedad y oración, sermones y otras obras de carácter religioso (Folguera, 1990). Debido a la división sexual del trabajo, la mujer, tanto urbanas como campesinas, de clases altas o bajas, debían encargarse del hogar, por tanto, tenían que realizar labores de limpieza, comida, cuidado de los hijos o enfermos, así como confeccionar ropa para la familia, y otras actividades relacionadas con la vida doméstica (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Los tratados de moral cristiana, los libros de instrucción para mujeres, etc. conforman una literatura donde mejor se puede observar la concepción que se tenía sobre la mujer en la época. Estos textos destacan por las ideas negativas sobre el sexo femenino y el sometimiento de este ante el sexo opuesto. Siendo herederos de una larga tradición misógina que pensadores y moralistas de diferentes épocas tuvieron de la mujer, bebiendo directamente del libro del Génesis y de otros textos bíblicos como fuente de inspiración. En ellos se expone que posición ocupaba la mujer, cómo debía ser, cómo debía comportarse o cómo debía vestir. En la primera carta a Timoteo, el apóstol Pablo da una serie de indicaciones sobre la actitud de las mujeres que supondrá la base para teólogos y moralistas:

> Por lo que a las mujeres se refiere, que vayan vestidas decorosamente, que se presenten con recato y modestia; que su adorno no sean los cabellos rizados, joyas de oro, perlas

> o vestidos suntuosos, sino las buenas obras como conviene a las mujeres creyentes. La mujer aprenda en silencio con plena sumisión. No consiento que la mujer enseñe ni domine al marido, sino que ha de estar en silencio. Pues primero fue formado Adán, y después Eva. Y no fue Adán el que se dejó engañar, sino la mujer que, seducida, incurrió en la transgresión. Se salvará, sin embargo, por su condición de madre, siempre que persevere con modestia en la fe, el amor y la santidad. (1 Tim 2, 9-15)

Por otra parte, se puede observar cómo se recurre constantemente al Génesis, haciendo hincapié en que Eva fue creada de la costilla de Adán, un hueso torcido, y por tanto deforme e imperfecto. Asimismo, Dios creó a Eva en segundo lugar, para dar compañía a Adán, y después de la Caída, Dios maldijo a Eva subyugándola a Adán. Todas estas cuestiones serán fundamentales para la gestación de la concepción cristiana sobre la mujer y las argumentaciones de los teóricos. Por otra parte, también en la Biblia se recoge una idea similar, San Pablo dijo: "la cabeza de todo varón es Cristo, como la cabeza de la mujer es el varón" (1 Corintios, 11, 3-4). A partir de estos momentos, autores como san Ambrosio o san Máximo comenzarán a establecer una propaganda muy negativa sobre el sexo femenino, configurándose en la Edad Media una larga tradición misógina moralista, que se consolidó con el Arcipreste de Talavera, y que fue evolucionando en el siglo XVI para adquirir la plenitud en el XVII al introducir los códigos de honor (Sánchez Lora, 1988).

Esta tradición misógina se basaba en el pasaje bíblico de la Caída, estableciéndose un binomio Satanás-mujer, considerándose que la mujer había sido cómplice del demonio en la caída y, por tanto, al igual que Lucifer era la encarnación del mal, del pecado, la tentación y muchas otras consideraciones negativas. De este binomio Satanás-mujer, se expone el antagonismo Dios-hombre. Por ello la naturaleza débil, fría, húmeda, pasional y maligna de la mujer se opone a la naturaleza fuerte, caliente, seca, racional y bondadosa del hombre. La proximidad de la mujer hacia el mal y hacia el demonio es algo que estará presente en toda la sociedad y su cotidianeidad, de hecho, durante el barroco era común encontrar figuras femeninas asociadas a estos conceptos de mujer-mal-demonio como puede ser a través de las hechiceras, brujas y endemoniadas (Tausiet & Amelang, 2004).

Se consideraba que Eva había a arrastrado a Adán consigo hacia el pecado precipitándolo en su caída, y así como Eva perjudicó a Adán, así la mujer perjudicará al hombre, dado que, como heredera de Eva, lo engañará y lo introducirá en el mal. Por ello la mujer era la principal culpable de todos los males. La mujer era tentadora y lujuriosa por naturaleza, de hecho, la lujuria era representada con cuerpo femenino, por lo que el hombre

podía cometer un pecado gravísimo con el mero hecho de dejarse persuadir por la mujer y desearla (Anderson & Zinsser, 2000). Por ello, para que fuera más fácil para los hombres evitar las ocasiones de pecado, se estableció un elaborado sistema de control femenino, haciendo al hombre dueño de la vida y los espacios públicos, y relegando a la mujer a la vida privada, en el interior del hogar o del claustro. De esta manera el sometimiento femenino se afianzaba en tres aspectos: el religioso, el social y el biológico.

Autores como Santo Tomás de Aquino, Graciano o Abelardo, pensaron que la Caída remarcaba la inferioridad de la mujer, la cual era lo inferior, lo material y lo pasivo, y remarcaba el orden natural establecido entre ambos sexos. Estos argumentos también fueron adoptados por los teóricos de la Reforma protestante. De hecho, Lutero comentaba en sus lecturas del Génesis que la mujer era de intelecto más débil que el hombre (Anderson & Zinsser, 2000). De manera que esta concepción sobre el sexo femenino se hace patente tanto en los teóricos católicos como protestantes.

Ya en el pensamiento humanista, Castiglione consideraba que, a pesar de que el hombre también podría ser considerado débil, inferior e imperfecto debido a la caída de Adán, era descendiente de este y, por tanto, heredero de la preeminencia que Dios otorgó al primer hombre que dominó la tierra y a la mujer. A partir del siglo XVI se elaborará un discurso humanista con la finalidad de preparar a la mujer para la vida conyugal, de manera que todos estos textos enfocaban hacia la correcta instrucción de la mujer como esposa y madre, destacando entre ellos los textos de los moralistas (Morant, 2005).

Los argumentos de Luis Vives, Luis de León, Luis de Granada, etc. iban destinados a la educación de las mujeres basados en la formación de éstas las tareas del matrimonio y la adquisición de virtudes necesarias en una mujer casada como son la castidad, el silencio y la obediencia o sumisión al marido. Luis Vives y su libro *Instrucción de la mujer cristiana* (Vives, 1995), supone una obra fundamental en la educación de la mujer. Aunque fue publicado en 1523, durante el siglo XVII continuó muy presente en la formación de las jóvenes doncellas como futuras esposas. Esta obra, redactada para la educación de María Tudor y Catalina de Aragón se centra en la necesidad de educar a las mujeres para que puedan alcanzar la moral. Su obra, supone un tratado pedagógico dirigido a padres y maridos, en el que les advierte como actuar mediante la represión, para poder modificar las conductas de las jóvenes parar así formar mejor sus cuerpos y sus mentes (Morant, 2005).

Fray Luis de León publicó *La perfecta casada* en 1583, después del Concilio de Trento. En él, habla de la mujer, pero con sumo cuidado ya que no podía permitirse más fisuras que las necearías dado el conflicto teológico que podía suponer (Sánchez Lora, 1988). Para el autor, la mujer podía llegar a alcanzar la santidad, pero para lograrla debería realizar muchos más esfuerzos que los hombres, a los que les basta un bien mediano para poder alcanzar el cielo, a diferencia de la mujer a la que le hacía falta la suma de muchos bienes para poder optar a la salvación (León, 1992/1583). En esta obra, se transmite al lector la funcionalidad del sexo femenino en el Antiguo Régimen, destinada principalmente a la procreación y la salvaguarda del hogar y la familia (Sánchez Lora, 1988). Si algo tienen en común estos autores es que la educación femenina esta basada principalmente en la obediencia, cualidad a la que dieron especial importancia en una mujer, de esta manera se aseguraba la autoridad patriarcal del esposo, con lo que se convertían en perfectas compañeras de vida (Ruíz-Ortíz, 2014).

El control ejercido sobre el comportamiento femenino se trata mas de "un código ético-social, más que moral-religioso" (Sánchez Lora, 1988, p.50), por lo que teólogos y moralistas escribirán sobre su conducta en los diferentes estados. De este modo además de señalar las cualidades que debían ser propias de las mujeres, como la modestia, la discreción o el silencio, también trataran otras cuestiones sobre su cuerpo como que debe ser modesta en el comer y en el beber, el uso de cosméticos o la indumentaria femenina (Sauret & Quiles, 2002). Según estos supuestos, la cosmética era un engaño, una falsedad a la que se oponen por los peligros que conlleva, ya que puede hacer caer a la dama en el narcisismo y el exhibicionismo, manifestándose la intención indecorosa de generar atracciones del exterior (Tena, 2004). Del mismo modo, los vestidos y complementos eran considerados como elementos profanos que generaban entorpecimientos para poder alcanzar la salvación del alma, ya que el lujo, la ostentación y el apego a los bienes materiales alejaban a la mujer de Dios, por lo que el decoro en el vestir fue una cuestión que también trataron los teólogos y moralistas, especialmente preocupados en la indumentaria femenina para asistir a misa (Ruíz-Ortíz, 2014), momento en el que muchas mujeres aprovechaban para exhibirse.

Bien es cierto que todas estas ideas y pretensiones sobre el sexo femenino únicamente eran posibles en las clases sociales más adineradas, ya que en los grupos sociales más bajos las mujeres que necesitaban sustentar a sus familias tenían que trabajar, también eran habituales entre aquellas que deseaban contraer matrimonio, pero sus padres no podían costearle la dote. Era común sacar provecho de la situación femenina ofreciendo salarios reducidos a la mitad respecto al sexo masculino, con arduos trabajos y en condiciones deplorables (Miralles, 2000).

Los trabajos que desempeñaban las mujeres eran fundamentalmente labores para los que se habían formado, trabajando como lavanderas, costureras, cocineras, criadas, vendedoras en mercados, etc. pero cualquier trabajo fuera del hogar era socialmente mal visto. Por ello, existía otra realidad, la de mujeres solas, abandonadas o viudas que debían dejar el interior del hogar para buscar la forma de sobrevivir y mantener a sus hijos, corriendo el riego de ser marginadas socialmente (Hernández, 1988).

En cuanto al progreso, la mujer estuvo sometida a una serie de limitaciones que le impedían poder desarrollarse, por una parte, la gran influencia que ejerció la religión sobre su estima y comportamiento, así como las limitaciones legales, la excluían de su personalidad jurídica. Por otra, la inaccesibilidad a los oficios que le otorgaran una autonomía económica y un reconocimiento social. Y a pesar de que durante la Edad Media el trabajo femenino estuvo en buena estima, incluso hubo maestras en determinados oficios, esta concepción fue degenerándose y a finales de esta época se relegó a la mujer en el trabajo para desempeñar actividades sin trascendencia. Debido a la evolución de la sociedad, en el siglo XVI, pero sobre todo a partir del XVII, el trabajo femenino será considerado indigno y deshonesto, lo cual se producirá debido a la fuerte presión social que ejerció el concepto de honor y honra sobre los núcleos familiares. Aunque también influyeron la crisis económica de la época, la introducción del capitalismo y la limitación de los artesanos agremiados con pleno derecho a través del cierre gremial, que aseguraba los privilegios de los artesanos y su nivel de vida. De manera que, a partir del siglo XVII, las mujeres que necesitaban trabajar y pretendían mantener su estima social, debían desarrollar las labores en el interior del hogar (Miralles, 2000).

Simultáneamente al discurso misógino sobre el sexo femenino, en algunas ocasiones, la iglesia contrarreformista permitió que la mujer comenzara a incorporarse en actividades que habían sido reservadas para el sexo opuesto, y de esta manera surgieron órdenes femeninas que se dedicaban a la enseñanza de las niñas y cuidado de los enfermos (López, 2007). En contraposición con las opiniones negativas sobre la mujer y debido a las nuevas ideas emanadas, durante el siglo XV, y debido a las nuevas ideas emanadas del humanismo renacentista, surgió un nuevo concepto sobre el hombre y la mujer. Esta corriente contraria perfilaba un papel diferente para las mujeres, ofreciendo una imagen distinta. Entre los autores defensores de esta nueva línea se puede encontrar a Álvaro de Luna y, concretamente, su obra *El Libro de las claras e Virtuosas Mujeres*, donde cambia la concepción pecadora de la mujer, por una nueva visión que defiende que éstas pueden llegar a alcanzar las mismas virtudes que los hombres. En esta línea de defensa de la capacidad de las mujeres para obrar bien

encontramos autores como Montseny Diego de Valera o Martín Alfonso de Córdoba, que llegaban a aconsejar la formación y el estudio también para las doncellas (Sánchez Lora, 1988). Esta corriente que se contrapone al discurso misógino medieval se argumenta en la recuperación platónica sobre el ideario femenino. En *La República*, Platón alude al hecho de que las mujeres podrían realizar las mismas tareas que los hombres si ambos hubiesen gozado de la misma educación y señala que no hay una profesión que sea propia únicamente de un sexo, añadiendo que la naturaleza ha dotado a hombres y mujeres de facultades idénticas y que por tanto todos los oficios pueden ser comunes a ambos sexos. De hecho, Platón expone que esa inferioridad otorgada al sexo femenino no se basa en una cuestión biológica ni de otra naturaleza, sino de un convencionalismo social, algo cultural que ha sido aceptado por la sociedad a lo largo del tiempo. Hay que señalar que, como se expondrá más adelante, la educación será el hilo conductor y el principal argumento que diversos autores utilizaran para posicionarse en contra de la corriente misógina imperante en la época (Sánchez Lora, 1988).

Por otra parte, es importante tener en cuenta que el pesimismo y la negativa concepción otorgados al sexo femenino suponía un problema para el catolicismo, puesto que María, la madre de Cristo, también era una mujer, por lo que era necesaria una alternativa que posicionase a María en un lugar destacado. Jesús había nacido de una mujer, pero no podía ser una mujer cualquiera. A María se le establecieron unas características que la alejaba de cualquier mujer, y aunque la hacían inalcanzable, se mostraba como modelo ideal y por tanto sí que debía ser imitada para poder seguir el camino correcto que lleve a la salvación al sexo femenino.

Una de las vías fundamentales de creación de esa imagen de mujer virtuosa se alcanzó mediante la institución del dogma de la Inmaculada Concepción de María. Según este modelo, la Virgen María encarnaba un ejemplo inalcanzable, ya que la Inmaculada supone una negación del cuerpo de la mujer y para lo que fue creado (Mayayo, 2018). Desde su concepción y gracias a los méritos de su hijo, María estaba libre del pecado original, al que estaba sometida toda la humanidad por ser descendientes de Adán y Eva. De manera que María era la única mujer exenta del pecado original y, por tanto, la única digna de ser esposa de Dios.

Pero este dogma tuvo seguidores y detractores durante los siglos XVII y XVIII, hasta que finalmente fue aprobado en 1854 por Pío IX. Sin embargo, es destacable que este credo gozaba de partidarios antes de ser reconocido de manera oficial. De hecho, en España tuvo muy buena aceptación previamente a ser declarado, quedando evidenciado en las numerosísimas obras de arte que representan esta iconografía inspirada en el pasaje apocalíptico, que formulará

un nuevo modelo iconográfico de la Virgen María basado en su concepción inmaculada. Por ello, la Inmaculada aparece representada como una doncella púber, con rostro apacible y sereno, el dogma de la Inmaculada Concepción defiende la ausencia de pecado original en la concepción de María por los méritos de su hijo Jesucristo. Por otra parte, se podría interpretar que la Virgen era un simple receptáculo de Cristo, el hijo de Dios, y a su vez siendo transmisora de que el papel desempeñado por el sexo femenino en la reproducción es un papel pasivo. Pero este dogma plantea otro inconveniente, puesto que se trata de una mujer que es capaz de concebir a un hijo sin intervención masculina. Además, la Virgen, se mantuvo virgen antes, durante y después del parto, por lo que su virginidad la excluía de cualquier sometimiento a un varón, y por tanto la libera de todas las cargas a las que estaban sometidas el resto de las mujeres. De manera que este problema se solucionó mediante la libre decisión de María, que de forma independiente eligió entregarse a Dios y dedicarse a la maternidad y al hogar (Ibero, 1994).

Por ello, una iconografía más certera para recoger ambos aspectos de María: su inmaculada concepción y su virginidad a pesar de haber alumbrado a un hijo, es la Tota Pulcra. Inspirada en el Cantar de los Cantares y cuyos emblemas hacen alusión de dicha pureza virginal. En ocasiones, María aparece portando al Niño Jesús, haciendo alusión a esos dos conceptos de pureza: su concepción y su maternidad. Una iconografía que poco a poco irá desembocando en la Inmaculada Concepción, refiriéndose únicamente a la concepción de María y omitiendo su virginal maternidad.

La Iglesia católica ofreció a la Virgen María como modelo para las mujeres, otorgando así un papel destacado a la virginidad, o fidelidad para las mujeres casadas, que dentro del cristianismo adquirió una meditada filosofía ascética. De este modo, del nacimiento virginal de Jesús se enlazó con la concepción cristiana sobre la virginidad, y del símbolo religioso se desarrolló la doctrina moral, metamorfoseando así a la Virgen María en una herramienta de ascetismo y control femenino (Warner, 1991).

3.1.1. Herederas de Eva, imitadoras de María. Dos modelos antagónicos para la mujer de la Edad Moderna

Como se ha podido observar, durante toda la Edad Moderna se tenía una concepción negativa sobre el sexo femenino heredada de la Edad Media, que venía de las figuras antagónicas de Eva y María. Durante el Barroco, se hace más patente debido a la recuperación

de esa dicotomía Eva/María, manifestada a través de la iconografía de la Inmaculada. De esta forma, la mujer había sido considera descendiente de Eva, la primera mujer, la mujer tentadora que había sido engañada por la serpiente y a su vez había tentado a Adán para que comiera del fruto prohibido. Al ser expulsados del paraíso, Adán y Eva tuvieron descendencia, siendo considerados los padres de la humanidad. Asimismo, se pensaba que todo el sexo femenino era descendiente de Eva, y por tanto todas las mujeres habían heredado su pecado y eran considerada por el sexo opuesto como la encarnación del mal. El principal pecado de Eva fue la soberbia, esta se debe al origen de su yerro, puesto que fue tentada por la serpiente a coger la fruta prohibida del árbol del conocimiento, y el pecado pasa a ser visualizado mediante la adquisición de conciencia de la desnudez, lo que trajo consigo la experimentación de vergüenza. Esta tentación de Eva la convierte, para los intérpretes de la Biblia, en una representación de la sensualidad, la carnalidad, lo pasional (Candau, 2017). Atribuyéndosele también la lujuria como pecado principal debido a su condición tentadora, influido a su vez por el papel que adoptó como procreadora de toda la humanidad y el castigo adquirido: sufrimiento en el embarazo y dolor en el parto. Por ello todas sus descendientes eran consideradas de naturaleza lujuriosa, apreciable en el resto de los papeles que desempeñaron las mujeres de la Biblia hasta la redención a través de expiración de Jesús, se pueden encontrar a Putifar, Dalila, las amantes del rey Salomón o Salomé y Herodías (Melero, 2003).

A lo largo de la historia, Eva, como mujer pecadora y representación de la maldad, la soberbia, la ambición, la sensualidad y la seducción (Candau, 2014), ha sido considerada la antípoda de María, siempre virgen y personificación de la bondad. Para comprender este antagonismo hay que remontarse a la Edad Media, y sobre todo a los siglos XII y XIII, cuando la mariología adquiere una mayor consolidación tanto en arte como en literatura, a pesar de que la contraposición de ambas figuras y conceptos aparecieron en la patrística durante los primeros siglos del cristianismo, ofreciendo ya en esta época dos ejemplos modélicos contrapuestos, ejemplificando con ellos la maldad y la bondad, qué se debía imitar y qué se debía evitar (Valiño, 2017). Eva era la encarnación de la maldad y el pecado, de la lujuria, que inclinó hacia el mal a todo el sexo femenino. Por otro lardo, la figura de María, bondadosa, siempre virgen y sin pecado concebida, lo que la hacía exenta del pecado original y por tanto de todo pecado, convirtiéndose en el antagonismo de Eva, surgiendo conceptos contrapuestos como maldad–bondad o pecadora– sin pecado (Morant, 2005). De este modo se establece el anagrama *EVA/AVE*, interpretado por los padres de la Iglesia, San Ireneo y San Justino, fundamentado en los evangelios de Mateo, en el que se expone la genealogía de Cristo: “Y

Jacob engendró a José, el esposo de María, de la cual nació Jesús, llamado Mesías" (Mateo, 1,16) y el de Lucas, que narra la Anunciación de María en la que el Arcángel Gabriel se presenta ante ella diciéndole: "Salve María, llena eres de gracia" (Lucas, 1, 28), en latín: "Ave María, gratia plena", configurándose la paronomasia Eva/Ave que a través de la mnemotecnia permitía rememorar el dogma, afianzado también mediante el imaginario de las mismas (Izquierdo, 2003). Mateo y Lucas fundamentan la ascendencia de Jesús de la estirpe de la casa de David a través de José. Lo cual podría suponer un problema, dado que José era el *pater putativus*, de manera que la patrística dio solución al problema aclarando que María era prima de José, y por tanto ambos eran de la casa de David (Warner, 1991).

Los teóricos cristianos han querido ver tras la imagen de Eva tentada por la serpiente como mujer caída, a María, la nueva Eva, como mujer victoriosa que por mediación de su hijo destruirá la serpiente (Cierva, 1993). Por ello, según la exégesis de la Iglesia, el pecado inducido en el mundo por una virgen, Eva, debía ser redimido mediante otra virgen, María, que restableciera el orden al caos sucumbido por medio del pecado. Estableciéndose así la relación Eva/María. Eva, la madre de la humanidad, que trajo consigo la introducción de la muerte tanto física, al haber salido del paraíso y haber perdido la inmortalidad, como espiritual, por medio del pecado. Y en contraposición, María, considerada como la nueva Eva y otorgadora de vida, la madre de Cristo que traerá la salvación a la humanidad y por tanto la vida, la vida eterna. Por lo que, si la humanidad había quedado expuesta a la muerte a través de una virgen, por medio de sus actos, debía ser otra virgen, María, quien salvase a la humanidad de su destino. De manera que la desobediencia de Eva quedo supeditada por la obediencia de María (Izquierdo, 2003). Por tanto, la iglesia calificó a María como la nueva Eva, cuyo cometido era salvar a Eva del pecado y también al resto de los hombres.

Esta relación con el pecado original expuesto en el Génesis fue referida por san Pablo en sus cartas, pero él no hizo alusión a María como la nueva Eva, sino a Cristo como el nuevo Adán: "Porque lo mismo que por un hombre vino la muerte, también por un hombre ha venido la resurrección de los muertos. Y como por su unión con Adán todos los hombres mueren, así también por su unión con Cristo, todos retornarán a la vida" (1 Corintios, 15, 21-23), también hace alusión en su carta a los romanos dónde expone que un nuevo Adán tenía que venir al mundo para liberarlo del pecado y de la muerte (Romanos 5, 12-21). Sin embargo, posteriormente, teóricos como san Justino introdujeron a María asociada al nuevo Adán y todo el discurso establecido en torno a ella. Ya que fue María quien engendró a Cristo y con él a la salvó a la humanidad, dándole la posibilidad de alcanzar la vida eterna, en contraposición a la

perdición y muerte generada por Eva, estableciéndose la asociación de Eva con la muerte y María con la vida. De esta forma se encuentran a Adán y Eva, ambos sexos, como culpables de la caída del hombre, y a Jesús y María, hombre y mujer, como redentores de la humanidad (Melero, 2003).

Con lo cual, a partir del Nuevo Testamento, la concepción negativa de la mujer sería liberada por la figura redentora de Cristo, que mediante su sacrificio redimió a la humanidad, y a su vez por María como madre del salvador. María supone el modelo de mujer perfecto para la Iglesia católica, y así lo establecerán teólogos y moralistas a lo largo de la historia del catolicismo, ya que esta antepone la voluntad divina a la suya propia, lo que queda demostrado en dos momentos fundamentales en la vida de María, la Encarnación y la Expiación (Warner, 1991). La Virgen se ofrecía como modelo para demostrar que la mujer no era pecaminosa y nociva por la simple condición de su sexo (Melero, 2003). A pesar de que en este hecho María adquiere un papel pasivo, puesto que no interviene directamente, remitiéndose únicamente a acatar la voluntad de Dios.

A las ideas emanadas de san Justino y san Ireneo, se le sumaron las de otros teóricos como san Severo, Pedro Damián, san Bernardo de Claraval o Santiago de la Voragine que adquirieron gran envergadura en la difusión de estos conceptos mariológicos, aunando esta concepción de María a la de mediadora y restauradora del orden debido al caos ocasionado por Eva (Izquierdo, 2003). Se encuentran elementos comunes entre ambas figuras, ya que Eva fue la mediadora entre la serpiente y la caída de la humanidad, y del mismo modo, María también se muestra como mediadora entre Dios y los hombres, ya que trajo al mundo el motivo de la salvación. Sin embargo, Eva desempeñó un papel activo en la caída, a diferencia de María que adoptó un papel pasivo puesto que solamente se dejó llevar por la voluntad de Dios, por lo que María suponía un simple instrumento para la salvación (Melero, 2003). Además, otro elemento común entre Eva y María será la maternidad, y de este modo se expresa el cometido del sexo femenino debido a su función procreadora. Eva alumbró a Caín, Abel y Seth. Caín ha sido interpretado como ejemplo de la maldad, ya que mató a su hermano Abel, representación de la bondad y obediencia. Y la atrocidad acometida por Caín ha hecho que este se muestre como ejemplo de maldad y corrupción como consecuencia directa del pecado perpetrado por su madre. Pero como ya se ha expuesto, Eva también fue madre de Abel y Seth, este último será el encargado de generar descendencia, una descendencia virtuosa en contraposición al linaje cainiano, por tanto, la descendencia de Eva a través de su hijo Seth hizo posible la concepción del Salvador por medio de María (Valiño, 2017).

El Concilio de Trento exaltará la figura de María, que se ofrece en contraposición a Eva. Durante los siglos XVI y XVII, María será representada como *mater dolorosa* o como Inmaculada, elevada en el cielo y posando sus pies sobre la luna, y en algunas ocasiones aplastando a la serpiente. Por tanto, mediante estas representaciones se expone a María en oposición a Eva, más terrenal (Ferrús, 2005). La iconografía de la Inmaculada cobra un gran protagonismo en el arte barroco, siendo la representación contrarreformista por antonomasia. En ella, María se muestra derrotando al demonio encarnado por la serpiente que pisa bajo sus pies, lo que también hace alusión al Génesis, puesto que Dios castigó a la serpiente y le dijo: "Pongo hostilidad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y su descendencia; esta te aplastará la cabeza cuando tú la hieras en el talón" (Gen. 3, 15)

Sin embargo, a lo largo de la historia del cristianismo y especialmente vinculado al movimiento ascético, la concepción primitiva sobre la mujer apenas fue modificada. Dentro de los movimientos ascéticos y monacales de comienzos de la Edad Media se extendió la concepción negativa de la mujer, asociada al pecado, la maldad y la lujuria. Esta idea se puede encontrar en la vida de ermitaños y anacoretas, como es el caso de la vida de san Antonio, dónde se expone que el diablo adquirió la personificación de una hermosa mujer que trató de arrastrar al santo a la lujuria. Este texto fue el precursor de muchos otros en los que se narraban las tentaciones lujuriosas a las que habían sido sometidos ermitaños y anacoretas, mediante mujeres reales pecaminosas o a través del demonio presentado mediante un cuerpo femenino (Melero, 2003). Influyendo en la idea de que el sexo femenino estaba más próximo al diablo, ya que este adquiría cuerpo de mujer para tentar a los hombres, por lo que se consideraba que la mujer era la ayudante del demonio en su misión por hacer pecar a los hombres, sin ir más lejos, Eva ayuda a la serpiente a hacer pecar a Adán, de manera que la mujer pasa a ser considerada como un ser diabólico (Melero, 2003).

Aún en época barroca se conserva la idea de la mujer como objeto de perdición del hombre y su asociación al pecado de la lujuria, pero esa inclinación innata de la mujer hacia el pecado podía ser redimido en su vida mediante sus actos, ofreciéndose así a María como principal ejemplo a imitar para poder optar a la salvación eterna, lo cual se expone en los textos de la época que alababan las cualidades imitables de María como la castidad, la obediencia, el silencio y la misericordia. Sin embargo, aunque María se ofrece como modelo a imitar para todas las mujeres, es un modelo inalcanzable, un modelo irreal puesto que es un paradigma antagónico ya que, siendo virgen, también fue madre, y un estado es excluyente del otro. Pero como expone Ferrús (2005) María no solamente se entregó a Dios convirtiéndose en su esposa,

sino que también fue madre de Cristo, que posteriormente se convertirá en Dios, a lo que se le debe sumar que María también era hija de Dios, puesto que fue creada por él, por lo que María además de ser esposa de Dios y madre de Dios, también es hija de Dios, estableciéndose una triple metamorfosis. A pesar de ello, las mujeres se establecerían como propósito este arquetipo mariano imposible de alcanzar en su totalidad, y a su vez, los hombres las animarían en esta tarea.

A esto se le debe sumar que las realidades de María y de las mujeres en la Edad Moderna eran distintas, añadiéndole la dificultad que se halla en el discurso social y eclesiástico sobre el sexo femenino, como ya se ha expuesto, la mujer estaba considerada como un ser inferior al hombre tanto física, intelectual y moralmente, por lo que debía estar sometida a él, ejerciéndose un desorbitado control sobre ella porque además de considerarse incapacitada para un infinito número de tareas, estaba bajo una sospecha constante debido a su inferior moralidad (López, 2007).

La Virgen María introdujo una concepción más positiva sobre la mujer, a pesar de que nació inmaculada, fue madre sin perder la virginidad y fue subida al cielo tras su muerte (Melero, 2003), supondría un modelo de imitación para todas las mujeres, las cuales mediante su mímesis o su mediación podían conseguir redimirse de sus pecados ante los ojos de Dios y el resto de la humanidad, al igual que fue capaz de redimir el pecado de Eva (Morant, 2005). El personaje de María, en cierto modo, es deudor de la narrativa generalizada sobre el sexo femenino, y a su vez, la impronta sobre las mujeres era deudora de las tesis mariológicas que otorgaban a María un papel destacado. De este modo, se fue construyendo una imagen de María más adecuada y próxima, puesto que se comienza a mostrar más en su faceta de intercesora ante las adversidades (López, 2007). Además, María es la representación de la unión culminante del ser humano con Dios (Ferrús, 2005).

En el tema que nos ocupa es importante comprender el cambio que se produce en el tratamiento de la figura de la madre de Cristo de la Edad Media a la Edad Moderna. En la influencia que se ha podido observar en la historia de las mentalidades, así como la creación literaria y artística, que afectó particularmente en la configuración de los modelos de santidad femenina desde el siglo XII, la figura de la Virgen se va humanizando progresivamente. De manera que pasa de ser considerada como una figura inalcanzable y próxima a la divinidad, a ser la "santa entre las santas", pasando a convertirse de admirable a imitable (Morrás, 2015).

Por tanto, María se ofrece como un doble modelo: de matrimonio, y por tanto maternidad, y de clausura, y, por tanto, celibato. El matrimonio condena como madre, el convento como virgen. La unión de ambas es imposible (Ferrús, 2005). A las mujeres casadas se les trataba de instruir en la imitación de María como madre, así como exaltando su castidad y por tanto la fidelidad de la mujer al marido, y haciendo alusión al recogimiento de la mujer y la sumisión que parecía aproximar el hogar a una celda conventual (López, 2007). Lo que se establece como imitable no es a María en sí, puesto que ya se ha señalado la imposibilidad de dicha imitación, sino la simulación de sus virtudes. De manera que María es ofrecida como modelo según sus conductas y actitudes, que se ofrecían como ejemplo de comportamiento ante las situaciones de la vida cotidiana.

Por todo ello, María supone un modelo más próximo e imitable para las religiosas, en tanto a que son vírgenes, han dedicado su vida exclusivamente a Dios y su ingreso conventual supone un distanciamiento absoluto del mundo terrenal. Además, María y José acordaron vivir como hermanos, y su vida se basó en el recogimiento, se aislaron, lo que estaría en relación con el aislamiento conventual, por lo que se establece una traslación de la vida conventual a la vida doméstica. Asimismo, la sencillez de los ropajes, la austeridad en los alimentos y la pobreza, unidos a la virginidad, la castidad y la obediencia, estarían relacionados con los consejos evangélicos y los tres votos de la vida religiosa (López, 2007). María comenzará una tradición de esposas de Dios, imitadoras de Cristo, que traerá consigo la consagración de mujeres santas y a su vez, también, la consideración de estas como mediadoras entre los hombres y Dios. La mujer en religión supone el modelo más próximo a la virgen María porque adopta de ella los votos marianos como votos conventuales, fundamentando la vida en el convento en la obediencia, humildad y sacrificio, valores que también están presentes en la vida de María. Y, asimismo, la monja, hija de Dios por el bautismo, una vez que ha profesado pasa a convertirse en esposa de Dios. En cierto modo también pasa a convertirse en madre (Ferrús, 2005), de hecho, una vez que la religiosa profesa y es dotada del velo negro pasa a ser denominada como "madre" sin haber alumbrado, como si de una nueva María se tratase. Asimismo, también se debe hacer alusión a las devociones de las monjas hacia en Niño Jesús, una devoción que a veces incluso rozada la idolatría, lo que explicaría la proliferación de estas imágenes. A pesar de que la monja no era madre, la ausencia de un niño era suplida de alguna manera mediante una escultura del Niño Jesús con la que la religiosa entraba en el convento (García-Torralbo, 2001), muchas de ellas imágenes de vestir lo que permitían incluso cambiar de ropas al Niño Jesús. Con lo cual, todo esto hacía que la monja fuera la mujer que más se

aproximaba al paradigma mariano, compartiendo también con ella su rol de mediadora (Ferrús, 2005).

La figura de María ayudó a restaurar a Eva y con ella a todo el sexo femenino. Pero entre las figuras de Eva y María surge otra: María Magdalena, mujer pecadora y arrepentida, que demostraba que incluso las mujeres más pecadoras podían arrepentirse y ser rehabilitadas por Jesús, pudiendo optar a alcanzar la santidad (Melero, 2003). La concepción de mujer podría identificarse con cualquiera de las tres: Eva era el yerro, frente a María o María Magdalena en las que las mujeres de la época podían encontrar modelos a imitar e incluso, en los casos en los que fuera necesario, modelos para la reintegración social, si bien es cierto que la figura de María ofrecía algunas dificultades, mencionadas anteriormente. Eva y María suponían dos modelos extremistas para la mujer: la mala y la virtuosa (Candau, 2014). Por lo que la figura de María Magdalena se encontraba a caballo entre ambas. María Magdalena es una figura que ofrece las dos interpretaciones del sexo femenino, y, por tanto, su figura puede generar rechazo, pero al mismo tiempo también puede ser digna de devoción.

Este personaje supone una figura un tanto compleja puesto que los evangelios la recogen como una mujer pecadora, pero la muestran dignificada. Una figura femenina que se establece en contraposición a la otra figura femenina que más protagonismo cobra en el Nuevo Testamento, la Virgen María. De manera que María Magdalena se ofrece como otro tipo de mujer, que difiere de María, pero que sin embargo también es digna de recibir el aprecio de los fieles, ya que también recibió la estima de Cristo debido a su amor hacia él, su entrega y su fe, que la salvaron de sus pecados. Debido a esto, las mujeres pecadoras encontrarán en María Magdalena un modelo de arrepentimiento y un testimonio de la posibilidad de salvación por medio de la fe y el amor hacia Jesús (Sánchez, 1995).

María Magdalena es un ejemplo que demostraba la posibilidad de alcanzar la santidad por medio del martirio. Algo que se hará patente en otras figuras de santos. Sin embargo, a medida que fue evolucionando la religión cristiana, sobre todo a partir del siglo IV, el martirió dejará paso a otras vías para alcanzar la santidad, como por ejemplo la conservación del estado virginal, que adquirirá una mayor importancia en sí mismo, ya que anteriormente era considerado como una cualidad secundaria que era dada por sentado en estos personajes. Este valor de la virginidad traerá consigo el surgimiento de monasterios para ambos sexos dedicados al ejercicio de la vida contemplativa, en penitencia y castidad (Sánchez, 1995).

A pesar del valor otorgado a la virginidad, se pueden encontrar santas que, como María Magdalena, habían perdido esta condición tan cotizada y habían vivido entregadas al pecado, los vicios, la lujuria, etc. pero se habían arrepentido y dedicado el resto de su vida al retiro, la contemplación y la penitencia. Y sin ser vírgenes ni mártires habían podido alcanzar la santidad, una muestra de ello serán: santa María Egipcíaca, santa Afra o santa Tais. Las biografías de estas santas supondrán una lección para todas aquellas mujeres que desearan cambian sus vidas hacia el camino correcto, así como ofrecerse también para aleccionar a doncellas, casadas y viudas (Sánchez, 1995).

Pero además de ello, en los evangelios, hay que destacar que, exceptuando a la Virgen María, sólo dos mujeres son tratadas y mencionadas con nombre propio: Marta y María -María Magdalena-. La figura de Marta ha sido interpretada como una representación del ascetismo, mientras que María, ha sido comprendida como una manifestación del misticismo. María, María Magdalena, se muestra como una mujer que tras arrepentirse de su vida anterior y sus pecados comienza una nueva vida basada en la contemplación. Esta vida en pecado de la Magdalena se ha interpretado como el pecado que todas las mujeres heredan de Eva, y el perdón logrado por ella serviría de aliciente para todas aquellas mujeres que, aún con una vida similar, quieran seguir el camino hacia la santidad. Este personaje cobrará mayor representación en los siglos XVI, XVII y XVIII, encontrando su nombre entre las religiosas y numerosas representaciones (Sánchez, 1995), destacando sin duda alguna la iconografía de la Magdalena penitente.

3.1.2. La mujer como depositaria del honor en el Barroco

Anteriormente se ha expuesto la concepción que se había ido adquiriendo sobre el sexo femenino, siendo algo fundamental para hablar del honor en la sociedad barroca, y es que mujer y honor son dos conceptos íntimamente ligados, ya que la mujer, considerada de naturaleza pecadora, debía mantener castidad o fidelidad para así preservar el honor familiar, y por ello debía estar sujeta a un varón que ejerciera sobre ella un control estricto. Para comprender esto hay que remontarse nuevamente al Génesis, cuando Adán culpa a Eva ante Yahvé por haberle dado de comer el fruto del conocimiento. En este momento, Yahvé maldice a la serpiente, a Adán y a Eva, a la cual le dijo: "Multiplicaré los dolores de tu preñez, parirás a tus hijos con dolor; desearás a tu marido, y él te dominará" (Gen. 3, 16). La sujeción de Eva, la mujer, a la

autoridad de Adán, el hombre, y la tentación en este hecho, marcó la concepción sobre las féminas y el destino de estas.

Muchos pensadores medievales adoptaron la idea de que la mujer fue débil porque cayó en la tentación de la serpiente y con ella arrastró a Adán al pecado. Por este hecho, ambos fueron expulsados del paraíso y la mujer fue castigada a sufrir en el embarazo, alumbrar con dolor y estar subyugada al hombre. Se consideraba que debido a la debilidad femenina esta debía ser vigilada, lo que durante el barroco se hace más patente a causa de la obsesión enfermiza que tenían los hombres sobre el adulterio femenino. Se estableció una relación de pertenencia física entre las mujeres, pertenecientes, y sus maridos, propietarios. De manera que la mujer del barroco nunca llegó a ser dueña de sí misma. Esta relación quedó legitimada en el XVII mediante los códigos de honor, adoptándose así la patrimonialización de la mujer una vez que estas contraían matrimonio, momento en el que la apropiación se hacía patente y necesaria puesto que esta relación aseguraba la paternidad de los maridos. La mujer era custodiada por el padre y los hermanos hasta que esta se casaba, momento en el que el marido pasaba a ser dueño de la esposa y por tanto tenían control y derecho exclusivo sobre el cuerpo de esta, por lo que la característica más evidente en la mujer barroca era el sometimiento y la aceptación de la voluntad masculina (Vigil, 1986).

Por tanto, los teóricos del medievo consideraron que el amor físico era equivalente a la lujuria, y por ello la mejor opción era guardar castidad, incluso dentro del matrimonio, puesto que la procreación era interpretada como la consecuencia del pecado y la maldición de Eva (Melero, 2003). Con lo cual, dentro del cristianismo, y por tanto de la sociedad contrarreformista, el sexo estaba directamente asociado a los conceptos de pecado y muerte debido a las ideas heredadas de la Caída, puesto que una vez que pecaron, el sexo y la muerte se introdujeron en la Tierra. Se consideraba que el alma cristiana se limpiaba mediante el bautismo del pecado original, pero en ella quedaba la concupiscencia, que es la inclinación hacia el pecado, ya que el ser humano era débil de voluntad y por tanto le resultaba muy difícil resistirse a él. Por lo que la concupiscencia será la herencia de la Caída que no puede ser borrada con el bautismo (Warner, 1991). Y debido a la debilidad de las mujeres y su inclinación natural hacia el mal, estas serían más propensas en caer en el pecado.

Por otra parte, para completar la comprensión de este control sobre las féminas es fundamental partir de la concepción que la sociedad de la Edad Moderna tenía sobre el honor. Desde el medievo, los códigos de honor fueron evolucionando. Hay que tener en cuenta que en el siglo XVII el sistema social se basada en estamentos, destacándose la importancia otorgada

a la apariencia social de las personas y familias. De manera que todo lo que era una persona, o incluso su linaje, se traducía en lo que era en la sociedad. Según Maravall (1979): "Se trata del resultado de una inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento" (p.32). Por tanto, el honor es la recompensa adquirida por cumplir con el comportamiento adecuado en relación con el estamento social determinado al que se pertenezca. De manera que una persona con honor será reconocida por tal entre las personas pertenecientes a su misma condición social, y por ello deberá desempeñar los deberes propios de su condición. Maravall (1979) establece que:

> Status (que se posee), función (que se cumple), prestigio (que se alcanza), honor (que se atribuye) seguían conservando una estrecha correlación en el sistema social y no cabe duda de que en él no todos los individuos podían tener asignada la misma posición. (p.59)

El honor era un principio fundamental que sustentaba toda la sociedad patriarcal y estamental. Las ideas que lo sostenían ponen de manifiesto su carácter selectivo, colectivo y estamental. La nueva moral católica, y anteriormente la protestante, adoptó unos códigos de honor adaptados a sus necesidades. En los estados confesionales se configuró una concepción del honor asociado al concepto de patria. Pero la desigualdad social en el sexo femenino, además de estar causado por los diversos estados en los que se podía encontrar una mujer, era ocasionada por la posición de esta, ya hubiera sido heredada o alcanzada, puesto que no se pueden considerar por igual a las mujeres de todos los estamentos sociales. La posición y el estatus social estaban estrechamente ligados a la buena conducta y ejemplaridad de estas. El discurso católico había establecido una distinción de categorías, ofertando distintos caminos de salvación con relación al género y a la posición social, a lo que hay que sumarle las cuestiones relacionadas con la limpieza de sangre. La buena estima de una mujer venía directamente asociada a su sexualidad: la pureza virginal, la limpieza, la castidad, así como a la forma que tenía esta de establecer contacto con el sexo opuesto. También se transmitía a través de la apariencia, mediante la vestimenta y la conducta: los gestos, las posturas, el habla -o más bien el silencio-, en definitiva, los comportamientos y actitudes (Candau, 2014).

En el Siglo de Oro, al concepto de honor también se le otorgaban otros discursos vinculados a la política, la moral, la religión, el linaje o la raza -pureza de sangre-. El honor venía ligado al poder adquisitivo, existiendo así una relación entre ser, honor y riqueza

vinculado al sistema estamental. De hecho, se consideraba que una persona no podía ni debía recibir más honor que el que le pertenece en relación con su estado social (Maravall, 1979).

Es imprescindible tener en cuenta el importante control paterno existente a la hora de contraer matrimonio, ya que estas uniones eran concertadas debido a la existencia de la posibilidad de que dos personas de diferentes estamentos sociales se enlazaran por amor. Por ello, los moralistas no recomendaron estas uniones bajo ningún concepto, pero el hecho de que suponga una preocupación para estos da a entender que sucedieron. Estos matrimonios eran reprendidos puesto que el no casarse dentro del mismo nivel social ponía en riego a la sociedad estamental y su estricta división jerárquica (Vigil, 1986). Para evitar que esto sucediera el matrimonio quedó asociado a las cuestiones de honor, ya que el cónyuge de menor posición social podía ascender socialmente al contraer matrimonio con una persona de posición más elevada.

Para que no existiera la posibilidad de contraer matrimonio entre personas de diferentes estamentos sociales, las leyes civiles establecieron que era ilegal que una mujer adoptara matrimonio si era menor de 25 años y no contaba con la aprobación paterna, cuya pena era el desheredamiento. En los casos en los que se dieron, se produjeron al margen del sistema (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Sin embargo, esta rigidez e inmovilidad estamental fue solo en teoría, ya que a pesar de la insistencia de los moralistas en que no se dieran matrimonios desiguales, el afán social por el honor, el prestigio y el dinero en una sociedad en crisis tenía un peso mucho mayor. En realidad, el dinero podía comprar posiciones, esto ocurría principalmente debido a la dote. Se podía dar el caso de que un rico campesino o mercader llegara a convertirse en hidalgo o incluso caballero debido al prestigio de la dama con la que contraía matrimonio, de manera que la desigualdad económica era compensada por medio de la posición social (Vigil, 1986). Asimismo, la dama también podía adquirir una posición social más elevada debido al importe de la dote matrimonial, ya que el enlace podía dotar a la familia de mayor fama y estatus al quedar unida a otra familia de un linaje superior, por lo que, a pesar de la rigidez estamental, la posición social era algo que podía comprase. Esto conllevó que los matrimonios se convirtieran en verdaderas estrategias que los padres de las doncellas diseñaban con sumo cuidado. Aquellos padres que no podían dotar a su hija de un importe mínimo, las condenaban a una vida marginal (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Pero ¿Por qué era tan importante salvaguardar la virtud de una mujer? Es debido a que, además de la idea medieval que consideraba a la mujer como un ser demoníaco e incitador del pecado, se estableció otra idea que cobró mayor fuerza, y era la estimación del sexo femenino como agente de disolución social (Maravall, 1979; Sánchez Lora, 1988; Candau, 2014). El valor de una mujer estaba directamente asociado a su capacidad reproductiva, puesto que era la única capaz de salvaguardar y perpetuar el patrimonio genético, y por tanto el linaje de una familia (Candau, 2014) transmitido por la sangre de generación en generación.

Y durante el siglo XVII, debido a las grandes crisis a las que estuvo sometida la centuria, las bases de la sociedad estamental barroca se vieron tambaleadas, esto trajo consigo un endurecimiento de la organización jerárquica de la sociedad, tratando de anclar a cada individuo al estamento social al que pertenecía y sin posibilidad de ascender fácilmente, lo que obligaba a cada miembro de la sociedad a cumplir con las funciones propias de su condición. Debido a esta posición de inseguridad de las jerarquías establecidas en el sistema estamental, las cuestiones relativas al honor se avivaron. Se otorgó a la mujer el rol de garantizar y consolidar la legitimación estamental, de manera que cada individuo pertenecía a un estamento social debido a su ascendencia, por ello la honestidad pasó a considerarse una cualidad fundamental en una mujer.

Esto dio lugar a una serie de ideas vinculadas a este concepto, por una parte, el honor hacía alusión a la condición social, mientras que, por otra parte, la Iglesia católica también asociaba este a la moral (Sánchez Lora, 1988). De hecho, son dos cuestiones que van de la mano, dado que el honor social "sujetaba" a las mujeres debido a las represalias sociales que sus actos podían ocasionar, tanto a ella como a toda su familia. Por otro lado, la iglesia católica también desarrolló por diversos medios una sujeción femenina basada en su debilidad y en la virginidad como ideal de pureza y perfección. A lo que se le debe sumar que debido a la lucha contrarreformista, el catolicismo trató de acercar a los hombres y mujeres a Dios por medio del miedo. Se atemorizaban a los fieles con la idea de la condenación por el pecado, introduciendo en ellos un profundo temor a la ruptura de los mandamientos, al pecado, y con ello al infierno y a Satanás (Arias, 2006).

Por tanto, si hay algo que poder e Iglesia compartían con respecto a este tema es la subordinación femenina que por unas u otras cuestiones debía darse en cualquier caso, dado que las mujeres que no estaban sometidas estaban fuera del control establecido y suponían un peligro para el sexo masculino y para toda la sociedad, ya que si esos casos se generalizaban podía traer consigo un desorden considerable en el orden social (Anderson & Zinsser, 2000),

y por tanto esa ruptura podía provocar la caída del sistema. De esta manera, controlarlas era de una necesidad extrema puesto la organización social y la transmisión de poderes en las que se había basado esta sociedad patriarcal podía verse en peligro en caso de que una mujer pudiera lograr alzarse por medio de su atractivo y su sexualidad, ya que podía traer un relajamiento del rígido sistema establecido y por consiguiente podía desembocar en el arrebato del gobierno social (Vigil, 1986), este miedo sobre el alzamiento femenino fue uno de los promotores principales que impulsó la visión y el tratamiento sobre las mujeres.

Por otra parte, el incesante interés en la conservación de la virginidad hasta el matrimonio, además de los motivos religiosos, tiene en su trasfondo otros motivos de origen social. Era de extrema importancia educar a las jóvenes en la virtud, inculcándole los valores de la virginidad y la castidad matrimonial, dado que el incumplimiento de ello también podía hacer tambalear el sistema social basado en el honor que se había gestado. Debido a las ensoñaciones ocasionadas por el amor cortés, muchas jóvenes tuvieron una errónea concepción sobre las relaciones de pareja. Sin embargo, estas prácticas del amor cortés eran comunes en la sociedad barroca, en el que las damas eran conquistadas a modo de trofeos por *don Juanes* que no pretendían tener ninguna relación seria con estas (Vigil, 1986). Por ello, se hacía especial hincapié en que la doncella debía permanecer virgen hasta el matrimonio y no dejarse engañar por estos juegos de amor que podían acabar en la ruina de la familia, dada la concepción del honor. Puesto que las relaciones prematrimoniales eran consideradas deshonrosas, sin embargo, fue una práctica común en la sociedad de la España moderna, muchas de ellas bajo engaños de futuras promesas de matrimonio (Candau, 2006). Para mantener el honor y la honra de la dama y su familia, las relaciones sexuales prematrimoniales debían acabar en matrimonio, lo que suponía también una manera de ascender socialmente en caso de que la unión entre ambos cónyuges no contara con la aprobación paterna. Una vez dentro del matrimonio, la lealtad de la mujer hacia el marido era fundamental, puesto que el honor de la estirpe se heredaba a través de la sangre. Por ello, la mujer adquirió el rol de custodia del honor y se vio sometida a una exacerbante presión social.

Como ya se ha indicado, la sociedad barroca era una sociedad estamental basada en privilegios, cuyo origen provenía del monarca, que había sido elegido por la voluntad de Dios, y es el origen del orden social establecido. De él emanan una serie de deberes y derechos, virtudes y valores que transmite a la nobleza. Por tanto, este suponía la pieza social clave y cuanto más próximo a él se estaba, de mayores privilegios se gozaba. De manera que a medida que se alejaban del monarca se iban perdiendo privilegios y el honor iba siendo cada vez menor,

hasta que se desvanecía, y cuando finalmente acaba perdiéndose, surge el deshonor, que representaba a la otra parte del sistema. Esta falta de honor hacía que las clases sociales más bajas gozaran de una mayor libertad, dado que no debían seguir las encorsetadas normas de conducta socialmente aceptadas que debían adoptar las clases privilegiadas (Maravall, 1979).

Lo que al noble le sitúa en su posición privilegiada es su sangre, ya que se trata de un medio transmisor de esa condición entre ascendientes y descendientes. Las virtudes y privilegios se van heredando y no deja de ser la sociedad la que otorga esa supuesta superioridad de determinados linajes debido a la condición que les ha sido heredada. De manera que la sangre, como enviada por Dios, conserva la jerarquía social establecida por la divinidad en su origen por medio de la descendencia (Maravall, 1979). Por lo que no custodiar esta jerarquía, mediante uniones desiguales u otros actos deshonrosos, suponía una pérdida del honor y por tanto de todos los privilegios, y esa familia quedaba sumida en la exclusión. Además de la interpretación de que esta ruptura podía suponer una falta a Dios, ya que era el que había posicionado a esa familia en un lugar privilegiado. Por ello, en la sociedad barroca se da especial importancia a la sangre. La sangre era a portadora del patrimonio genético, del linaje, y por tanto debía mantenerse pura, limpia. De ahí que en ocasiones se recurriera a las "limpiezas de sangre". En el siglo XVI y XVII la concepción del honor viene más ligada a la limpieza de sangre, ya que la pureza de sangre suponía una condición estrechamente vinculada a la honra debido a la casta de "cristianos viejos", ya que los denominados "cristianos conversos" no poseía esta honra, al ser descendientes de moriscos o judíos conversos. Esta condición de "cristianos viejos" era transmitida a los herederos de generación en generación mediante la sangre (Martínez, 2008). La limpieza de sangre suponía un criterio económico y nobiliario que afianzaba la jerarquización social. Y ante la dificultad de ascender socialmente y gozar de los privilegios de las clases nobles, la limpieza de sangre se convirtió en un negocio de precios desorbitados que pocas personas podían permitirse, alcanzable únicamente para aquellos que gozaran de una buena situación económica. En la sociedad del Siglo de Oro, los limpios de sangre gozarían de ciertos privilegios debido a su asociación a la nobleza y la riqueza patrimonial (Domínguez, 1990).

Por todo esto, es apreciable como el honor se "capitaliza" a través de diversos medios, con lo cual se puede afirmar que el honor tenía un precio. Las faltas de honor en caso de las familias adineradas podían solventarse siempre que no hubiera supuesto un escándalo social. Se encontraba la manera de mantener el honor intacto, aunque se haya visto perjudicado, para ello se recurría a la reparación de honras, ventas de virginidad, etc. (Candau, 2014).Aunque en

determinadas ocasiones el daño era prácticamente irreparable, por eso los hombres del siglo XVII habían desarrollado esa obsesión por el adulterio femenino, cuya pena no era igual para ambos sexos. Que el marido cayera en el adulterio estaba socialmente permitido, ya que según recoge Vigil (1986), Francisco de Osuna parafrasea a san Agustín, que haciendo alusión a este tema establece que: "nosotros somos hombres y vosotras mujeres; […] nosotros somos señores y vosotras siervas; nosotros somos cabeza y vosotras miembros […]" (p. 141).

Los moralistas de la época: Escribá, Galindo o Andrade exponen sus consideraciones sobre el adulterio, no aceptándolo en cualquier caso dado que suponía un vicio detestable, pero indican que el adulterio femenino es un pecado mucho más grave que el masculino, ya que debido a la condición de las mujeres tenían una mayor flaqueza y por ello estas debían guardar un recato mucho mayor (Vigil, 1986). No se debe olvidar que el honor era considerado como algo inestimable, tanto que se podía poner en juego hasta la propia vida. Por ello, en caso de que una mujer deshonrase el honor familiar, el marido se sentía en el deber de limpiar su honor mediante la venganza, quitándole la vida a ambos (Martínez, 2008). La ley contemplaba la posibilidad de que el hombre limpiase su honor quitándole la vida a la mujer que había propiciado esa infamia familiar, ya fuera la esposa o la hija, puesto que la única manera de limpiar y restaurar el honor familiar era por medio de la venganza, y la reputación y posición social de una estirpe debía defenderse por el precio que fuese necesario (Vigil, 1986). El marido podía ser adúltero y no era considerado como un agravio. En el caso de la mujer, únicamente era perdonable en aquellos casos en que la mujer había sido violada y por tanto la relación se había producido en contra de su voluntad. De manera que legalmente, el marido era considerado el único perjudicado en casos de adulterio y su venganza estaba permitida legalmente, para limpiar su honor este podía arrebatar la vida de la esposa y su amante (Sánchez, 1995).

Con lo cual, el honor era quizá la virtud considerada más importante, esto se debe a que todo el sistema de organización social y transmisión de poderes se basaba en esta idea, lo que suponía la forma más certera de perpetuar el poder patriarcal. Y al ser la mujer la depositaria de este era fundamental su constante vigilancia para que este no fuera puesto en tela de juicio. Esto trajo consigo la producción de numerosas obras literarias destinadas a salvaguardar esa honestidad, fundamentadas principalmente en la sujeción de la mujer, implicando al hombre en esta salvaguarda haciéndolo dueño de esta, y, por tanto, y como se apunta en la Biblia, cabeza de la mujer, por ello se consideraba que el varón era el responsable de la mujer y sus comportamientos (Sánchez Lora, 1988). Por ello, las mujeres desde que nacían hasta que

morían estaban vigiladas por una figura masculina, controladas por los padres hasta el matrimonio, momento en que el control pasaba al marido y en caso de quedar viudas, quedaban bajo la tutela de sus hijos varones.

Como se ha podido observar, la importancia otorgada al honor y la conservación de la estirpe por la sociedad del Antiguo Régimen desplegaba un sistema basado en la moral, la religión y la sociedad. Por ello, aquellas doncellas de familias nobles que no habían podido obtener una buena dote matrimonial que le permitiera casarse con un hombre perteneciente a una familia de buen linaje, estaban destinadas a la única alternativa digna: el ingreso conventual. La sociedad barroca fomentaba el encerramiento femenino y el enclaustramiento como la opción más certera para el mantenimiento del honor familiar. De esta manera, se explica la proliferación de conventos femeninos, la creación de otros nuevos y el mantenimiento de estos por parte de la nobleza y las clases privilegiadas, ya que las clases más altas de la sociedad eran las que más tenía que perder ante una deshonra por parte de una mujer de la familia. De manera que los conventos se convirtieron en centros en los que mantener la dignidad, los privilegios y el honor, fundamental para perdurar en lo alto de las clases sociales. Por ello, existía la necesidad de asegurar las plazas necesarias en los conventos, de manera que los fundadores, promotores, donantes, etc. acordaban la reserva necesaria de estas para las mujeres de la estirpe, lo que les permitía administrar estratégicamente las posiciones que ocuparían las féminas de la familia para afianzar el estatus o incluso adquirir una disposición más ventajosa (Atienza, 2008).

3.1.3. Virginidad como mejor opción. La estima de la virginidad

Ya se ha explicado la asociación sexo-pecado-muerte, por lo que la mujer que decidía optar por el matrimonio necesariamente tenía que ser madre. La procreación de la mujer a su vez viene condenada por la sexualidad, por tanto, se debía remarcar la función progenitora de esta, ya que la única manera de redimir la perversión de la casada era a través de la descendencia, el hijo será el que reconduzca a su madre hacia la ley (Ferrús, 2005), puesto que la madre limpiaba su pecado por medio de los dolores provocados por el parto. Por tanto, según el cristianismo las relaciones sexuales únicamente estaban permitidas dentro del matrimonio y con el único fin de la procreación, ya que de este modo estaban en circunstancias controladas. Y para evitar el pecado, los sacerdotes, tanto católicos como protestantes, advertían del pecado de la lujuria, incidiendo en que en las relaciones sexuales no debía existir placer (Anderson &

Zinsser, 2000). Y lo cierto es que, en la religión cristiana, la batalla producida entre el espíritu y la carne, la carne fue directamente asociada al sexo femenino, ya no solo por la debilidad otorgadas a ambas, sino porque debido a la capacidad reproductiva de la mujer, su embarazo y en nacimiento de un hijo, estaba directamente asociado a la mancha del pecado original desde el momento de su concepción. Como indica san Agustín, en las heces y la orina del parto la mujer se aproximaba a lo bajo, a lo vil y corruptible, a la materia (Warner, 1991).

De esta manera, la mujer que había decido entregarse a la maternidad, de alguna forma era esclava de esta, por lo que el sexo representaba la esclavitud, mientas que la virginidad quedaba vinculada a la idea de libertad. Esto se relaciona con las imágenes de la Virgen María y la relación entre el mundo terrenal y el celestial, lo interior y lo exterior, lo tangible e intangible. De este modo, las vírgenes-mártires, por su estimada heroicidad, adquirieron una mayor consideración que los mártires. Estas serán consideradas como un símbolo de libertad, una libertad por la que pagarán incluso entregando sus propias vidas (Duby & Perrot, 2018). De hecho, el martirio fue una cualidad fundamental de los cristianos primitivos que fueron elevados a la categoría de santos. El interés por él en el cristianismo primitivo hizo que la virginidad quedara relegada a un segundo plano, era una cualidad que se daba por supuesta, y de la que apenas se hablaba. Sin embargo, a partir del siglo IV, la idea de la santidad y su relación con el martirio fue evolucionando y la virginidad comienza a cobrar mayor importancia, ganando terreno progresivamente, hasta que finalmente el martirio cede el lugar al sacrificio ejercido mediante la abnegación sexual para la conservación de la virginidad. De manera que martirio y virginidad se expondrán como cualidades fundamentales dentro del santoral cristiano siendo el apelativo para demostrar el camino que llevó a esa persona hacia la santidad (Sánchez, 1995). Además, la abnegación sexual era tomada por el cristianismo como un sacrificio, un martirio, dado que suponía la impetuosa resistencia a la tentación de la carne. Se consideraba que mediante la virginidad y el dolor autoinflingido era posible enmendar los defectos propios del sexo femenino (Warner, 1991).

En la sociedad barroca, las exigencias con respecto al honor llegaban a tal extremo que se consideraba que la única salida honrosa para la mujer y la familia era su ingreso en el claustro (Sánchez Lora, 1988). A esto se le suma la importancia otorgada a la virginidad. La virginidad era una cualidad muy valorada entre las mujeres cristianas, lo que posiblemente viene heredado del mundo clásico, donde se consideraba que la virginidad otorgaba poderes mágicos, además de dar fuerza y pureza ritual. De hecho, era común practicar ayunos antes de la celebración de algún misterio antiguo para obtener fuera y pureza. De este modo se pueden observar a los

eunucos y las vírgenes vestales, transmitiéndose la idea de que la abstinencia otorgaba un estado de poder considerado como algo mágico (Warner, 1991). Por lo que en la antigüedad el valor adquirido de la virginidad estaba más vinculado a la idea de que la pureza otorgaba mayor fuerza y poder relacionado con lo sobrenatural, en lugar de la posterior consideración éticamente negativa sobre el sexo otorgado por el cristianismo.

Sin embargo, como apunta Brown (1993) la consideración que tenían las vírgenes en la antigüedad clásica difiere de la que tendrán posteriormente las vírgenes cristianas. Las Vírgenes Vestales de Roma se consideraban como algo anómalo, su virginidad no era estimada por la sociedad como un indicio de perfección. Además, no era una opción que ellas eligieran, sino una imposición, ya que se reclutaban vírgenes jóvenes para servir a los dioses. Después de su servicio, cuando estas vírgenes tenían una edad más avanzada, podían contraer matrimonio. De manera que no era una decisión que mostrara una libertad heroica de entregase a la divinidad, al contrario de lo que ocurría dentro del cristianismo.

La imagen de la Virgen María tan extendida y ofrecida como modelo de perfección se impuso para otorgar un valor inestimable a la virginidad femenina, considerada la mejor cualidad que una mujer podía ofrecer a su matrimonio. Esta consideración de la virginidad como un estado de perfección, y la castidad de la mujer casada como la virtud más importante, se debió al interés por controlar la natalidad entre las jóvenes de las clases sociales más bajas, ya que como se ha indicado, era común que tuvieran relaciones prematrimoniales o practicaran la prostitución (Sauret & Quiles, 2001).

La Iglesia ensalzó la virginidad, otorgando como modelo a María, y dando la posibilidad de que aquellas mujeres que así lo eligiesen, sometan su cuerpo a Dios y se entregaran a él en cuerpo y alma, lo que les daba un lugar en el orden religioso. De hecho, las monjas que habían profesado eran consideradas esposas de Cristo y por tanto socialmente adquirían el mismo estatus que las mujeres casadas. Aunque teólogos y moralistas aludían a que las religiosas adoptaban una posición más elevada, lo cual no podía ser puesto en duda ya que esa persona que lo cuestionaba podía ser acusado de herejía (Folguera, 1990).

Agustín de Hipona y Tomás de Aquino, principales pensadores del cristianismo otorgaron a la sexualidad de connotaciones negativas. Para poder alcanzar la perfección y por tanto la salvación cristina, todas las personas estaban llamadas al sacrificio, al ayuno y la mortificación, debido a la visión negativa del cuerpo y su materialidad (Sánchez, 1995). De

esta manera el cristianismo presentará una actitud negativa sobre el sexo puesto que se relaciona con la muerte, el pecado y la debilidad de la carne, de la materia, que es corrompible.

Por tanto, la virginidad supone una de las virtudes más importantes para el cristianismo, una importancia que se va haciendo cada vez más patente. San Pablo en la primera carta a los Corintios incita a la virginidad a aquellos hombres y mujeres que pudieran adoptarla. También aconseja que aquellos a los que no les fuera posible adoptar este estado se casaran para evitar la lujuria, y con ella que Satanás entrara en ellos. Asimismo, expone que los solteros y las viudas deben mantener castidad, y en caso de que no pudiesen guardar tal continencia deberían adoptar matrimonio, puesto que como señala: "es mejor casarse que abrasarse". (1Cor. 7, 9)

Santo Tomás, San Ambrosio y San Agustín serán los autores más representativos sobre este aspecto. Se dirigirán especialmente a la mujer y sus consideraciones serán condicionantes para las féminas en la Edad Media, afianzándose durante los siglos XVI y XVII. San Ambrosio consideraba que la virginidad era una cualidad que debía recomendarse, ya que acercaba la perfecta condición angelical a los hombres y mujeres, pero bajo ningún concepto debía imponerse, y consideraba que el matrimonio sometía a la mujer al varón y por tanto la virginidad les hacía libres. Pero la virginidad que se aconsejaba era la virginidad entregada a Dios. De hecho, san Agustín consideraba que era más feliz la mujer casada que la virgen que deseaba casarse (Sánchez, 1995). Santo Tomás de Aquino, en *Summa Theologica*, defendía la virginidad como una cualidad superior, puesto que la virginidad era el camino hacia la perfección que ofrecía a quien la poseía una relación estrecha con Dios (Sánchez, 1992). De manera que la mayoría de los autores cristianos aconsejaran practicar la castidad y la virginidad como un estado más puro y próximo a Dios.

De hecho, a partir de la Contrarreforma, la idea de la virginidad adquirió mayor importancia. Este concepto tenía la misma consideración para el sexo masculino, dado que la conservación de esta por parte del sacerdote lo situaba por encima del resto de los hombres, ya que mediante el voto de celibato permanecía virgen y puro, y por tanto al resistir el deseo y la tentación de la mujer, lo situaba por encima del resto de los demás hombres laicos puesto que se había liberado de la esclavitud de la carne, la sexualidad y la lujuria. A partir del Concilio de Trento la iglesia católica fue más estricta en este aspecto, prohibiéndose cualquier relación sexual, ya que esto suponía vivir en la impureza, la inmundicia y la corrupta esclavitud carnal (Anderson & Zinsser, 2000). Debemos recordar que antes de la Caída, el sexo no existía, y puesto que fue fruto del pecado, la ausencia de este aproxima al célibe a la divinidad y a la condición original del ser humano como creación de Dios en el Paraíso.

Al contrario que las mujeres de los países protestantes, la mujer católica se veía en primer lugar como madre y después como esposa, lo que nos hace comprender que la concepción social de las mujeres en la época era que su principal finalidad estaba destinada a la maternidad. En los países protestantes el matrimonio prevalecía sobre la castidad y virginidad, se aceptaban los matrimonios de sacerdotes, así como el divorcio. Por el contrario, la Iglesia católica, en contra del protestantismo, exaltó la virginidad y fue considerado como un estado superior a cualquier otro, de este modo la Iglesia se declaró como la "esposa virgen de Cristo". La Contrarreforma ofrecía principalmente dos modelos femeninos próximos a Cristo, por una parte, la pecadora arrepentida y por otra, la virgen por antonomasia (Sánchez, 1995).

3.2. La educación de la mujer

A finales del siglo XIII se llevaron a cabo importantes debates entre los intelectuales sobre el arquetipo femenino, lo que desembocó en el siglo XIV en la polémica sobre el papel de la mujer. Esto trajo consigo la publicación de numerosos textos, por un lado, los defensores que elogiaban las cualidades femeninas. Por otro, los detractores que exponían los múltiples defectos y vicios otorgados a la mujer (Bel, 1998).

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se evolucionó sobre las aspiraciones educativas, puesto que la educación medieval giraba entorno a la imitación en el trabajo y la religión. Esto fue progresando hacia un mayor interés por la educación y la adquisición del conocimiento, si bien es cierto que se siguen haciendo distinciones entre las capacidades tanto físicas como intelectuales entre ambos sexos. Los hijos varones de las familias de buena posición social adquirían una educación mucho mayor que sus hermanas. Educándose en la cultura clásica, asistiendo al colegio y la universidad. Sin embargo, las niñas no gozaban de la misma suerte. La educación de estas iba destinada a los saberes de la vida cotidiana, al saber hacer en el hogar y la familia, de manera que todos sus conocimientos estaban limitados al universo doméstico del que era prisionera (Duby & Perrot, 2018). Pero con la llegada del Humanismo, la educación cobro una mayor importancia y pasó a ser considerada una de las principales cualidades en el hombre moderno, sin embargo, la mujer no tuvo la misma suerte. La configuración de determinados roles sexuales y la división del trabajo configurado en la Edad Moderna trajo consigo la necesidad de formación de las mujeres, pero se trataba de una formación orientada al papel social que debían desempeñar (Fraile, 2004).

De manera que, para instruir a las mujeres en los principios morales y religiosos, y ofrecer una mayor posibilidad de salvación al sexo femenino dada su naturaleza, se trató de enseñar a las doncellas a ser más virtuosas y honestas, alejándolas de los vicios y los placeres terrenales. Por este motivo empezaron a configurarse una serie de textos bajo estas pretensiones, que comenzaron en el siglo XIV con Francisc de Eiximenis y el *Libre de les Dones*, pero se hizo más patente durante los siglos XVI y XVII (Sauret & Quiles, 2002).

De este modo, la educación de la mujer es una cuestión que los moralistas de los siglos XVI y XVII tuvieron muy presente, ya que, debido al sistema patriarcal imperante en la sociedad, la mujer tenía programada toda su vida, desde que nacía hasta que moría, con el cumplimiento de una serie de reglas impuestas por el sexo masculino que, en la mayoría de los casos, fueron confeccionadas para su propio beneficio. Se trató de aislar a las mujeres por el peligro que podían suponer para el sistema, convenciéndolas de que este aislamiento se llevaba a cabo con el fin de protegerlas de los peligros del mundo, puesto que su voluntad débil las podía hacer caer y por tanto no alcanzar la salvación de su alma. Sin embargo, parte de las féminas fueron conscientes de la discriminación del sistema (Sauret & Quiles, 2002). Y, por todas las cuestiones que se han ido tratando, se consideraba que era importante guiar a las mujeres sobre el deber ser, por ello durante estos siglos se realizaron numerosos tratados de moral y de conducta que iban destinados a exponer el modelo ideal de la mujer en cada uno de sus estados, pero esta educación iba fundamentalmente orientada a generar en ella las principales cualidades de una mujer; la castidad, la obediencia y la sumisión a la voluntad masculina -del padre o del marido- (Morant, 2005). A grandes rasgos, todos ellos insistían en la necesidad de una formación orientada al desempeño de las tareas del hogar y a la formación de la doncella como futura esposa cristiana. Con lo cual se fueron confeccionando, por una parte, libros de conducta especializados en el género, la edad, la profesión o la clase social. Por otra, libros generales que iban dirigidos a todas las mujeres sin hacer distinciones, y estaban destinados a ofrecer una serie de consejos imprescindibles para las damas (Candau, 2014).

Además de esta instrucción de las mujeres, a finales del siglo XVI surge un debate que va más enfocado hacia la alfabetización femenina entre los tratadistas de la talla de Luis Vives, a favor de la educación femenina o fray Luis de León, que se posicionaba en contra (Langle, 2004). De manera que durante la Edad Moderna se llevará a cabo una lucha entre la corriente misógina que rechazaba el acceso de la mujer a la educación y el posicionamiento contrario, donde diversos autores y autoras aludían a la educación para fundamentar las diferencias entre ambos sexos, dado que todos ellos compartían la idea platónica de que si una mujer no puede

desempeñar las mismas tareas que un hombre no se trata por una cuestión biológica de su sexo, sino que se trata de una cuestión de educación, ya que en la mayoría de los casos las mujeres no tuvieron las mismas posibilidades de formarse que los hombres (Sánchez Lora, 1988).

Sobre la educación de la mujer, con relación a la adquisición de conocimiento se pueden encontrar partidarios y detractores, puesto que hay que tener en cuenta que el conocimiento podía dotar de poder a aquel que lo poseía, ya que se consideraba que permitía un mayor control y manipulación sobre las personas. El siglo XVI y los principios del humanismo supuso un cambio en esta materia. Los humanistas y moralistas pasaron de insultar y menospreciar a las mujeres a elaborar modelos de comportamiento femenino, convenciendo a las mujeres de que seguir estos modelos era lo correcto, de este modo se les proporcionaba una educación ideologizada. Algunos moralistas como Erasmo de Rotterdam y Luis Vives estaban a favor de la educación de la mujer, siempre que fuera una educación cristiana. Otros, sin embargo, como Fray Luis de León o Huarte de San Juan tenían opiniones contrarias que basaban en la inferioridad intelectual de la mujer (Vigil, 1986). De este modo Huarte de San Juan (1988/1575) expone que:

> Los padres que quisieran gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras, han de procurar que nazcan varones, porque las hembras, por razón de la frialdad y humidad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria. (p. 331)

Las discrepancias sobre la alfabetización de la mujer se hicieron cada vez más patentes a lo largo de todo el siglo XVII. Por ello cabe plantearse el motivo por el que surge el interés en alfabetizar a las mujeres. Vives alude a que la falta de cultura de las mujeres es el principal motivo de los vicios de estas. Asimismo, Erasmo también hace hincapié en la educación de las niñas para una mayor comprensión en el matrimonio. A su vez, un factor influyente en la alfabetización femenina se debe a la Reforma, ya que Lutero, que había expuesto sus 95 tesis por medio de la escritura, consideraba fundamental que hombres y mujeres supieran leer, ya que de este modo podían llegar a comprender su doctrina. Debido a lo cual la Iglesia católica contrarreformista reaccionó exponiendo la necesidad de instruir a todos los fieles desde temprana edad para que conocieran la doctrina correcta. Por ello, los reformadores católicos hacen especial ahínco en la alfabetización femenina, ya que la formación de las niñas podía

suponer una clave fundamental en el camino hacia la reconquista religiosa (Duby & Perrot, 2018).

A pesar de ello continúan habiendo detractores en la alfabetización femenina, de este modo hay autores que exponen su desacuerdo en que la mujer supiera escribir. De manera que, aunque sí que debía de saber leer para poder formarse correctamente en los libros de avisos, de doctrina cristiana y tratados de moral, era innecesario que supiera escribir y por tanto era mejor que no aprendiera, ya que podía suponer un peligro. Un ejemplo de ello es fray Juan de la Cerda, que en su obra *Vida política de todos los estados de mujeres*, publicada en 1599, se opone rotundamente al conocimiento de la escritura por parte del sexo femenino dado que consideraba que de este modo las mujeres no podrían responder a las cartas que les enviasen sus cortejadores. Asimismo, el jesuita Gaspar de Astete también se opone a ello, ya que, según el autor, la mujer no necesita saber escribir dado que no tiene que ganarse el sustento mediante la escritura como el hombre, y el hecho de que la mujer conozca la escritura puede ser perjudicial para ella.

Por ello, durante los siglos XVI y XVII se expandieron por toda la Europa católica los libros de avisos, suponiendo unos materiales fundamentales en la renovación de la cristiandad tras la reforma protestante. De esta manea era fundamental que la que la mujer aprendiera a leer, al menos para poder comenzar con la educación de los hijos, basada fundamentalmente en la enseñanza de la doctrina cristiana, y el hecho de que la mujer fuera educada no significaba que quedara redimida de los quehaceres domésticos propios de su sexo. Como expone Vives (2019): "Así pues, la doncella debe aprender al mismo tiempo las letras y a trabajar la lana y el lino, dos oficios que se enseñaban en los tiempos en los que predominaba la honradez y que se transmitía a generaciones futuras" (p. 46). Con lo cual, las doncellas además de aprender la doctrina cristiana y las virtudes propias de una dama, estaba bajo la constante supervisión materna, controlando no solo su educación sino también su indumentaria, comportamiento, conversaciones y compañías (Hernández, 1988).

En la época se consideraba que la educación femenina se deberá de llevar extremo cuidado, los moralistas aconsejaban que esta fuera una tarea de la madre, en caso de que no existiera esa posibilidad, debía ser impartida por alguna otra mujer de la familia o por una mujer anciana, recurriendo en último término a algún hombre anciano, pero con reputación y doctrina, preferentemente casado con una mujer hermosa a la que quiera. Sin embargo, las jóvenes de clases intermedias que podían permitírselo o las hijas de hombres viudos, eran enviadas a conventos femeninos para su correcta educación (Vigil, 1986). Durante en siglo

XVII, el especial interés en educar a las niñas en la lectura y el catecismo, hizo que se produjera un aumento de congregaciones destinadas a la educación, ya que era fundamental para formar a las futuras buenas madres cristianas, aunque las más adineradas se permitían ser educadas en costosos conventos (Duby & Perrot, 2018) o mediante maestros particulares de confianza, de los que se alertaba a las madres que bajo ningún concepto debía dejar a solas al maestro y la alumna por el peligro que esto podía suponer (Vigil, 1986). Asimismo, se consideraba que las madres tenían que mantener ocupadas a las jóvenes en el trabajo del hogar, un ejercicio que les permitía alejarse de la ociosidad y las ensoñaciones, favoreciendo la formación de su oficio -el de esposa- mediante la instrucción de las labores del hogar (Candau, 2017).

Como es lógico pensar, las muchachas de posiciones sociales más elevadas tuvieron un mayor acceso a la educación y la cultura. De hecho, durante los siglos XVI y XVII se pueden encontrar mujeres que adquirieron una cierta fama como Beatriz Galindo, Catalina y Juana de Aragón, Luisa Sigea, Cecilia Morillas, María de Zayas, sor Juana Inés de la Cruz, sor María de Ágreda o santa Teresa de Jesús (Sauret & Quiles, 2002). De manera que a pesar de que durante el barroco continúa el debate sobre la intelectualidad femenina, se pueden encontrar mujeres que se dedicaron a las letras, aunque tenían en hacer frente a las negativas concepciones de moralistas, intelectuales y escritores que las menospreciaban o reprobaban debido a su sexo. Sin embargo, las mujeres que se dedicaban a las letras corrían el riesgo de ser consideradas inmorales dado que la publicación y la fama que esta conllevaba hacía pública a la mujer, en contraposición al encerramiento propio del sexo femenino y por tanto se consideraba como algo que debía ser rechazado en la época por ser juzgada de inmoral y promiscua (Langle, 2004). A pesar de ello, en el siglo XVII ya se pueden encontrar mujeres con una mayor formación intelectual, habiendo estudiado filosofía, latín, gramática… pero estos casos no eran lo más habitual (Vigil, 1986).

Sin embargo, como expone Vigil (1986), la creencia de los moralistas como Vives o Erasmo sobre la educación de las mujeres era más bien ingenua, dado que la mujer que adquiría un cierto nivel de educación, a pesar de que no tenía poder, si que gozaba de conocimiento que le abría los ojos, adquiriendo conciencia de su situación, y le hacía tener una mayor capacidad de resistencia a las presiones sociales, el sistema patriarcal y las ideologías de poder. Pero como las mujeres cultas que pudieron adquirir alguna educación fueron escasas, estuvieron limitadas y por tanto fueron mesuradas. Aunque hubo mujeres que la educación y el conocimiento les hizo tratar de reclamar la situación en la que se encontraba el sexo femenino, de este modo se pueden encontrar mujeres como sor Juana Inés de la Cruz o María de Zayas, que adquirieron cierto nivel

educativo y trataron de reivindicar la consideración y posición sobre el sexo femenino, reivindicando la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, y haciendo alusión a la desigualdad de oportunidades María de Zayas (1637), en el texto titulado «Al que leyere» que presenta la primera selección de diez novelas, la autora expone:

> Las almas ni son hombres, ni mujeres: q razón ay para q ellos sean sabios, ¿y presuman q nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, mas respuesta, que su impiedad, o tiranía en enerrarnos, y no darnos maestros: y assi la verdadera causa de no ser las mujeres doctas, no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porq si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las Catedras como los hombres, y quiça más agudas. (p. 12)

En cualquier caso, la formación intelectual del sexo femenino en el siglo XVII giraba principalmente en torno a la alfabetización de estas. Los libros religiosos estuvieron al servicio de la educación. En el caso de los moralistas, más que educar, su finalidad era adoctrinar. La moral y la salvación eran, de cierto modo, selectivas, puesto que se consideraba que mujeres y hombres no podían adquirir la salvación de la misma forma, por lo que la justicia también era diferente para ambos. Sin duda alguna, el camino hacia la salvación femenina era mucho más difícil y pedregoso. Pero teólogos y moralistas como Luis Vives, fray Antonio de Guevara, Francisco de Osuna, fray Vicente Mexía, fray Juan de la Cerda o fray Luis de León abordarán la salvación del alma en sus tratados de conducta, cuyos textos fueron la principal fuente para la formación femenina. Exponiéndose en ellos cómo debe ser/actuar la mujer para poder alcanzas la perfección cristiana y la salvación eterna (Candau, 2014). Sin embargo, lo cierto es que este tipo de educación generó divergencias, puesto que una cosa era el modelo ideológico femenino propuesto por hombres, y otra muy distinta era la realidad del comportamiento cotidiano de las mujeres de la época (Duby & Perrot, 2018). El hecho de encontrar esta excesiva literatura configuradora de modelos de comportamiento femenino podría transmitir que las mujeres no actuaban realmente como se pretendía que lo hicieran, y de ahí la necesidad de bombardear a la sociedad de estos tratados.

En cualquier caso, en ellos se transmitía la educación que la mujer de la época debía recibir. También hay que tener en cuenta que la alternativa que los padres habían elegido para su hija era un importante condicionante para su educación, ya que además de la posición social y económica, la instrucción de la doncella para el matrimonio no era la misma que recibiría aquella cuya alternativa era el claustro. Las doncellas a las que se educaba para adoptar la vida

religiosa adquirían una mayor educación. No únicamente sabían leer y escribir, sino que además también habían aprendido latín, necesario para los rezos y cantos litúrgicos, música, también necesaria para los cantos y alabanzas a Dios, así como matemáticas, fundamental para llevar las cuentas del convento (Sauret & Quiles, 2002). Por lo que la mujer entregada a la religión tenía mayores opciones para desarrollar su potencial, adquiriendo una capacidad intelectual mucho mayor que las mujeres casadas, lo que en algunas ocasiones podía hacer que destacara socialmente.

3.3. El arte al servicio de la educación femenina

A lo largo de la historia, el arte ha sido un vehículo de transmisión fundamental. Las imágenes suponen una fuente documental histórica alternativa a otras fuentes primarias como los documentos oficiales, de manera que pueden ofrecer información sobre otras corrientes historiográficas como la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana o la historia de las mujeres. Por tanto, las imágenes son testimonios de épocas pasadas por medio de las que se puede conocer el pensamiento de una sociedad y su representación particular (Burke, 2005). De manera que estas son capaces de transmitir cómo pretendía ser vista una sociedad y ofrecen conocimiento sobre ella, pero para poder conocerla hay que intentar interpretar estas manifestaciones desde el momento y las circunstancias de su creación, ya que como expone Panofsky (1987), las imágenes son parte de una cultura y no pueden ser entendidas si no se interpretan desde el conocimiento de esa cultura. Además, la significación intrínseca de las imágenes muestra los conceptos subyacentes que se pueden encontrar en ellas como la mentalidad de la época, de una sociedad, una religión o una determinada clase social. Y en estrecha relación con las imágenes se encuentra la reacción que estas provocan en el espectador, las actitudes y conductas adoptadas a la hora de observar una imagen determinada, ya que al experimentarla se produce una relación entre la imagen y el espectador, generando en este último una respuesta (Freedberg, 1992). Lo cual se hace aún más evidente en el arte barroco, dada la intencionalidad de conmover establecida por la contrarreforma.

El Concilio de Trento otorgó un papel a las imágenes muy significativo, ya que se configuraron como un vehículo fundamental para la propaganda y el adoctrinamiento, así como para afianzar la fe y los dogmas. La Contrarreforma confirió especial importancia a los santos, considerados intercesores entre el plano terrenal y el celestial, que por su vida y virtudes habían triunfado sobre la muerte y alcanzado la vida eterna, y por ello, sus imágenes se mostrarán como modelos a imitar entre los fieles (De Carlos, Civil, Pereda, & Vicent-Cassy, 2008). De

este modo, la iconografía debía servir para propagar los valores, ideas y símbolos imperantes en la sociedad católica, patriarcal y estamental.

El catolicismo postridentino utilizó el arte como un medio para propagar la religión, exaltar y glorificar a la divinidad. De modo que la iconografía será un instrumento fundamental, que a su vez puede ser utilizado en la actualidad como un documento historiográfico, dado que muestra los valores y la cultura de la sociedad, complementando a las fuentes literarias. De manera que en el siglo XVII el arte sirvió para imponer un ideario a la sociedad, un ideario que había sido expuesto previamente por moralistas, tratadistas, etc.

De este modo, el Concilio de Trento, expuso la recomendación del uso de imágenes debido al papel que estas podían desempeñar, ya que eran capaces de estimular a los fieles, generando en ellos devoción y sensibilidad hacia Dios, la Virgen, Jesús o los santos. Como se expone en *De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, en la XXV sesión del Concilio de Trento (Latre, 1847):

> Por medio de las historias de nuestra redención; espresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concecido, sino tambien porque se esponen á los ojos de los fueles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el din de que den gracias á Dios, por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los ejemplos de los mismos santos. (pp. 330-331)

Aunque el uso de las imágenes como medio de conmoción no fue algo novedoso para la Iglesia, la Contrarreforma adoptó un particular interés por las artes plásticas como un lenguaje más sencillo y eficaz que transmitiera el mensaje a los fieles. Por lo que, como respuesta a la iconoclastia protestante, la Iglesia católica desplegó un importante programa artístico al servicio de Dios (Bornay, 1998). El catolicismo aprovechó los recursos que brindaban las imágenes para conmover y persuadir a los fieles, lo que se reforzó a través de la oratoria que, junto al método icónico-visual, se convirtieron en las herramientas definitivas para difundir la ideología postridentina a una sociedad prácticamente analfabeta. Por lo que estos autores y predicadores fundamentaban su adoctrinamiento en la necesidad de aproximar a los pecadores al camino de la salvación por medio de la perfección cristiana (González, 2017).

De manera que, a esto también hay que sumarle que la producción artística está condicionada por el mercado, los mecenas o compradores, dado que son los que establecen que temática representar e incluso cómo representarla, por lo que la obra de arte es el reflejo de la mentalidad social del momento, con sus realidades y aspiraciones. Y no hay que olvidar que la Iglesia fue la principal promotora del arte barroco. Las imágenes eran un recurso capaz de materializar ideas abstractas, además de ser grandes instrumentos para educar en la doctrina católica, lo que quedó remarcado por los aspectos otorgados al arte por la Contrarreforma: instruir, mediante la transmisión de los dogmas y las verdades de la fe; convencer, a través de la exposición de los argumentos de la doctrina que haga a los fieles cambiar de opinión; y persuadir, influyendo en los ánimos de las personas mediante la sensibilidad y la provocación de emociones. Por todo ello, en la época, el arte podía ser considerado por los artistas como un medio para practicar el apostolado (Montaner, 1992).

Con lo cual, durante el Siglo de Oro, las imágenes suponían un instrumento fundamental para instruir a la sociedad, y debido al importante papel que desempeñaban debían mantenerse bajo un control estricto, por lo que la Inquisición será el organismo competente para mantener el decoro en las representaciones, la idoneidad de la temática y la propagación de la doctrina católica para evitar la posible influencia protestante. De modo que esta se encargará de supervisar las obras artísticas con temática religiosa. Debido a estos factores, la temática iconográfica de las imágenes se verá bastante restringida el arte barroco, ya que durante la segunda mitad del siglo XVI comenzarán a surgir numerosos textos que parten del Concilio de Trento y de la legislación eclesiástica respecto al tema, con el fin de impugnar las pinturas consideradas "deshonestas", vinculadas sobre todo a las representaciones de temática mitológica (Portús, 1995). Aunque, en el arte religioso los desnudos estaban permitidos si existía un motivo justificado por el que ese personaje tenía que ser representado de ese modo, como puede ser el caso de Magdalenas penitentes, a pesar de que en la pintura del Siglo de Oro aparecen de forma más recatada. De manera que será la Iglesia postridentina la que configurará la teoría sobre el decoro. Influyendo también en la funcionalidad artística, que pasa de ser estética y profana a didáctica y religiosa (Martínez-Burgos, 1988).

En lo que respecta a la educación femenina, a pesar del interés de alfabetizar a las mujeres, lo cierto es que aún en el siglo XVII se puede encontrar un alto índice de analfabetismo entre ellas, elevado aún en las clases medias y masivo en las clases sociales más bajas (Duby & Perrot, 2018). De manera que, para paliar la ausencia de adoctrinamiento a través de la literatura, inaccesible para las mujeres analfabetas, la Iglesia contrarreformista adoptó el arte

como principal instrumento para educar a las mujeres mediante las imágenes de escenas, actitudes y comportamientos deseables que debían ser imitados, por lo que se prestó especial importancia en el control de las representaciones femeninas, que debían seguir los valores transmitidos por teólogos y moralistas sobre la mujer. De esta forma, y debido a la fuerte influencia del catolicismo, la cultura se empeñó por configurar un arquetipo de santidad y religiosidad que las mujeres debían seguir, adoptando conductas similares a las que podían ser observadas en las representaciones de la Virgen María, principal modelo a imitar, y las santas.

La pintura del Siglo de Oro no estaba tan interesada en mostrar la realidad social del momento, como en transmitir a través de ciertas escenas los valores de obediencia, humildad, recogimiento o castidad que imperaban para las mujeres de la época. Se trataba de generar una representación visual adecuada al mensaje que se quería difundir (Ortega, 2003), y debido a la división sexual del trabajo ocasionado por los roles de género, la inmensa mayoría de estas representaciones tenían lugar en el interior del hogar. Por lo que las imágenes de la pintura barroca española centradas en plasmar la condición femenina destacarán por su pasividad, ausencia de movimiento y libertad, por lo que las pasiones, emociones y acciones femeninas, en la mayoría de los casos, destacarán por su contención (Durán, 1984), exceptuándose aquellas escenas religiosas llenas de dramatismo en las que la expresión de los sentimientos de los personajes fuera necesaria para conmover, como por ejemplo en las representaciones de martirios o escenas relacionadas con la pasión y muerte de Jesucristo.

Si bien es cierto que, aunque había un mayor interés en la transmisión del mensaje, la pintura barroca se caracterizó por el naturalismo, lo que configuró un mensaje más cercano y trajo consigo el nacimiento de nuevos géneros pictóricos, ya que trasladó el interés de los temas celestiales a los terrenales, representándose así escenas que podían ser interpretadas desde la cotidianeidad. Con lo cual, la pintura naturalista afectó intensamente a la narrativa, decantándose por la denominada pintura de género. La pintura religiosa se inundó de un profundo naturalismo con la finalidad de provocar una mayor devoción y sensibilidad, lo que redujo el distanciamiento entre lo celestial y lo terrenal, quedando extremadamente reducido en algunas ocasiones, de manera que, en el arte barroco, lo divino se hace cada vez más humano (Bornay, 1998). Los escenarios se irán inundando de situaciones ordinarias, con representaciones más íntimas y próximas a la realidad, produciéndose una idealización de la vida doméstica mostrada mediante diferentes escenas religiosas enmascaradas de cotidianeidad, que la hacía más deseable (Ibero, 1994).

A esto se le debe sumar el uso de modelos reales tomados del natural, de la vida de las clases populares, compuesto por personas de todas las edades y, en ocasiones, de baja condición social, que eran usados para representar escenas religiosas. Esta fue una forma de acercar aún más las escenas religiosas, ya que lo que las hacía más próximas a la realidad eran los modelos, las distintas representaciones de la Virgen María y las santas no serán rostros idealizados y alejados de la realidad, sino que la naturalidad del arte barroco hará que estas representaciones tengan rostros dulces y cercanos, extraídos de la vida diaria. Este uso de modelos reales es algo frecuente en los pintores del Siglo de Oro como Murillo, Ribera, Zurbarán o Velázquez (Sauret & Quiles, 2002). Junto a esto, se debe sumar un proceso de secularización de las imágenes mediante la eliminación de atributos religiosos como coronas, nimbos, etc. posturas más naturales y próximas a la realidad, alejadas de la divinidad mayestática que distanciaba a los personajes (Ibero, 1994).

En el siglo XVI se comienza a producir un cambio en el que se altera el modelo de narración artística desarrollado hasta entonces. Esta transformación viene influida por la crisis provocada por la Reforma y Contrarreforma, debiendo destacar dos factores fundamentales: por un lado, la iconoclastia protestante, que presentaba una cierta hostilidad a la temática mitológica y sagrada, lo cual tuvo como consecuencia un incremento de temas históricos. Y, por otro lado, la reacción antihumanista del catolicismo contrarreformista. De esta manera, la influencia del Concilio de Trento llevó al uso de imágenes religiosas próximas a lo cotidiano para facilitar su lectura y hacerlas más imitables. Por lo tanto, las escenas religiosas de la Biblia, la Virgen o los santos se mostraban más próximas, en un entorno más cercano para el espectador. Así la sociedad de la época podía verse identificada en estas escenas pictóricas.

Las representaciones de la Virgen María serán las más destacables, dado que esta se ofrece como modelo para cualquier mujer, independientemente de su estado. Destaca principalmente en su papel como madre, puesto que se expone en contraposición a la postura protestante dónde el principal papel que debe desempañar una mujer es en primer lugar el de esposa, seguido del de madre. En el caso postridentino, destaca en primer lugar la maternidad de la mujer como principal objetivo. En las escenas que recogen la maternidad de la Virgen se ofrece un modelo de María en una actitud muy maternal, al cuidado de su hijo y con gesto dulce, destacando la sensibilidad de la escena. Una imagen que la Iglesia mostraba como modelo a las madres del siglo XVII (Sauret & Quiles, 2002). Dado que la principal función de la mujer casada era la maternidad, y esta era la única cualidad que podía salvarle, por ello, las representaciones de la maternidad de María serán tan comunes.

Una de las iconografías donde se mostrará esta cualidad maternal de la mujer será mediante las representaciones de la Sagrada Familia, una temática muy representada durante la Edad Moderna. Es destacable la importancia que adquirió esta temática puesto que se ofrecerá como modelo de la familia barroca, ofreciendo una escena amable donde los personajes interaccionan entre sí, ya que se trataba de transmitir una visión del matrimonio como un estado de estabilidad y bienestar, cuya finalidad era la formación de una familia, a través de la cual se podía alcanzar la felicidad. Esta propaganda se llevo a cabo con la finalidad de favorecer este sacramento, el cual era poco habitual en las uniones entre las clases bajas, a diferencia de los enlaces de las clases altas. Por tanto, la Iglesia tratará de regularizar esto mediante la institucionalización del matrimonio como sacramento obligatorio, prohibiendo el concubinato. De manera que estas imágenes se pueden considerar como una estrategia propagandística de la Contrarreforma para fomentar las uniones institucionalizadas mediante este sacramento (Ibero, 1994).

Las escenas de Sagradas Familias se caracterizan por encontrar representados a la Virgen María, san José y el Niño Jesús, aunque a veces es posible que aparezcan acompañados de otros personajes como san Juanito, santa Isabel o santa Ana. En ellas, es común encontrar a la Virgen María representada como una madre feliz que cuida de su hijo, el pequeño Jesús. En la escena también aparece representado san José que, a diferencia de su representación habitual como personaje secundario sin apenas ser partícipe de la escena y como hombre de avanzada edad, aparece recogido con apariencia joven, activo y con una mayor participación, incorporándose en la escena, siendo plasmado en primer plano junto a la Virgen y al niño, e interactuando con ellos mediante gestos o miradas (Ibero, 1994). En ocasiones, es mostrado realizando alguna actividad relacionada con la carpintería. Esta iconografía se mostrará como el modelo de la familia cristiana por excelencia, y en ella se puede observar la división sexual de las funciones dentro del matrimonio, san José trabajando para proporcionar el sustento familiar, mientras que la Virgen María es la encargada de cuidar del retoño (Ortega, 2003).

Otra variante de la iconografía de la Sagrada Familia será aquella en la que san José se muestra como un padre tierno y cuidadoso, interesado por su hijo, haciéndose más patente su papel como el protector y sustentador de la familia, ofreciéndose como modelo ideal de la paternidad. Este cambio en la figura de san José, posiblemente, se deba a un interés por poner en valor la figura del padre dentro de la familia, como cabeza de esta, y con el deseo de mejorar la relación entre los padres y sus descendientes (Ibero, 1994). La pintura del Siglo de Oro ofrece varios ejemplos donde es apreciable el cambio en este personaje, llegando incluso a representarse sin la Virgen María, como ocurre en *San José con el Niño dormido en brazos*, de Francisco Camilo, realizada en 1652 (Ilus. 1). En ella se transmite una imagen de san José de una gran sensibilidad, más cercana y paternal, ya que este se encuentra sentado sujetando en sus brazos al pequeño Jesús dormido, que apoya su cabeza sobre el rostro de su padre. La cotidianeidad de la escena es quebrantada mediante el rompimiento de gloria del fondo, por medio del que aparecen figuras celestiales como querubines, ángeles y la paloma blanca representando al Espíritu Santo.

Ilus. 1. *San José con el Niño dormido en brazos*, Francisco Camilo, 1652

Pero donde más se va a repetir esta actitud de san José será en la tipología iconográfica de la Sagrada Familia. Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en la *Sagrada Familia del pajarito*, de Bartolomé Esteban Murillo (Ilus. 2), donde san José, que parece haber dejado de realizar actividades relacionadas con la carpintería, es representado con el niño Jesús, bajo la tierna mirada de la Virgen María que se encuentra desempeñando labores de costura, lo que queda afianzado por la cesta de costura del primer plano. Con lo cual María se ofrece como modelo ejemplar de madre y esposa, desempeñando las tareas domésticas que debería realizar la perfecta casada (Duby & Perrot, 2018). Esta iconografía será especialmente importante, ya que hay que tener en cuenta de que la familia barroca

Ilus. 2. *La Sagrada Familia del pajarito*, Bartolomé Esteban Murillo, 1650

se caracterizaba por su desintegración, puesto que no hay que olvidar que los matrimonios, en la mayoría de los casos, se trataban de contratos con intereses económicos y sociales, y los hijos suponían el medio de conservación de la estirpe (Sauret & Quiles, 2002). Por ello la Iglesia contrarreformista ofrecerá esta iconografía como modelo para la familia católica, basada en el amor y el cuidado hacia los hijos. Donde, en la mayoría de las representaciones, destaca la relación de la Virgen María con el Niño Jesús, intercambiando miradas o algún gesto que transmite la relación madre-hijo.

En cuanto al cuidado y la educación de los hijos, podemos encontrar la tipología iconográfica de la Virgen con el Niño, ya que, en este caso, la Virgen María se ofrece como modelo ideal de maternidad, siendo destacable como la relación entre ambos personajes va evolucionando en los diferentes periodos artísticos. Con el arte del renacimiento y posteriormente del barroco, atrás queda el hieratismo y rigidez de esta variante iconográfica medieval, dónde la Virgen se exponía como trono de Jesús, con gran solemnidad y rigidez. A medida que se adentra el renacimiento estas representaciones se van humanizando, haciéndose cada vez más próximas a la realidad. Sin embargo, el arte barroco, aunque interna mantener esa proximidad a la vida cotidiana, recupera el sentido más religioso, alejándose de la desacralización renacentista. De esta forma, la pintura barroca intentará conservar la aproximación hacia la realidad, por medio del naturalismo, aunque incorporará elementos distintivos de la divinidad y sobrenaturalidad de la escena. Conservando también, la unión de los personajes y la carga afectiva, transmitida a través de escenas más sentimentales (Ibero, 1994). Un ejemplo de ello se puede observar en la *Virgen con el Niño* de Murillo (Ilus. 3) o de Alonso Cano (Ilus. 4), ambas imágenes realizadas a mediados del siglo XVII, en ellas, la Virgen María recoge en su regazo al Niño Jesús, y apenas aparecen señales de su divinidad, haciéndose patente únicamente mediante unas pequeñas aureolas, más brillantes en el pequeño Jesús. En la pintura de Alonso Cano, la relación entre ambos personajes es más íntima, comunicándose mediante la tierna y vigilante mirada de una madre hacia su hijo, para remarcar el vínculo entre ambos personajes, María posa su mano sobre la pierna del pequeño. En esta imagen, es destacable la influencia de la iconografía de la Inmaculada, por lo que la Virgen aparece con la cabeza descubierta y coronada de estrellas. Asimismo, se muestra ataviada con túnica rosa y manto azul, colores comunes en las representaciones de la Inmaculada. Por otra parte, en la pintura de Murillo, ambos personajes, madre e hijo, se encuentran mirando hacia el espectador, estableciendo una relación con este.

Las madres únicamente podían educar a sus hijos hasta los 7 años. En cambio, las hijas permanecían bajo la educación materna que las preparaba para la vida familiar y los quehaceres del hogar, asegurando que adquirían todas las destrezas necesarias para convertirse en buenas esposas en el futuro. Las niñas eran educadas en la destreza de las labores domésticas como la cocina y la costura, así como en la adquisición de valores cristianos mediante el conocimiento de la doctrina, los rezos y las prácticas de piedad (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). Por ello, y como se ha señalado anteriormente, la madre era la que debía educar a la hija, y una muestra de ello se transmite en la iconografía de santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Esta temática iconográfica fue representada por numerosos artistas del Siglo de Oro como Diego Velázquez, Alonso Cano, Juan de Roelas o Francisco de Herrera el Mozo, entre otros.

Ilus. 3. *Virgen con el Niño*, Alonso Cano, 1645-1652

Ilus. 4. *Virgen con el Niño*, Bartolomé Esteban Murillo, 1655-1660

Pero sin duda, una de las pinturas más representativas sobre esta iconografía es *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* de Bartolomé Esteban Murillo (Ilus. 5), realizada en 1655, supone una obra fundamental dentro de la pintura española del Siglo de Oro. En ella, Murillo es capaz de transmitir por un lado la sobrenaturalidad de la escena a través de los ángeles que van a coronar a la Virgen con una guirnalda de flores, pero también la realidad de la vida cotidiana de cualquier madre e hija del siglo XVII. En ella se pueden observar distintos elementos que transmiten el ideal de mujer cristiana. La escena se encuentra enmarcada en el interior del hogar, apreciable a través de la arquitectura del fondo. También se puede observar la división sexual del trabajo. Asimismo, se puede observar que no hay diálogo entre los

personajes, no establecen ningún tipo de comunicación ya que los labios de ambas se encuentran cerrados, lo que podría hacer alusión a la importancia otorgada a que la mujer supiera guardar silencio, puesto que era considerado como una gran virtud en el sexo femenino. Por otra parte, también es apreciable que madre e hija están desempeñando labores de costura, puesto que junto a santa Ana hay una cesta de costura, una actividad que las madres también debían enseñar a sus hijas para ser buenas esposas.

También se puede transmite el decoro en la indumentaria. No están maquilladas ni se adornan con joyas. Únicamente dejan sin cubrir el rostro, las manos y el cuello de santa Ana y la Virgen niña. En el caso de santa Ana, una mujer casada, su cabeza se encuentra cubierta por un velo, algo habitual en el cristianismo que se extendió a las mujeres casadas de la Edad Moderna, como expone san Pablo:

> Y toda mujer que ora o habla en nombre de Dios con la cabeza descubierta, deshonra a su marido, que es su cabeza, exactamente lo mismo que si se hubiera rapado la cabeza. Por tanto, si una mujer no se cubre la cabeza, que se rape. Pero si considera vergonzoso para una mujer cortarse el pelo o raparse, que se cubra la cabeza […] Pero la mujer es gloria del varón, pues no procede el varón de la mujer, sino la mujer del varón; ni fue creado el varón por causa de la mujer, sino la mujer por causa de varón. Por eso, y por respeto a los ángeles, debe llevar la mujer sobre su cabeza una señal de sujeción. (1 Cor. 11, 5-11)

Ilus. 5. *Santa Ana enseñando a leer a la virgen*, Bartolomé Esteban Murillo, 1655

Ilus. 6. *Virgen de la leche*, Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1675

De manera que a través de obras como esta también se transmite que la indumentaria femenina debía ser decorosa y recatada, como establecen las normas de decoro establecidas por Trento y supervisadas por la Inquisición. Es por ello por lo que la iconografía de la Virgen de la Leche, tan representada en el Renacimiento, prácticamente desaparece, aunque bien es cierto que aún se pueden encontrar algunas representaciones de esta iconografía, como por ejemplo en la *Virgen de la leche* (ca. 1675) de Murillo (Ilus. 6). Sin embargo, en el arte barroco, y debido al interés por la representación de escenas místicas, se harán excepciones sobre las normas de decoro a favor de la representación de escenas milagrosas como las lactaciones místicas.

En contra del narcisismo y la ostentosidad, la pintura del Siglo de Oro intentará transmitir unos modelos que en ocasiones eran difíciles de seguir. No se debe olvidar el lujo, la teatralidad y las apariencias típicas del barroco. Por lo que a pesar de que el lujo en los ropajes y el uso de cosméticos era muy criticado por los teólogos y moralistas, era algo que se daban entre las mujeres españolas de la sociedad barroca. Esto era considerado por algunos moralistas como una ofensa a la virtud (Ruíz-Ortíz, 2014). Y esta concepción sobre el lujo y la ausencia decoro se puede apreciar a través de las críticas establecidas por parte de los sectores más conservadores la Iglesia sobre las representaciones de las santas de Zurbarán. Bernardino de Villegas en 1635 consideraba indecente que a las santas vírgenes se las ataviara con las vestiduras y joyas profanas y lujosas con las que son representadas, considerando que estas imágenes no promovían la adoración, ya que por sus indumentarias no tenían apariencia de santas, sino de damas terrenales. Se consideraba que el lujo excesivo en los ropajes podía confundir a los fieles y modificar su conducta por medio de la persuasión de estas imágenes. Aunque también se destaca que estos "retratos a lo divino" suponían representaciones más cercanas debido a la individualización de los personajes retratados (Navarrete, 2015).

Por ello, las imágenes sobre la Virgen María se caracterizarán por la sencilla con la que es representada, sin lujos ni ostentosidad, lo cual es apreciable en diferentes escenas marianas. Y como María se ofrece como principal modelo femenino, se insistirá en la idea de que la mujer vista decorosamente y tape todo su cuerpo, sin dejar nada al descubierto, ya que la desnudez era considerada como amiga de la lascivia, y por ello también debía ocultar sus formas. Únicamente podían dejarse sin cubrir las manos y el rostro, adoptando la imitación de María (Ruíz-Ortíz, 2014). A su vez, la gestualidad también era importante, por ello se debía tener los ojos bajos, ser discreta, comedida en el habla, que debía ser dulce y recogida (Candau, 2017). Esto queda evidenciado en las diferentes obras que recogen escenas en las que María aparece

como personaje, como por ejemplo en las representaciones de la adoración de los pastores y la adoración de los Reyes Magos, ambos temas muy representados en la pintura del Siglo de Oro.

Ilus. 7. *Virgen niña en éxtasis,* Francisco de Zurbarán, 1630

Ilus. 8. *Virgen niña hilando*, anónimo, siglo XVII

Por otra parte, en la instrucción femenina para el matrimonio, la mujer necesariamente tenía que aprender a coser, hilar, cocinar y labrar, para poder ser una buena ama de casa (Candau, 2017). Estas actividades eran consideradas exclusivamente femeninas, por lo que a las niñas se les formaba en ellas desde pequeñas con la finalidad de convertirse en buenas esposas, un reflejo de ello son las numerosas obras de la Virgen niña desempeñando toda clase de actividades domésticas como las representaciones que Zurbarán dedica a la infancia de la Virgen María, donde aparece desempeñando actividades domésticas como coser o bordar, además de rezar. En ejemplo de ello es *La Virgen niña en éxtasis*, realizada en 1630 (Ilus. 7), dónde María ha interrumpido la actividad de bordar para orar y ser alcanzada por el estado de éxtasis. Además, la imagen también evidencia la educación femenina a través de los libros piadosos que establecían los moralistas, reflejado mediante la representación del libro. Otra imagen que recoge esta temática es *La Virgen niña hilando* (Ilus. 8), de un autor anónimo del siglo XVII. Por lo que estas obras reflejan la formación de las niñas a temprana edad en el desempeño de las tareas consideradas femeninas.

Las constantes alusiones y representaciones de las tareas domésticas será algo que formará parte de la pintura del Siglo de Oro. Como ya se ha indicado, es común encontrar estas representaciones en el interior del hogar sobre las tareas domésticas, que a menudo aparecen

relacionadas con escenas bíblicas. Otra muestra de ello es la obra de Velázquez, *Cristo de casa de Marta y María*, pintada entre 1618 y 1620 (Ilus. 9), dónde Diego Velázquez utiliza la representación de una temática religiosa para mostrar la cotidianeidad femenina de la época en el interior del hogar, ya que, aunque al fondo de la imagen se puede apreciar la escena religiosa de la visita de Cristo a la casa de Marta y María, en el primer plano se encuentran dos mujeres cocinando. La mujer anciana parece estar indicando algo a la doncella, que machaca unos ajos en el mortero, remarcando la realización de actividades culinarias a través del bodegón del primer plano compuesto por el pesado, los huevos, la guindilla y los ajos.

Dentro de la pintura española del siglo XVII, también serán comunes las representaciones de santas, donde lo que se pretendía destacar por encima de cualquier otra cualidad era la inmensa fe que tenían estas mujeres. Entre las que adquieren un mayor protagonismo las figuras de santa Catalina de Siena, santa Teresa de Jesús, santa Isabel de Hungría o santa Isabel de Portugal, siendo modelos imitables para la vida de cualquier mujer del siglo XVII. Estas mujeres son testimonio de la entrega a Dios y a los demás, así como portadoras de las virtudes que se buscan en el sexo femenino como la entrega, la humildad o la caridad. Santa Isabel de Portugal es representación de la caridad, la entrega a los pobres y a los necesitados, se la considera como defensora de la familia y el prototipo de mujer cristiana que la Iglesia católica pretendía imponer (Sauret & Quiles, 2002). Santa Catalina de Siena y santa Teresa de Jesús serán el prototipo ideal de las mujeres consagradas a Dios por su fe, entrega y sacrificio. También se consideraba conveniente que las mujeres barrocas conocieran a las grandes heroínas de la Biblia, mostrándose como mujeres fuertes que no sucumbieron a los designios de otros como Esther, Débora, Judith, Raquel, Abigail o Lucrecia. De hecho, la representación de estas heroínas bíblicas será recomendados por Palomino para decorar las estancias de las damas (Durán, 1984). Asimismo, los retratos de mujeres venerables también serán creados con la finalidad de propagar modelos de conducta ejemplares, aunque los motivos de la creación de estos será algo que se expondrá más adelante.

Ilus. 9. *Cristo en casa de Marta y María,* Diego Velázquez, 1618-1620

Pero el modelo iconográfico femenino de la Contrarreforma por excelencia será la Inmaculada, representada de manera ubérrima en la pintura del Siglo de Oro, se puede encontrar entre los repertorios iconográficos de los grandes pintores como Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera o Alonso Cano, entre muchos otros. Durante el barroco, las Anunciaciones de la Virgen María cederán paso a las representaciones de la Inmaculada (Ilus. 10 y 11). Como alude Bernárdez (2007) este cambio se produce como un proceso de feminización de la mujer iniciado por la Contrarreforma, dado que, en las anunciaciones, la Virgen María aparece representada con un libro, lo que transmite el acceso de la mujer a la lectura. Sin embargo, el cambio de esta temática por la otra alude al interés en distanciar a la mujer de la lectura individual, privada y silenciosa, ya que supone un ejercicio donde se practicaba la libertad, dado que la literatura tiene la capacidad de transportar al lector de la imaginación a la realidad, y por tanto a las mujeres de la época, más allá de los límites físicos del hogar. Por ello, los moralistas, aunque partidarios de que la mujer supiera leer, únicamente recomendaban la lectura de textos religiosos. Por otra parte, las representaciones de la Inmaculada se configurarán con la intención de despojar al sexo femenino de su corporalidad, dado que se trata de un modelo más pragmático para la ideología postridentina, donde la mujer representada a través de la Inmaculada es una mujer idealizada, aislada y etérea.

Ilus. 10. *Inmaculada*, Francisco de Zurbarán, 1628-1630

Ilus. 11. *La Inmaculada Concepción de los venerables,* Bartolomé Esteban Murillo, 1660-665

De manera que, la imagen de la Inmaculada transmitía la perfección de la Virgen María, abandonando lo terrenal y todo aquello relacionado con la materialidad (Fernández-Valencia, 1997). Esta iconografía derivada de la Tota Pulcra, pero se centra en plasmación de la Inmaculada Concepción de María, dejando a un lado su maternidad virginal para centrarse en la representación de su perfección, el momento anterior a la maternidad, ya que hace referencia a su concepción y natividad, por lo que siempre aparecerá sin el Niño Jesús. Por ello, normalmente aparece representada con la cabeza descubierta, dejando ver el cabello largo, puesto que aún es una doncella. Los padres de la Iglesia defenderán desde el cristianismo primitivo la pureza y virginidad de María, considerando que derrotó a Satanás y exponiendo su vida como modelo por sus innumerables virtudes. Estas ideas fueron fuertemente defendidas por san Ambrosio, san Gerónimo, san Agustín y san Gregorio de Nisa (Martino, 2005). De este modo, esta iconografía intentaba transmitir la perfección de María en su estado puro y virginal, y por tanto suponía un modelo de imitación para cualquier mujer de la sociedad barroca, dado que no hay que olvidar la importancia otorgada a la virginidad por el catolicismo a lo largo de la historia. Una concepción que queda remarcada por la Contrarreforma, ya que Lutero había cuestionado la virginidad de María, por lo que la Iglesia católica respondió propagando estas tesis como verdades de la fe tanto por medio de escritos como a través del arte. Y a su vez, por medio de la imagen de María, la Iglesia católica pretendía fomentar entre las mujeres la castidad y la virginidad, convirtiendo esta última en la virtud más estimable.

Por otra parte, dentro de las representaciones de la santidad femenina barroca también se ofrecerán como modelo las santas penitentes, mediante imágenes de mujeres anacoretas y penitentes arrepentidas como santa Thais, santa María Egipcíaca (Ilus. 13) o, la penitente por excelencia, santa María Magdalena (Ilus. 12). Estas imágenes pretendían transmitir que la salvación está al alcance de todas las mujeres, incuso de las más pecadoras, siempre y cuando estas se arrepientan. Por tanto, son imágenes transmisoras de arrepentimiento y penitencia. Unos sentimientos por los que la Contrarreforma había despertado un profundo interés, transmitidos a través de la difusión de la compunción y el sacramento de la confesión.

Ilus. 12. *Magdalena penitente,* José de Ribera, 1635-1640

Ilus. 13. *Santa María Egipcíaca,* José de Ribera, 1641

María Magdalena ha sido, junto a la Virgen María, una de las figuras femeninas más representadas en la historia del arte desde el medievo. Aunque a partir del siglo XVI se produce un cambio en la temática asociada a este personaje, dado que anteriormente se le representaba en escenas asociadas a la pasión. Sin embargo, a partir del siglo XVI pasará a ser representada vinculada a su faceta como penitente (Portús, 1995). Dentro de la pintura del Siglo de Oro será una iconografía muy reproducida por diversos artistas como Ribera o Murillo. Este cambio se produce, como indica Mâle (2001), debido a los principios emanados de Trento y dado el interés de la Contrarreforma en promover el arrepentimiento y la penitencia entre los fieles, para otorgar una mayor importancia al sacramento de la confesión, lo que convertía al sacerdote en un componente esencial para el perdón de los pecados y por tanto la posibilidad de alcanzar la vida eterna. Por ello, se utilizó la figura de María Magdalena como ejemplo del arrepentimiento y como posibilidad de cambiar una vida errática por una vida santa, a pesar de los pecados que se hayan cometido, así como un aviso de los peligros del lujo, la belleza y la ostentación. Por ello, será muy representada en la pintura barroca española, adoptando esa faceta de santa penitente y remarcando el sentimiento de arrepentimiento a través de la expresividad en el rostro del personaje, caracterizado por la compunción de la vida anterior. Y debido a esto, queda justificada la desnudez, que se corresponde con carne mortificada, con la que en ocasiones es representada, que puede ser cubierta por sus largos cabellos (Portús, 1995).

También hay que destacar que la pintura española del Siglo de Oro está fuertemente influida por el catolicismo vinculado al interés por transmitir comportamientos cívico-urbanos, de manera que las representaciones vinculadas a otro tipo de actividades que se pueden encontrar en las representaciones pictóricas de otros países, como las vinculadas al comercio en la pintura italiana o a las actividades mercantiles y productivas de la pintura flamenca (Fernández-Valencia, 1997), son ciertamente escasas, aunque no inexistentes. Lo que, unido al naturalismo propio del arte barroco, hay que señalar que también se dieron representaciones de mujeres reales de las clases populares como trabajadoras, campesinas, artesanas, vendedoras, etc. Aunque bien es cierto que no eran representaciones comunes, dado el escaso interés por estos personajes (Ortega, 2003). Sin embargo, aunque de manera escasa, fueron representadas en algunas ocasiones y recogidas a través de la denominada "pintura de género", de este modo se puede encontrar obras como *La vieja friendo huevos* (ca. 1618), de Velázquez, o representaciones de mujeres trabajando.

El trabajo femenino era una realidad, aunque se daba en las clases sociales más desfavorecidas dada la situación económica de la época, que empujaba a la mujer a la necesidad de trabajar para poder obtener sustento para ella y su familia. De este modo se pueden encontrar pinturas que se centran en representar la realidad de las mujeres de clases trabajadoras como en *La gallinera* de Alejandro de Loarte, pintada en 1626 (Ilus. 14), donde se plasma una vendedora de volatería, o *Niñas contando monedas,* pintado hacia 1670-1675, de Murillo (Ilus. 15), donde se representan unas jóvenes fruteras que aparecen contando el dinero que han adquirido con la venta de la fruta que se puede apreciar en la cesta. En estas imágenes más sociales, es apreciable una mayor libertad femenina, con escenas que representan a mujeres más trabajadoras y activas, propias de la clase popular.

Ilus. 14. *La gallinera,* Alejandro Loarte, 1626

Ilus. 15. *Niñas contando monedas,* Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1670-1675

Del mismo modo, como expone Miralles (2000) uno de los testimonios del trabajo femenino en la época es *La fábula de Aracne* (Ilus,16), popularmente conocida como *Las hilanderas*, dónde Velázquez disfraza la cotidianeidad de la época representada a través del trabajo femenino en la manufactura textil, en una fábula mística. Sin embargo, en las protagonistas de los primeros planos se hace patente la necesidad del trabajo debido a las clases sociales a las que pertenecían y supone un testimonio de la constancia femenina en el trabajo, posiblemente con la finalidad de poder reunir una dote que le permitieran contraer matrimonio. Las manufacturas textiles eran una de las labores que podía desempeñar la mujer en la época, aunque debido a la división sexual del trabajo estos trabajos se distribuían: la mujer era la que hilaba, bobinaba y devanaba; los varones eran los que tejían y los niños realizaban trabajos auxiliares, que también podían ser desempeñados por las féminas.

Ilus. 16. *La fábula de Aracne o Las hilanderas,* Diego Velázquez, 1657

Aunque el arte se ha centrado principalmente en plasmar los modelos de comportamiento ideales para que las mujeres de la época pudieran imitarlos, como se ha podido observar, también supone un medio para plasmar la cotidianeidad de la mujer barroca. Sin embargo, los artistas también recogieron en sus imágenes actitudes de mujeres menos deseables, aquellas que eran reprobadas socialmente, por lo que podían suponer un reflejo de comportamientos femeninos rechazados y criticados. Un ejemplo de ello se puede observar en *Mujeres en la ventana* (ha. 1655-60) de Murillo (Ilus. 17), donde una joven se asoma a la ventana con la intención de llamar la atención de algún hombre. Una actitud reprobable puesto que se consideraba que las mujeres no debían salir solas de casa, y en todo momento tenían que estar vigiladas, por lo que debían ir acompañadas de sus madres o amas de llaves. Tampoco debían asomarse a la ventada, ya que era una cualidad mal vista, pudiendo ser calificadas de "ventaneras", algo peyorativo que afectaba a la reputación de la doncella. De este modo, no podían mirar ni hablar con muchachos, dado que era considerado una indecencia (Vigil, 1986). De hecho, dada la desvergüenza en la actitud de los personajes, se ha considerado la posibilidad de que fuesen una prostituta y su celestina, lo que podría corroborarse si se observa la indumentaria indecorosa de la joven, representada con un vestido escotado que deja los hombros descubiertos y un lazo rojo en el centro del escote, que sin duda alguna llamaría la atención.

Ilus. 17. *Mujeres en la ventana,* Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1655-1650

A través de estas líneas se ha podido comprobar cómo el arte supone un vehículo de transmisión de modelos, principalmente a través de las representaciones de la Virgen María, puesto que esta se había establecido como un modelo de mujer perfecta y representable para todos los estados alcanzables de una mujer, siendo transmisora de cualidades deseables como la castidad, la serenidad, el amor, la obediencia y la entrega -a Dios o hacia el marido-. Por lo que el arte sirvió como instrumento para propagar los valores establecidos por la Iglesia y difundirlos a la sociedad, llegando incluso a las clases sociales más bajas. Y el dogma de la virginidad de María, favorecía la reclusión femenina, auspiciando el control y sometimiento del sexo femenino frente al masculino para sobrevivir, debido a su vez a la división sexual del trabajo, por lo que la mujer debía permanecer agradecida y obediente (Sauret & Quiles, 2002). A su vez, el arte también sirvió para reflejar la cotidianeidad de las mujeres del siglo XVII, sus actividades, escenarios, actitudes, etc. Por lo que, el arte, además de estar al servicio de la educación femenina, también supone un testimonio social del momento, dado que transmite la vida cotidiana de las mujeres de la época, además de la mentalidad social. Aunque no se debe olvidar que las representaciones femeninas de la pintura barroca española estaban sometidas a un filtro doble, por una parte, en relación a la ideología que se pretendía transmitir a través de esas imágenes vinculada a la mentalidad imperante sobre ciertos grupos sociales, que delimitaban a la mujer, y por otra parte, el sometimiento del artista a los encargos de sus mecenas, lo que restringía la libertad de este en aras de la voluntad de sus patronos (Villalba, 2003).

4. LA RELIGIOSIDAD FEMENINA EN EL BARROCO

La religiosidad barroca se caracterizó por ejercer una didáctica religiosa con el fin de adoctrinar a la población. Esta tenía como principal finalidad mover los sentimientos de los fieles, generar conductas determinadas en ellos mediante un choque emocional que podía producirse a través del arte, la literatura, la predicación, etc. Se trataba de influir en la población, generando la experimentación de una emotiva religiosidad, influida por la lucha contra la reforma protestante. Por ello, en la religiosidad barroca se convierten en cotidianos fenómenos como milagros, conversaciones con entes divinos o celestiales, visiones, e incluso influencias y posesiones demoníacas. Las experiencias sobrenaturales daban explicación a aquellos acontecimientos que escapaban del control humano. Todo ello favorecía un clima de exaltación religiosa en la que los fieles se veían inmersos (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

El concilio de Trento llevó a cabo una renovación de la Iglesia católica. Entre los aspectos que se desarrollaron, se produjo una importante tarea mediante la evangelización que desarrollaban un mensaje de exaltación de la vida religiosa, de modelos de comportamiento religiosos y morales que eran transmitidos y adoptados por la población. Por ello, en los siglos XVI y XVIII, la Iglesia desarrollo un importante despliegue propagandístico a través de los medios de comunicación visuales, orales o escritos con el fin de transmitir una estrategia evangelizadora a través de los canales de comunicación que llegara al alcance de todos los grupos sociales para transmitir actitudes morales y comportamientos religiosos. En este ámbito, los santos ejercieron un papel fundamental como representantes de la religiosidad del momento, ideal de perfección cristiana y modelos de santidad que daban acceso a la salvación eterna promulgada por la religión cristiana (Beltrán, Hernández, & Moreno, 2016). El arte se estableció como un canal de comunicación fundamental para la Iglesia católica, y afianzado debido a las acusaciones protestantes de idolatría.

La religiosidad barroca se caracteriza por la presencia constante de dos figuras contrapuestas, Dios y el demonio, que estaban constantemente enfrentadas. Los hombres y mujeres se encontraban en una lucha constante entre el pecado y el difícil camino hacia el perdón que los llevara alcanzar la vida eterna, partiendo de la frase evangélica: "¿De qué sirve al hombre ganar todo el mundo si pierde su alma?" (Mt. 16, 26). Por tanto, la sociedad barroca

se encuentra influida por una fuerte religiosidad, interpretando todo lo que se escapa de la explicación lógica como sobrenatural, y en constante lucha individual por conseguir la salvación (Enterría, 1991-1992).

4.1. La espiritualidad barroca

La religiosidad de la Edad Moderna se caracterizó por ser más intimista y privada debido a la introducción de la *Devotio Moderna* en la Baja de Edad Media y el Humanismo. Esta se centraba en la búsqueda de Dios a través de la contemplación de la vida de Cristo, y establecía una relación directa con Dios, sin intermediarios, por lo que consistía en encontrar a Dios en el interior del individuo. Esta corriente tuvo una gran repercusión en Alemania y los Países Bajos, pero también como expone González (2017): "una palpable eclosión conoció en España, en donde, a partir de mediados de Cuatrocientos, hubo brillantes precedentes en convivencia con las críticas al pensamiento escolástico y la reforma de su Iglesia a las órdenes del cardenal Cisneros" (p. 120).

La nueva religiosidad favorecía la introspección, la oración metal, promovida mediante la ayuda de la literatura espiritual que, a su vez, se convirtió en una herramienta fundamental como medio de difusión de esta. Se basaba en meditar sobre pasajes de la Biblia, literatura religiosa o algunas imágenes que ejercían de vías de acceso hacia la meditación, la cual iba evolucionando hasta superar le necesidad del apoyo brindado por estos recursos para llegar a la contemplación anicónica de Dios. Esta promovía la imitación de Jesús y su humanidad doliente para poder alcanzar la salvación eterna. Por ello, Jesús se convierte en el epicentro de la religión cristiana y se encuentra presente en la mayoría de las obras artísticas y literarias de la época. De este modo, la literatura favoreció esta corriente religiosa que establecía a Cristo como principal ejemplo, siendo *Imitatio Christi* de Thomas Kempis, una de las obras fundamentales (González, 2017), que se convirtió en el libro de cabecera para cualquier religiosa, independientemente de su orden, movidas por el principio fundamental de imitar a Cristo. Todo ello perdurará durante toda la Contrarreforma. Y no se debe olvidar que la imprenta y el uso de las lenguas vernáculas favorecieron el consumo de este tipo de literatura.

Bajo la influencia de esta corriente surge la mística, al contrato de lo que se pueda pensar, no se trata de vivencias puntuales y aisladas de experimentación de la divinidad, sino de un proceso espiritual largo que comienza con la purificación para terminar con la unión del alma con Dios, independientemente de que se den o no las experiencias puntuales consideradas

como místicas: visiones, milagros, arrobos o éxtasis. El término *Mística* es un concepto que se puede considerar de gran complejidad e incluso ambigüedad, estando relacionado con lo espiritual, lo filosófico o lo estético. Este vocablo ya se hizo presente en el siglo V a.C. al ser utilizado por Heródoto y Esquilo. Su raíz griega hace alusión a cerrar, en especial los ojos y la boca (Álvarez, 1977). De hecho, el término griego de *mystos* hace referencia a lo que está oculto o secreto. Fue el filósofo Platón el que comenzó a utilizar este término para hacer referencia al conocimiento que el ser humano podía alcanzar sobre la divinidad (Rodríguez-Nóbrega, 2006). Dentro de la mística cristina, el tratado de *Mística teología* de Pseudo-Dionisio de Aeropagita, del siglo V, cobró una importancia significativa, influyendo en la evolución de esta y vinculándola al aspecto ascético para conseguir llegar a la divinidad. Este autor divide la mística doctrinal de la experimental, considerando esta última como el inmediato conocimiento de Dios a través de su unión con él (Álvarez, 1977).

La espiritualidad mística se desarrolló en dos vertientes, por una parte, la mística especulativa, que partía de las obras de Pseudo-Dionisio Aeropagita y san Alberto Magno y se basaba en la reflexión de la naturaleza de la unión. Por otra parte, la mística nupcial o afectiva que partía del pasaje bíblico del Cantar de los Cantares e intentaba recoger esa unión intima del alma con Dios, esta vertiente cuenta con representantes como san Bernardo de Claraval, santa Gertrudis la Grande o Hildegarda de Bingen (Rodríguez-Nóbrega, 2006). El interés por esta espiritualidad se expandió por toda Europa, cobrando especial énfasis en España, donde no se dio únicamente entre los religiosos, sino que a partir de la segunda mitad del siglo XVI generó un gran atractivo en la sociedad, ya que proponía una forma directa de acceder a Dios. De manera que para el católico que pretendiera alcanzar la perfección espiritual se le ofrecían dos alternativas: por una parte, la vida activa, mediante la aplicación de los principios cristianos, simbolizada por Marta; y por otra, la vida contemplativa, centrada en el recogimiento y el amor de Dios, simbolizada por María, y siendo más fácil de adoptarse en el cenobio. Aunque san Agustín considera que es posible una tercera alternativa, la vía mixta, que unifica ambas vías (Rodríguez-Nóbrega, 2008). En el Renacimiento, la espiritualidad del recogimiento propiciaba una comunicación más íntima y personal con Dios promovida por místicos como san Juan de la Cruz, pero esta evolucionó hacia una religiosidad barroca que introdujo el padecimiento físico como muestra del amor a Dios y a su hijo, cobrando gran protagonismo los sacrificios y penitencias, basados en el ascetismo.

El ascetismo es una práctica basada en la búsqueda de la perfección espiritual por medio de esfuerzos que permiten progresar en la vida religiosa. Suele estar asociado a la renuncia a

lo terrenal y la práctica de disciplinas que permitan dominar las exigencias corporales. Por lo que se trata de una disciplina personal, que puede acompañar o no al misticismo. Aunque de acuerdo con el dualismo cristiano establecido entre el cuerpo y el alma, la teología ha recogido el camino espiritual en dos etapas relacionadas con dicho dualismo: en primer lugar, experiencia ascética, relacionada con el cuerpo, seguida de la experiencia mística, más relacionada con el alma (Nawojowski, 2017). Constituía una vía purgativa para liberarse de los pecados, que algunas órdenes religiosas adoptaron, como, por ejemplo, los benedictinos que lo adoptaron mediante el trabajo y la austeridad, y los franciscanos a través de la pobreza y humildad (Rodríguez-Nóbrega, 2006). Pero, sin embargo, en algunas ocasiones el ascetismo fue llevado al extremo, por lo que el catolicismo pronto comenzó a desconfiar de las prácticas ascéticas en exceso. A pesar de que puede existir una relación entre la ascesis y la mística, esta última puede ejercitarse sin la necesidad de llevar a cabo prácticas ascéticas.

La mística es un proceso que culmina en la unión amorosa con Dios, cuando esto ocurre la persona que la experimenta queda transformada y divinizada, vivenciando experiencias que para el místico son difíciles de ser transmitidas. Este proceso parte de la llamada de Dios y la aceptación libre y voluntaria de la persona. Se inicia mediante la oración mental metódica, a partir de la cual sucede el proceso, también denominado camino, estados, vías o moradas por las que se va pasando hasta alcanzar la unión total. Los caminos o experiencias nunca son iguales, hay tantos senderos como místicos, cada uno recorre el suyo propio. La culminación del camino sucede en la unión con Dios, en la que los místicos suelen aludir a la unión nupcial o matrimonio espiritual (Andrés, 1996).

Como indica Weisbach (1942):

> El fundamento de la mística en cuanto fenómeno religioso reside en una singular forma de oración y de recogimiento que se distingue por su especial carácter psíquico. La voluntad está sumergida en el propio yo, apartada del mundo, pasiva, resignada, entregada profundamente a lo divino sentido íntimamente, dirigida con toda su capacidad de entusiasmo a su unión con él. (p. 137)

Por otro lado, santa Teresa, al hablar de mística hace referencia al término "mística teología" que, según Ros García, mística teología es: "un conocimiento experimental, inmediato, interno y sabroso de las realidades divinas; un conocimiento «teopático» en el que la realidad divina es «padecida» más que sabida […], no aprendiendo, sino padeciendo lo divino" (Borrego & Olmedo, 2017, p. 95). Por ello, a los místicos les resulta extremadamente

dificultoso expresar con palabras las vivencias experimentadas. En la mística, el cuerpo adquiere un nuevo e importante papel, dado que es el que vivencia esas experiencias, convirtiéndose en un elemento simbólico y vehículo de mensajes ilegibles. El leguaje verbal queda excluido de este cuerpo, de manera que la mística buscará mediante la palabra y las imágenes la forma de transmitir lo experimentado, a menudo vinculado con un lenguaje amoroso e incluso erótico. Aunque los místicos presentan inseguridades sobre los recursos utilizados (Certeau, 2006). Santa Teresa intenta confeccionar un nuevo lenguaje que le permita comunicar y compartir sus experiencias con Dios. Ella se considera emisora de un mensaje, por lo que su principal preocupación es usar el código y el canal correcto para que el receptor pueda comprenderlo. De manera que la mística será una vía hacia la comunicación con Dios, que puede alcanzarse mediante un estado de *apathea* o ausencia de las pasiones, con lo cual a través de la liberación de todo, del abandono de todas las pasiones, se puede lograr un estado de beatitud casi angelical, produciéndose la elevación del espíritu sobre todo, una elevación hacia un estado sin forma, y es precisamente al abandonarse y alejarse de las pasiones cuando resulta posible la comunicación con Dios (Haas, 1999). Para alcanzar esa comunicación, el místico parte de la oración mental metódica que le permite pasar de lo visible a lo invisible, sumergiendo la mente para poder alcanzar la experiencia mística. Cuando se produce la privación de los sentidos, ese acallamiento de las potencias del alma permite acoger a Dios y llegar al culmen (González, 2017). Como señala Haas (1999): "El carácter secreto de la experiencia mística consiste en el hecho de que es experiencia en la no experiencia. La no experiencia consiste en la inconmensurabilidad de las posibilidades de la experiencia humana frente a lo divino" (p. 65). Únicamente a partir de ese abandono físico se puede llegar a alcanzar la unión mística con Dios.

En cualquier caso, esta espiritualidad supone un proceso de fe por el que el alma de quien la practica va recorriendo un camino, pasando por diferentes vías, etapas o moradas. Dentro de la literatura espiritual mística se pueden encontrar importantes autores que describen este camino como Hermann Hugo o los grandes místicos de la literatura del Siglo de Oro español: san Ignacio de Loyola, san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús, entre otros muchos.

El jesuita Hermann Hugo en su obra *Pia Desideria*, publicada en 1624, distingue tres vías mediante las que se prepara el alma para llegar a la experimentación de Dios: la vía penitente o vía purgativa, es aquella en la que el alma se purifica de todas las pasiones, la inteligencia y los sentidos, externos e internos, por medio de la ascesis, a través de la mortificación, la oración y la meditación; vía contemplativa, en la que se accede al

conocimiento y el amor infuso; y vía unitiva, cuando se produce la unión o matrimonio espiritual del alma con Dios (Sebastián, 1981). Esta distinción de las tres vías o etapas será reconocida por la mística cristiana.

San Juan de la Cruz (1883) en la *Subida al monte Carmelo* desarrolla la mística como un proceso de ascenso de un difícil y escarpado camino hacia el monte de la perfección. Para poder llevar a cabo la subida es importante el desprendimiento de las cargas pesadas que dificultan alcanzar la cima —la unión con Dios— a través de las prácticas ascéticas. En el primer libro expone la necesidad de pasar por la noche oscura para poder eliminar las imperfecciones o apetitos que oscurecen, enflaquecen y dañan el alma, y la necesidad de despojarse de estos apetitos para llegar a la experimentación de Dios. En el segundo libro expone la segunda noche del espíritu y como por medio de la fe se puede llegar a la unión con Dios, a través de la práctica de las tres virtudes teologales que dan perfección a las tres potencias del alma, practicándose en esta fase la potencia del entendimiento. Y el tercer libro se expone en relación con la tercera noche, la noche activa en la que, mediante la purificación de las potencias de memoria y voluntad, el alma llega a unirse con Dios en esperanza y caridad.

Santa Teresa desarrolla una espiritualidad cristocéntrica. En su libro *Las moradas* o *El castillo interior* establece 7 moradas o habitaciones de un castillo, por las que el alma debe pasar hasta alcanzar la unión con Dios. Para Teresa de Ávila (2006/1588) hay que:

> Considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas. Que, si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso, adonde dice Él tiene sus deleites. (p. 11)

La oración y consideración serán la puerta de entrada al castillo. De manera que en la primera morada expone como se debe limpiar el alma mediante la oración y mortificación, ya que esta aún está oscurecida por los pecados. Estos esfuerzos llevarán a la segunda morada, donde el alma dejará de pecar gravemente, aunque aún se comentan pecados veniales, y esta es invitada a padecer por el amor a Dios. En la tercera morada, el alma experimenta el temor de poder perder a Dios, por ello surgen deseos de no causarle ninguna ofensa, exponiendo que el amor que se tiene hacia Dios debe ser demostrado por las obras, realizadas con humildad, así como la voluntad de superar todas las pruebas que se presentan en el camino hasta llegar a la unión. En la cuarta morada se comienza a desarrollar la oración de recogimiento. En la quinta morada se produce una dilatación del alma, donde tiene lugar el abandono del temor al infierno

y a ofender a Dios, llegando a alcanzarse la libertad en el servirle y la confianza en él, aquí el alma tiene una fe más viva y se da cuenta de que todo se puede superar con Dios. En esta morada comienza la oración de unión, donde se produce el abandono del cuerpo, la muerte del mundo físico para vivir sólo en Dios, y compara el alma con un gusanito, que al igual que este debe morir en el capullo para renacer como mariposa, del mismo modo, el alma debe morir en el mundo para nacer en Dios. En ella, el alma alcanza la paz y muestra disposición a aceptar la voluntad de Dios, preparándose para la última morada. En la sexta morada se produce la herida del amor de Dios, es el momento en el que se manifiesta la unión, mediante los continuos arrobamientos, que son descritos por la santa. Y, por último, en la séptima morada, se produce el matrimonio espiritual o místico entre Dios y el alma, donde esta es despojada de todos los sentidos, un olvido absoluto de su ser, para que el alma pueda ser consciente de que esta cerca de Dios, hasta que se produce la unión indisoluble (De Jesús, 2006/1588). Con lo cual, como se ha podido comprobar, la espiritualidad mística es un proceso que está asociada a la vivencia de experiencias sobrenaturales vinculadas a la divinidad, como culminación de este. Esta experiencia suele desembocaba en visiones, revelaciones, profecías, éxtasis, y otras en las que quedaba alterada la corporalidad del individuo como bilocaciones o levitaciones —que serán tratadas más extensamente en otro capítulo—. La experimentación de estos sucesos sobrenaturales alteraba las leyes de la naturaleza y la física, por lo que se trataban de la materialización de la máxima expresión del poder divino. El místico que llegaba a esta experimentación de la divinidad había sido elegido por Dios, el cual le había otorgado estas capacidades, por lo que cualquier persona que practicara la oración mental no podía llegar a esa unión.

La mística se debate a medio camino entre la ambigüedad doctrinal y el cristianismo oficial. Esta supondrá una vía de escape al rígido sistema ideológico que comenzó a producirse a finales del siglo XVI. El Concilio de Trento promovía una religiosidad que suscitaba el encierro, por lo que esta espiritualidad se convirtió en el punto de fuga necesario para poder sobrellevar la exhaustiva clausura promovida por la espiritualidad moderna basada en un mayor recogimiento. Esta permitía que aquellos que se encerraban en el amor de Dios y la contemplación, encontraran en él su gracia. De hecho, Francisco de Osuna alude al enclaustramiento como una cárcel, pero una cárcel de amor a la que la religiosa decidió condenarse por amor a Dios. De este modo, se pretenderá ejercer una influencia psicológica para que se desee aquello que debe ser deseado, lo que permite disolver y transformar el enclaustramiento físico en el único universo, mediante la supresión de cualquier estímulo del

exterior y siendo el único universo vivido (Sánchez-Lora, 1988). Por ello, para que la clausura se produzca de manera satisfactoria era necesaria esta espiritualidad, ya que era una espiritualidad que abrazaba el encerramiento y la contemplación. A esto contribuyó la literatura espiritual, que desde la segunda mitad del siglo XVI conformó un medio para ejercer una coacción ideológica, así como una pedagogía activa desarrollada por las autoridades para establecer un mayor control social (González, 2017).

La Iglesia consideraba estas vivencias como una prueba de santidad del personaje, sin embargo, se puede observar que en las vidas de venerables del siglo XVII estas experiencias son cada vez más comunes, pudiendo encontrarse en numerosas ocasiones. Por ello, fueron puestas en tela de juicio, e incluso llegaron a caer en el descrédito (Borrego & Olmedo, 2017). De hecho, la misma Teresa de Ávila advierte de este problema que podían sufrir los místicos al describir la sexta morada, donde se producen la experimentación de éxtasis. La santa alerta del tormento que supone dar con un confesor poco experimentado y que ponga en duda estas experiencias. Aludiendo a que los personajes que experimentan estos acontecimientos están bajo el temor constante, ya que el confesor se convierte en juez que condena al místico que sufre estas experiencias, por lo que únicamente aquellas personas que han padecido estas circunstancias pueden comprenderlo (De Jesús, 2006/1588).

4.1.1. Los peligros de la mística

La espiritualidad se desarrolló con la finalidad de hacer más sólida la clausura, pero al mismo tiempo supone un peligro dado que se corre el riesgo de que el encerramiento interior sea tal que se transforme en un instrumento de fuga de la realidad religiosa (Sánchez-Lora, 1988). Al mismo tiempo, esta promovía la lectura de la literatura espiritual que favoreciera su correcto desarrollo, pero esta lectura individualizada y silenciosa que se producía en el interior de la celda conventual suponía el desarrollo de una relación más intima y libre, sin necesidad de un intermediario y, por tanto, alejada de las autoridades eclesiásticas, directores, guías o consejeros. Por ello, esto paso a ser considerado como una práctica peligrosa de la que había que extremar las precauciones, puesto que, al no necesitar intermediarios, se basaba en la piedad interior, más individualizada y personal, una relación directa con Dios que se alejaba del control eclesiástico establecido (González, 2017).

Las reticencias sobre esta espiritualidad se debieron principalmente al carácter individualista de la relación directa del alma con Dios, dado que no necesitaba intermediarios,

lo que suponía un menosprecio de la institución eclesiástica como mediadora entre Dios y los mortales (Rodríguez-Nóbrega, 2006). La oración mental podía acabar en la contemplación sobrenatural, pero también era posible la experimentación de temor debido al desconocimiento. Además, en el siglo XVI surge el iluminismo, cuyos seguidores son conocidos como alumbrados, y se oponían al formalismo religioso establecido, entregándose a la comunicación directa con Dios por medio de la oración mental. La expansión del luteranismo contribuirá a la consolidación del iluminismo y erasmismo, cuyos practicantes eran considerados herejes por el catolicismo, dado que sus prácticas religiosas eran consideradas heterodoxas y perseguidas por la Inquisición (Sarrión, 1998).

Otro de los peligros que presentaba este tipo de espiritualidad era la simulación experiencias y dones sobrenaturales como estigmas, éxtasis, milagros, visiones o profecías. Algunas religiosas con afán de protagonismo fingían experiencias místicas con el fin de ganar fama y popularidad, aprovechándose de las ventajas que podían obtener de ello. Estas actitudes eran habituales entre las religiosas de la Edad Moderna, que aprovecharon el clima de individualismo y búsqueda de Dios para desarrollar una propaganda sobre las supuestas experiencias vividas, contrastando la actitud de recogimiento de las místicas con la gran presencia en la vida pública de estas mujeres. Las impostoras llegaron a gozar de prestigio y autoridad social proveniente de sus supuestos dones de profecía, experiencias y milagros (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). Existen numerosos casos, entre ellos se pueden encontrar el de la beata Piedrahita, que fingía largo éxtasis; sor Magdalena de la Cruz, que se practicaba estigmas y comía a escondidas haciendo creer a la población que se alimentaba únicamente de la eucaristía (Sánchez-Ortega, 1992); o sor María de la Visitación que fingió experiencias místicas y estigmas.

Estos generaban un gran interés entre la sociedad. Para hacernos una idea de la inusitada importancia y repercusión política y social que estas mujeres visionarias —reales o ficticias— consiguieron alcanzar se puede citar numerosos casos: la clarisa Magdalena de la Cruz se ganó los favores de la emperatriz Isabel, sor Juana de la Encarnación fue visitada por el emperador Carlos V, Catalina de Cristo era consultada por el virrey de Navarra, Ana de San Bartolomé por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia. Estas visiones o profecías también podían involucrar cuestiones políticas, de este modo Lucrecia de León tuvo sueños y profecías sobre la Armada invencible dirigida contra Felipe II, Felipe III consultó con Luisa de la Ascensión el problema de la expulsión de los morisco, además de reportar en España sus visiones de la amenaza protestante en Alemania, o Isabel de los Ángeles que reveló el asedio a Fuenterrabía por los

franceses (Redondo, 1994). Pero si hay una que destaca por encima del resto fue sor María de Ágreda, que se convirtió en amiga y consejera del rey Felipe IV con el que intercambió correspondencia durante 22 años, esto junto con la fama de sus dones y su faceta de escritora la convirtió en una figura muy relevante en su época. La relación que sor María mantuvo con la familia Borja y las cartas que intercambió con D. Francisco y D. Fernando de Borja, trataban temas relacionados con el rey y con su gobierno, donde la religiosa exponía la influencia que podía ejercer sobre el monarca, manifestando su deseo de que Felipe IV gobernara en solitario, sin valido, para que, como ella misma indica, este pudiera "admitir la medicina", es decir, que tuviera en cuenta los consejos sugeridos por la monja (Morte, 2014).

Pero las experiencias fingidas hicieron que aquellas que realmente vivenciaron experiencias sobrenaturales fueran puestas en tela de juicio, por lo que estas temían cuando eran protagonistas de algún acontecimiento sobrenatural, dado que podían ser objeto de murmuraciones y persecuciones. Además, también existía el temor a que estas experiencias fueran un engaño del diablo. Era tal el miedo, que las religiosas que los experimentaban pedían a Dios que las llevaran por otro camino, debido al riesgo de ese, produciéndose un dilema entre desear que estas vivencias se produjeran o que cesasen (De Jesús, 2006/1588). En las nuevas fundaciones, la santa de Ávila pudo observar que las religiosas podían pasar largo tiempo en trance extático, por lo que comenzó a restar importancia los arrobamientos, dado que consideraba que podían producirse por causas ajenas a Dios (Morant, 2005).

También se consideraba que tales experiencias podían ser obra del demonio, ya que la sintomatología entre endemoniados y místicos era similar: convulsiones, raptos, pérdida de consciencia, voces que únicamente ellos podían oír, visiones, etc. Por lo que la Iglesia tuvo que desarrollar un proceso para poder discernir el origen de dichas vivencias (Morrás, 2015). Los casos de procesadas por visiones y experiencias sobrenaturales consideradas de procedencia demoníaca son abundantes durante la primera mitad del siglo XVII. Las protagonistas solían ser mujeres analfabetas y de bajas clases sociales (Sarrión, 1998). Se consideraba que el diablo podía aprovecharse de la debilidad de las mujeres. De hecho, hasta las primeras experiencias místicas de santa Teresa fueron cuestionadas por sus consejeros y confesores, que culpaban al demonio de sus vivencias, e incluso llegaron a proponer un exorcismo. Teresa lo expone en su vida:

> todos se determinavan en que era demonio, que no comulgase tan a menudo y que procurase distraerme de suerte que no tuviese soledad; como vi que tantos lo afirmavan y yo no lo podía creer, diome grandísimo escrúpulo, pareciendo poca humildad; porque

> todos eran más de buena vida sin comparación que yo, y letrados, que por qué no los había de creer; forzávame lo que podía para creerlos, y que conforme a esto debían de decir verdad. (De Jesús, 2006/1588, p. 181)

Otro de los motivos por los que estas experiencias fueran cuestionadas era la posibilidad de que la monja que las experimentara estuviera enferma, en cuyo caso, Teresa advierte a los confesores en la sexta morada. En ella, expone las maneras que tiene Dios de despertar el alma, haciendo alusión a las "hablas con el alma", y advierte que:

> Algunas veces, y muchas, puede ser antojo, en especial en personas de flaca imaginación u melancólicas, digo de melancolía notable. De estas dos maneras de personas no hay que hacer caso, a mi parecer, aunque digan que ven y oyen y entienden, ni inquietarlas con decir que es demonio, sino oírlas como a personas enfermas, diciendo a la priora u confesor a quien lo dijere, que no haga caso de ello, que no es la sustancia para servir a Dios, y que a muchos ha engañado el demonio por allí, aunque no será quizá ansí a ella, por no la afligir más que tray con su humor. Porque si le dicen que es melancolía, nunca acabará, que jurará que lo ve y lo oye, porque le parece ansí. (De Jesús, 2006/1588, pp. 72-73)

La gran parte de las vidas de religiosas, monjas y beatas, que han llegado a la actualidad recogen este tipo de acontecimientos extraordinarios: éxtasis, visiones, profecías, milagros, etc. Esto se debe al gran desarrollo de estas experiencias debido a la nueva religiosidad y también con motivo de la obediencia que estas religiosas debían profesar a sus confesores o guías espirituales que les obligaban a relatar sus experiencias.

La mística era fruto de la oración y su recompensa era la unión con Dios, que requería una fe inquebrantable. Las mujeres que vivenciaron estas experiencias, en ocasiones se rebelaban contra su familia —que se mostraban reacias a esto debido a los peligros que podía causar— y se sometían a grandes sacrificios, ayunos, vigilias, penitencias extremas, etc. Incluso era posible que algunas tuvieran que luchar en contra de sus confesores por cuestionar esas vivencias, por lo que el proceso de reconocimiento de estas experiencias podía convertirse en un arduo camino hasta que finalmente eran examinadas y aprobadas por la Iglesia, momento en el que la religiosa dejaba sus dudas y temor a un lado para poder centrarse en su relación con Dios (Anderson & Zinsser, 2000).

La figura del confesor adquiría gran importancia, puesto que era el que supervisaba y controlaba a la religiosa y todo lo que escribía. Esta debía obedecerle, de manera que muchos

de ellos inducían a las religiosas que amparaban a escribir sus vidas, ya que estas no podían negarse, aunque numerosas se mostraban reacias a plasmar por escrito sus vivencias, y más aún teniendo en cuenta el temor a ser juzgada por la inquisición, pero debido al voto de obediencia no podían oponerse. Una vez que el confesor tenía el manuscrito de la vida de la religiosa, este servía por una parte para ser examinada de forma minuciosa y así determinar la procedencia de sus experiencias, dónde no sólo hacía falta el juicio del confesor, sino que, en estos casos, también eran supervisados por la Inquisición. Cabía la posibilidad de que estos relatos fueran manipulados, reescritos, modificados o parafraseados por el confesor con la finalidad de mandar la obra a imprimir (Morte, 2007), lo que otorgaba fama a la religiosa, a su confesor y a la orden.

Por ello, el misticismo propio del barroco tuvo tanta presencia en la literatura, pero pronto pasó a ser considerado como una tendencia corrompida por la excesiva sexualidad con la que se narraban las experiencias místicas (Caro Baroja, 1985), ya que debido a la dificultad de encontrar en el lenguaje la forma para describir correctamente estas vivencias, en muchas ocasiones se optó por el uso de un lenguaje amoroso, lleno de metáforas, alegorías y paradojas como noche luminosa, martirio sabroso, gozo insoportable, soledad sonora, dicha espantosa, etc. (Álvarez, 1977). Se hace común el uso de palabras utilizadas para describir la relación entre dos amantes o enamorados, sobre todo los autores más vinculados a la mística nupcial.

La espiritualidad mística dio paso a la acética, que trataba de distanciarse y eliminar cualquier posible proximidad con el protestantismo. Por ello, se comenzó a desarrollar una propaganda sobre literatura devocional postridentina basada en tratados de oración que recogían ejercicios espirituales para desarrollar las virtudes de la gracia y la caridad cristiana. Estos tratados intentaban fomentar la emotividad en el leyente mediante la incorporación de los elementos sensoriales y visuales, por lo que, junto a la literatura, las imágenes se convirtieron en instrumentos fundamentales para provocar contrición, piedad y obediencia (González, 2017).

4.2. La vida religiosa femenina

4.2.1. Los cenobios

Dentro del clero regular femenino se pueden encontrar las órdenes monacales, más vinculadas a la vida rural, donde los monasterios eran autosuficientes, convirtiéndose

prácticamente en pequeños pueblos. Y las órdenes mendicantes, que tuvieron su máximo desarrollo durante la primera mitad del siglo XVII y cuyos conventos eran más urbanos, encontrándose en el núcleo de las ciudades ya que vivían de las limosnas de la población. Dentro de ellos se puede encontrar una jerarquización de autoridad. Las figuras destacadas serán la de priora o abadesa, seguido de la vicaria y la maestra de novicias. También importantes eran la secretaria, tornera, clavera, mayordoma y enfermera, todas ellas serás las que gobernarán a la comunidad y tomarán las decisiones importantes (Gómez, 2011).

La mujer cobró una gran presencia en la religiosidad barroca, lo que puede entenderse como una búsqueda protagonismo social. Existen varios motivos por los que una mujer decía adoptar la vida religiosa. Muchas doncellas no se sentían atraídas por el camino del matrimonio, por lo que eligieron la vía conventual, de manera que esta opción se convertía en la huida a la alternativa que suponía el matrimonio, dado que como ya se ha comentado anteriormente, en la mayoría de los casos estos enlaces eran uniones concertadas por los padres para obtener beneficios, por lo que el amor era lo último que se tenía en cuenta. Se puede considerar que las religiosas que entraban por vocación eran las que estaban más próximas a experimentar el amor (Sánchez-Ortega, 1992).

También las hay que entraron a la vida religiosa por verdadera vocación, aunque en ocasiones esto suponía ir en contra de la autoridad paterna y lo que esta tenía deparado para el futuro de la joven, lo cual se puede encontrar en numerosas vidas de venerables que decidieron oponerse al matrimonio concertado por el padre para llevar una vida en religión. Además, entrar al convento también podía generar miedo entre los padres de las muchachas, que venía infundido por la extrema vigilancia de la Inquisición y las sospechas de posibles alumbradas o impostoras, en caso de presentar ciertos dones espirituales, como María de la Visitación (Caro Baroja, 1985). No hay que olvidar que hasta la misma santa Teresa de Jesús fue investigada por la Inquisición. Del mismo modo, sor María de Ágreda fue profesada, y posteriormente absuelta, por su fama de santidad.

Entre otros motivos por los que las jóvenes entraban en el claustro se pueden encontrar aquellas que fueron por obligación, debido a la inexistente posibilidad de pagar una alta dote matrimonial. Por lo que, aunque no fueran violentadas a entrar en el convento por los padres, si que existe la posibilidad de que se sintieran presionadas a entrar para proteger a la familia del fracaso social y permitirles seguir manteniendo su posición. De este modo, y como ya se ha comentado, también se dieron casos en los que las voluntades de las jóvenes fueron

manipuladas para entrar al claustro, puesto que no podían ser violentadas a entrar, bajo pena de excomunión.

También hay mujeres que decidieron adoptar la vida religiosa debido a la mayor posibilidad de adquirir formación y cultura. Puesto que la mujer en el convento podía desarrollar sus capacidades intelectuales, así como escribir obras literarias que fueran publicadas. A pesar de la posición económica o la congregación a la que pertenecían, la religiosa tenía mayores posibilidades de formarse intelectualmente que las mujeres de los demás estados. De hecho, es destacable la cantidad de producción literatura de las religiosas que se conserva aún en la actualidad. Muchas de estas obras, tanto literarias como artísticas, han sido recuperadas y puestas en valor, dándonos a conocer la formación intelectual y cultural que estas adquirieron dentro de la clausura (Sauret & Quiles, 2002). Otro motivo por el que las mujeres se decidían por la vía conventual era debido a la voluntad de obtener una mayor independencia, aunque podía desarrollarse de mejor forma en los beaterios.

También se dio el caso mujeres —monjas, beatas, místicas, visionarias, etc.— que adoptaron la vida religiosa con el fin de buscar un protagonismo fuera del espacio doméstico. Y dada la imposibilidad de desarrollarse en la vida pública, el convento supone una alternativa para aquellas con afán de ganar popularidad entre sus coetáneos, alcanzando fama y reconocimiento social. De este modo se dieron numerosos casos de monjas embaucadoras, falsas místicas y visionarias que fingieron experiencias sobrenaturales con el fin de adquirir el reconocimiento social. Por ello, la Inquisición extremó la precaución en estos casos.

Asimismo, también se dio el caso de algunas mujeres que ingresaban en el convento por arrepentimiento, por haber llevado una vida de lujo, ostentación y pecado, y al igual que María Magdalena, decidieron retirarse del mundo para redimir sus pecados y que les fueran perdonados, por ello el convento suponía la mejor opción por el aislamiento del mundo terrenal, de los placeres, los lujos, del pecado. El cenobio y su clausura eran considerados como la muerte en vida, la muerte de la escasa vida publica que las mujeres pudieran tener (Sánchez-Ortega, 1995). Con lo cual, en el Barroco, los conventos suponían un lugar digno para las mujeres que no habían podido adoptar matrimonio. Pero, además, también se convirtió en un espacio extradoméstico para aquellas que querían desarrollar otras actividades diferentes a las que la sociedad les imponía como madres y esposas. De hecho, durante esta época, gran parte de las mujeres que destacaron estuvieron vinculadas a estos espacios religiosos (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997). Como se ha podido observar, en los cenobios convivían mujeres que habían profesado voluntariamente con otras que se habían visto obligadas a

adoptar la vida religiosa, por lo que su actitud estaba marcada por la rebeldía y el resentimiento, y no mostraban la misma predisposición para la vida en religión ni en comunidad.

Las monjas sin vocación adoptaban un comportamiento más vinculado a la vida fuera del claustro, a lo que contribuyó la literatura caballeresca que algunas de estas leían y que les hacía fantasear con la aspiración de encarnar a un personaje de una historia de amor cortés tan populares en la época (Muñoz & Graña, 1991). La poesía trovadoresca y las novelas de caballería condicionaron los deseos de las monjas más jóvenes, muchas de ellas, más interesadas en lo terrenal que en lo celestial. Además, como apunta Sánchez Lora (1988) surge la figura del "cortejador de monjas", donjuanes que se hacían pasar por devotos para visitar a alguna monja, conversar, mandar cartas, hacerles regalos, etc. Eran amores que en pocas ocasiones eran consumados. De hecho, en el convento de la Encarnación, en el que estaba santa Teresa, también se dieron casos de galanteo, pero las devociones seglares fueron desapareciendo cuando santa Teresa comenzó como priora.

El modo de vida conventual anterior a las reformas propiciadas por diversas órdenes religiosas y el Concilio de Trento dista mucho del que comenzó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVI, afianzándose en el siglo XVII. Antes de las reformas, los conventos eran lugares donde convivían mujeres por diversos motivos y de diferentes condiciones sociales. Era común que en un mismo convento se encontraran varias monjas que tenían alguna relación de parentesco, llegando incluso a poder heredar los cargos de familiares dentro del convento, ya que el gobierno de este se repartía entre las monjas de las familias más poderosas. En cuanto a los espacios monásticos, estos se habían privatizado, por lo que en el convento se podían encontrar celdas comunes —para las religiosas de velo blanco— o individuales, algunas de las cuales suponían verdaderos apartamentos que contaban con cocina, oratorio y habitación para la servidumbre, y podían ser alquiladas o adquiridas, teniendo el derecho de ser hereditarias. Antes de la reforma, las monjas también tenían una mayor libertad a la hora de recibir visitas o salir del claustro. La salida de las monjas era autorizada por motivos de salud o económicos, ya que, debido al empobrecimiento, las religiosas podían quedarse con algún familiar que les proporcionara ayuda económica (Poutrin, 2003).

En cuanto a la realización de actos oficiales, aunque la normativa de las congregaciones estipulaba que eran las monjas más antiguas las que tenían preferencias, en realidad no era así, puesto que eran las monjas de clases altas las que obtenían esas preferencias. Estos privilegios también se transmitían a través de la indumentaria, dado que, aunque algunas religiosas usaban hábito, otras iban ataviadas con terciopelos, refajos, jubones, alhajas e incluso cosméticos

(Vigil, 1986). Además, en sus hábitos llevaban chapines distintivos que indicaban la categoría del nombre familiar, lo que se mostraba igualmente por la decoración de las celdas (Poutrin, 2003).

En la vida conventual también se encontraban la diferenciación de clases, dependiendo del estamento social y el poder adquisitivo de la religiosa esta debía desempeñar diferentes tareas. Como se ha señalado anteriormente, para la entrada en el cenobio era necesaria una dote. En caso de que no se tuviera dote, se entraba como hermana lega, lo que significaba que las doncellas de familias con menos recursos estaban condenadas a la subordinación, al servicio de la comunidad y las monjas del coro (Atienza, 2008). Con lo cual, en los conventos también se hace presente la jerarquización social: las monjas de velo negro eran las que tenían una posición más elevada, realizaban los rezos en el coro, por lo que también eran conocidas como las monjas del coro o coristas; mientras que las monjas de velo blanco, medio velo o hermanas legas, eran las que se encargaban de realizar las tareas y no asistían al coro a rezar (Pérez-Morera, 2005). Las hermanas legas o serviciales eran las que llevaban a cabo tareas laborales o auxiliares, pero de este colectivo apenas hay información en las fuentes ya que era considerado como un colectivo periférico que no estaba integrado totalmente a la vida en comunidad debido a las gran movilidad y escasa perseverancia. Estas tenían que compartir celda, descansaban y comían en zonas comunes. También debían realizar las tareas más duras, de las que las hermanas coristas estaban eximidas, realizaban todas las labores domésticas: limpieza, cocina, lavandería, etc. Trabajaban en el huerto, en la enfermería, realizaban dulces para vender, hacían la compra en el mercado y otras tareas que requirieran salir de la clausura. Por ello, estas religiosas no realizaban el voto de clausura y los demás votos no eran solemnes, aunque en el resto debían cumplir con los preceptos de la orden (Campos, 2004). Además, las monjas de velo negro podían entrar al convento con criadas o sirvientas a su servicio particular.

Los conventos se sustentaban con las rentas y las dotes de las religiosas, de manera que económicamente pasaban situaciones muy dispares. Los cenobios de fundaciones reales tenían una posición económica mucho más elevada que el resto, puesto que a ellos iban a parar las doncellas de familias aristocráticas, lo que suponía el ingreso de buenas dotes, además de donaciones de los familiares. El resto de conventos no gozaban de la misma suerte ya que al depender de las rentas, la inflación derivada de la crisis económica también les afectó. Los cenobios femeninos se comprometían a dar alojamiento, vestimenta y manutención a las religiosas que ingresaban en la orden, pero estas debían aportar una dote y, si les era posible, colaborar con parte de su patrimonio personal. Las que no podían, buscaban la forma de poder

cooperar, bien pidiendo limosnas, cuidando niñas o vendiendo dulces. También hay que añadir que eran más comunes las donaciones a los conventos masculinos que a los femeninos, puesto que se consideraba que los frailes ejercían una función social mayor y más productiva que desempeñada por las monjas (Vigil, 1986).

Por ello, las monjas tenían que promover actividades conventuales con las que intentar atraer público que contribuyera con limosnas y donaciones. Las festividades religiosas suponían el momento perfecto en el que los conventos podían destacar, celebrando estas fiestas con todos los recursos posibles como el uso de arquitectura efímera o representaciones del santo. Estas festividades se realizaban con relativa frecuencia, lo que interrumpía la clausura conventual (Sauret & Quiles, 2001). Algo que dejará de producirse con la reforma de las órdenes religiosas. De manera que se puede considerar que los cenobios femeninos anteriores a las reformas habían entrado en una crisis de valores, perdiendo la virtud que les caracterizaba como instituciones religiosas debido a que como Sánchez Lora (1988) destaca, se produce una sublimación del enclaustramiento, la otra alternativa honesta en la vida femenina dado que soltería y viudedad eran dos estados susceptibles de ser criticados. Por lo que el claustro suponía una alternativa que ofrecía honra, salvaguarda y sustento, de manera que debido a la diversidad de motivaciones que hacen entrar a la mujer en el convento se dificultaba la convivencia, ya que se veían obligadas a convivir mujeres con vocación religiosa y sin ella.

Como señala Vigil (1986), los conventos se habían convertido en "aparcamientos de mujeres", ya que en ellos, además de monjas, se podían encontrar seglares que convivían con ellas por diversas circunstancias: habían doncellas jóvenes o niñas que vivían en el convento para que las monjas las educasen, aunque residían en un lugar aparte al de las religiosas; también existía la posibilidad de que las niñas fueran familiares de alguna monja, en cuyo caso convivían con ella y compartían celda; además de hacerse cargo de niñas huérfanas que habían quedado desamparadas. En cuando al resto de mujeres, los conventos albergaban también a mujeres como huéspedes, casadas con maridos ausentes e incluso viudas que buscaban refugio. Con lo cual los conventos se habían convertido en internados, orfanatos, guarderías, refugios, hostales y residencias. Algo que santa Teresa intentó cambiar, dado que al adoptar la vida conventual pudo observar que los cenobios eran una pequeña reproducción del mundo exterior, con la diferenciación de clases, las continuas visitas, constantes salidas y entradas de este, etc. (Borrego & Olmedo, 2017).

4.2.2. Las reformas conventuales

La situación conventual se convirtió en algo insostenible, lo que hacía patente la necesidad de llevar a cabo una importante reforma religiosa. En los conventos también se podían dar escándalos que afectaban dentro y fuera del mismo, de manera que no interesaba únicamente a los superiores de la monja, sino que debido a los códigos de honor imperantes en la época también se ponía en juego el honor familiar, llegando a afectar incluso a toda su ciudad (Poutrin, 2003). Por ello, era imprescindible cambiar la situación conventual mediante una serie de reformas que recuperaran las reglas primitivas de las órdenes religiosas, estas se vieron iniciadas por predicadores y escritores. Además, los conventos se habían convertido en pequeñas ciudades que reproducían el mundo de extramuros y su jerarquía social, lo que dificultaba la espiritualidad y el recogimiento a aquellas monjas con vocación.

Aunque la mayor reforma se produjo a partir de 1565 con el Concilio de Trento. En el siglo XV se llevan a cabo reformas en la orden franciscana, benedictina y agustina basadas en la observancia, que pretendía una vuelta a las primitivas reglas de las órdenes, basada en la imitación evangélica de Cristo. Las observancias pretendían desarrollar una religiosidad basada en la pobreza, la oración mental y la vida en comunidad, lo que se relaciona con el surgimiento de la mística del recogimiento. Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVI surge un segundo periodo de profundas reformas de las órdenes religiosas. Esta reforma se establecía entorno a los grandes reformadores descalzos que defendían como modo de vida la austeridad, el cumplimiento de los votos, la mortificación del cuerpo y la oración (Sarrión, 1998). Paralelamente a esto, se desarrolló la renovación propuesta por la corona y el cardenal Cisneros, que trataba de cambiar el modo de vida de relajación desarrollado en los conventos por una vida basada en las observancias, la ascesis y los principios de las órdenes de clausura, sobre todo la femenina (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Dentro de la orden clarisa, Coleta Boylet de Corbie llevo a cabo una importante reforma que tuvo lugar en los siglos XIV y XV, basada en la estricta observancia establecida por santa Clara en la orden primitiva, una vida basada en la austeridad y la penitencia. Posteriormente, a lo largo de los siglos XVI y XVII se desarrolló un movimiento reformista similar a la observancia de los siglos anteriores, denominado recolección y a quien la practicaba "recoletos". Este tuvo lugar principalmente en las órdenes de franciscanos y agustinos, aunque tras el Concilio tridentino se propagó al resto de órdenes religiosas, lo que produjo la creación de nuevas congregaciones. Se desarrolló partiendo de las casas de observancia franciscanas y

de la *Devotio moderna*, y se basaba en la practica de una vida de pobreza y recogimiento (Sánchez-Hernández, 2015).

La orden carmelita se vio reformada por santa Teresa de Jesús, ajustando la espiritualidad femenina de la Edad Media a la sociedad tridentina. Pretendía una vuelta a espiritualidad y simplicidad de las comunidades del cristianismo primitivo, antes de que fueran aprobados los decretos tridentinos en 1564. La santa de Ávila desarrolló un importante plan de reforma en 1560, que se basaba en la estricta clausura (Morant, 2005). La reforma llevada a cabo por santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz cobraría un importante éxito reflejado tanto en la espiritualidad postridentina como en la fundación de nuevos claustros en los que se practicaba la descalcez (Atienza, 2008). Dentro del Carmelo reformado, no existía jerarquización por linaje u honor, todas las religiosas eran hermanas iguales, lo cual se transmitía también en el hábito y la nueva forma de vida contemplativa basada en la soledad, clausura y austeridad (Sánchez-Hernández, 2015).

Ser descalza suponía un modo de vida atractivo para aquellas mujeres de vocación que tenían como modelo el ideal de santa radical establecido por santa Teresa. Un modo de vida basado en la humildad y sencillez, eliminando todos los obstáculos traídos por lo material que impedían alcanzar la verdadera unión con Dios. Se proponía una comunidad sin diferenciación de clases. Lo que pudo ser alcanzado partiendo de la reforma comenzada por el cardenal Cisneros y los Reyes Católicos, y afianzado por la espiritualidad barroca de la sociedad y el desarrollo de la mística que favoreció la vuelta de la orden al rigor primitivo. Esta reforma descalza establecida por la santa abulense ejerció una gran importancia en la época influyendo a otras órdenes como la franciscana, trinitarias, dominicas, etc. (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Posteriormente, el Concilio de Trento estableció la necesidad de elaborar reglamentos uniformes con relación al noviciado y las profesiones de las distintas órdenes religiosas. Realizando una importante reforma sobre los cenobios (Anderson & Zinsser, 2000). El concilio establecía en el capitulo V de la sesión XXV:

> Renovando el santo Concilio la constitucion de Bonifacio VIII que principia: *Periculoso:* manda á todos los Obispos, poniéndoles por testigo la divina justicia, y amenazándoles con la maldicion eterna; que procuren con el mayor cuidado restablecer diligentemente la clausura de las monjas en donde estuviere quebrantada, y conservarla donde se observe, en todos los monasterios que les estén sujetos con su autoridad

> ordinaria , y en los que no lo estén con la autoridad de la sede Apostólica; refrenando á los inobedientes, y á los que se opongan, con censuras eclesiásticas y otras penas, sin cuidar de ninguna apelacion, é implorando tambien para esto el ausilio del brazo sectilar-, si fuere necesario. El santo Concilio exorta á todos los príncipes cristianos, á que presten este ausilio, y obliga á ello á todos los magistrados seculares, só pena de escomunion, que han de incurrir por solo el hecho. Ni sea lícito á ninguna monja salir de su monasterio despues de la profesion, ni aun por breve tiempo, con ningun pretesto, á no tener causa legítima que el Obispo apruebe: sin que obsten indultos, ni privilegios algunos. Tampoco sea licito á persona alguna de cualquier linage, condicion, secso, ó edad que sea, entrar dentro de los claustros del monasterio, só pena de escomunion, que se ha de incurir por solo el hecho; á no tener licencia por escrito del Obispo ó superior. Mas éste ó el Obispo solo la deben dar en casos necesarios, ni otra persona la pueda dar de modo alguno, aun en vigor de cualquier facultad, ó indulto concedido hasta ahora, ó que en adelante se conceda. Y -por cuanto los monasterios de monjas fundados fuera de poblado, están espuestos muchas veces por carecer de toda custodia, á robos y otros insultos de hombres facinerosos; cuiden los Obispos y otros superiores, si les pareciere conveniente, de que se trasladen las monjas desde ellos á otros monasterios nuevos ó antiguos, que estén dentro de las ciudades, ó lugares bien poblados; invocando tambien para esto, si fuese necesario el ausilio del brazo secular. Y obliguen á obedecer con censuras eclesiásticas á los que lo impidan, ó no obedezcan. (López de Ayala, 1847/1566, pp. 337-338)

La Contrarreforma endureció el encierro conventual que ya había sido establecido anteriormente por la bula *Pericoloso* de Bonifacio VIII en 1298, que supuso el pilar sobre el que sustentar la reforma (Poutrin, 2003), implantando una clausura rigurosa para aquellas religiosas que hubieran profesado los votos solemnes. Ni los seglares podían entrar al cenobio, ni las monjas salir de él. Se promovió una nueva espiritualidad que vino vinculada a un nuevo mecanismo de clausura, ya que se le otorgaron argumentos religiosos en su defensa. La espiritualidad moderna estaba basada en el recogimiento, y, por tanto, el encerramiento. De hecho, esta nueva espiritualidad, unida a las creencias y el hermetismo propio del claustro, influían en las mentes para que estas desearan lo que se suponía que debían desear. De esta forma, la clausura física se eliminaba y se convertía en un nuevo y único universo, ya que se había suprimido todo estímulo del exterior, por lo que la mente acababa acondicionándose. Para que la clausura y la espiritualidad se desarrollaran de manera satisfactoria era necesaria la

mística, ya que era una corriente espiritual que abrazaba y justificaba el encerramiento (Sánchez-Lora, 1988). Como señala Poutrin (2003), en los conventos se instalaron puertas, tornos y rejas que ayudaban a extremar la clausura rigurosa impuesta. También se separó a profesas de novicias, con celdas individuales y espacios comunitarios como cocina, refectorio o enfermería en los que regía la estricta observancia mediante el silencio y el recogimiento, por tanto, sucede una transformación de los espacios monásticos, eliminándose las zonas de socialización entre monjas.

El Concilio de Trento (López de Ayala, 1847/1566) dictaminó otros cambios en las órdenes religiosas, expuso qué personas y cómo podían ser elegidas abadesas o superioras —tenían que ser mayores de 40 años y haber llevado una vida ejemplar al menos 8 años tras su profesión— sobre el gobierno de los monasterios, se estableció el sometimiento a la Iglesia bajo la supervisión de los visitadores para comprobar el correcto cumplimiento de los decretos. Se impuso que la confesión de las monjas y recibimiento de la eucarística debía realizarse al menos una vez al mes, y se prohibió la conservación del Santísimo Sacramento en el convento, pudiendo guardarse únicamente en la Iglesia. Para las profesiones, el concilio impuso los 16 años. Durante el tiempo de noviciado no se darán bienes al monasterio, únicamente para la manutención y la vestimenta. En el caso de las religiosas, se expone que se debe explorar la voluntad de las doncellas vírgenes que quieren consagrase a Dios. Para ello la doncella debía ser mayor de 12 años y el obispo o vicario debían examinar que no haya sido violentada a entrar, exponiendo que se excomulgará a cualquier persona que obligue a una doncella a ingresar en la vida conventual, y de manera viceversa a aquellos que no permitan entrar en el convento a las que así lo deseen:

> si obligan de cualquier modo á alguna doncella, ó viuda, ó á cualquiera otra muger, á escepcion de 'los casos espresados en el derecho , á entrar contra su voluntad en monasterio , ó á tomar el hábito de cualquiera religion , ó á hacer la profesion; y la misma pena fulmina contra los que dieren consejo , ausilio ó favor; y contra los que sabiendo que entra en el monasterio , ó toma el hábito, ó hace la profesion contra su voluntad, concurren de algun modo á estos actos , ó con su presencia; ó con su consentimiento , ó con su autoridad. Sujeta tambien á la misma escomunion á los que impidieren de algun modo, sin justa causa, el santo deseo que tengan de tomar el hábito, ó de hacer la profesion las vírgenes, ú otras mujeres (López de Ayala, 1847/1566, p. 349).

Todos los decretos expuestos en la reforma tridentina eran de obligado cumplimiento para todos los religiosos y religiosas de los conventos, monasterios, colegios y casas de monjes y regulares, así como de monjas, viudas o vírgenes que vivieran bajo cualquier orden, regla o constitución (López de Ayala, 1847/1566). De esta forma se trataba de uniformar de algún modo las diferentes órdenes religiosas estableciendo unas reglas básicas que debían ser cumplidas por todos los religiosos.

Después de Trento, algunas religiosas reformadoras desarrollaron textos basados en los principios reformistas promulgados. De este modo sor Francisca de Jesús, monja clarisa, desarrolló un texto para las clarisas de Valladolid que supone un ejemplo muy ilustrativo de las reformas llevadas a cabo en los cenobios femeninos, estableciendo la idiosincrasia del monasterio descalzo. Se proponía seguir el horario primitivo establecido por santa Clara, practicando el *ora et labora*, con rezos individuales y en comunidad que eran intercalados con el trabajo diario. Se debía practicar el silencio, la oración mental, la sobriedad y brevedad en puertas y tornos, con la figura de las porteras y torneras. La vida en el cenobio se basaba en la práctica de la pobreza mediante dietas, ayunos y renuncia de lo material, mortificación del cuerpo, renuncia de la voluntad propia, discreción, conversaciones edificantes, desarrollo de paz, perdón y amor interior, así como la renuncia de la envida, sobrevida, avaricia, murmuraciones o vanagloria. Otra monja, Mariana de San José, reformadora y fundadora agustina, también desarrolló dos textos inspirados en las reformas tridentinas, donde se recoge el ideal de vida recoleto para los conventos de su fundación y posteriores (Sánchez-Hernández, 2015).

Aunque la reforma que más afectó a los cenobios femeninos desarrollada por Trento fue la imposición de la estricta clausura en los conventos femeninos, ya que como se ha explicado anteriormente, la importancia otorgada al honor en el barroco como elemento sustentante del sistema social hacía que las mujeres tuvieran que permanecer encerradas para no poner en tela de juego el honor familiar. Del mismo modo se consideraba que el honor de la Iglesia estaba depositado sobre sus mujeres, las mujeres consagradas, por ello era necesario que estas cumplieran con una rigurosa clausura que no pusiera en peligro el honor y la reputación de la Iglesia católica, evitando cuestionar las virtudes virginales. La Iglesia tridentina reclamaba una extrema vigilancia sobre los conventos femeninos. Asimismo, la clausura también impedía a las monjas la posibilidad de desarrollar un papel activo dentro de la Iglesia, alejándolas de la ascendencia social y destinando la administración de los sacramentos a los hombres. Por lo que las mujeres quedaban relegadas a la vida contemplativa

y de oración, sin desarrollar un papel de importancia (Atienza, 2014). A pesar de que era lo que se pretendía, en el siglo XVI, XVII y XVIII hubo mujeres que destacaron socialmente, siendo reconocidas por sus coetáneos y adquiriendo una importante posición, estas eran las que destacaron por su fama de santidad, venerables, místicas y visionarias.

La reforma llevada a cabo por el concilio perjudicó a las mujeres, puesto que los cambios producidos trajeron una difícil posición para aquellas que no habían entrado a la vida religiosa por vocación. De modo que, aunque las condiciones establecidas por Trento trataron de evitar esas vocaciones forzadas, seguían dándose puesto que la complicada situación social no había cambiado. La instauración de la rigurosa clausura dificultó enormemente la vida de las monjas sin vocación dado que suponía un encarcelamiento que producía en ellas enfermedades psicológicas como depresión o melancolía, así como la desaparición de nuevas profesas, huidas del convento y, en última instancia, suicidios, con el fin de poder escapar del estricto enclaustramiento al que se habían visto sometidas (Poutrin, 2003). Y aunque la total implantación del espíritu tridentino no se dio en todos los conventos por igual, algunos incluso nunca recibieron inspecciones para comprobar el cumplimiento de lo establecido por Trento, como el monasterio cisterciense de las Huelgas Reales de Burgos. Entre las clases nobles surgió una preocupación dadas las posibles consecuencias que podían traer consigo esta reforma conventual, que debía ser igual en todos los conventos ya que trataba de desarrollar una uniformidad. El cambio en el modo de vida claustral podía hacerla menos atractiva para las doncellas, lo que suponía un problema, además del temor de que estos conventos se extinguieran, implicando un daño para la nobleza (Atienza, 2018). Pero el impacto de la reforma podía verse minimizado a través de las relaciones familiares y sociales de determinadas abadesas con gran poder o incluso mediante relaciones con los monarcas, que podía influir en el grado de desarrollo de las reformas instauradas, de manera que los conventos a cargo de abadesas de altas clases sociales podían verse favorecidos en este aspecto (Poutrin, 2003).

La imposición tridentina de clausura fue configurada desde un principio con ciertas debilidades, dado que generaba opiniones divergentes que se posicionaban a favor y en contra de esta. Uno de los argumentos era que no se podía obligar a las monjas a adoptar un modo de vida que ellas no habían votado en el momento de su profesión, por tanto, se consideraba que el Papa no podía imponer la clausura a las mujeres que no habían profesado con este voto, pero esto ponía en juego la autoridad papal. Finalmente, en Concilio de Trento recogió el decreto sobre la clausura, aunque de forma demasiado general que podía causar ambigüedades (Atienza, 2014). Pero las monjas no aceptaron sin oponerse la implantación de la rigurosa

clausura y la excesiva vigilancia del confesor impuestos por Trento. Consideraban que su honor se había visto perjudicado por ello (Poutrin, 2003). Por otra parte, no hay que olvidar que la obediencia es una cualidad omnipresente dentro de la religiosidad. Esta cualidad formaba parte de los tres votos canónicos de la vida religiosa: pobreza, obediencia y castidad. Y la imposición de la rigurosa clausura generó tensiones y resistencias por parte de las religiosas, produciéndose situaciones de conflictividad y tensión constante entre estas y las autoridades eclesiásticas. Las religiosas no habían hecho voto de clausura, pero si de obediencia, y aún así la implantación del enclaustramiento tuvo muchas dificultades. Se pueden encontrar noticas de estos desafíos en conventos de Zamora, Cantabria, Cáceres, Coria, Astorga, Trujillo, Valladolid, Plasencia, León o Galicia, entre otros (Atienza, 2014).

Hay que señalar que las monjas, como grupo de mujeres que vivían en comunidad en un lugar cerrado, se presentaban como un grupo difícil de poder manejar, dado que adquirían conciencia de grupo y, por tanto, mayor fortaleza y resistencia que otras mujeres aisladas como esposas o beatas, ante las presiones a las que podían estar sometidas (Vigil, 1986). De este modo, en algunas ocasiones la clausura fracasó a través de la aceptación de ciertas excepciones de esta en algunos conventos (Atienza, 2014). Como señala Atienza (2018) dada la situación, es probable que las religiosas se organizaran colectivamente de manera interconventual para articular una resistencia ante estas imposiciones, dado que se puede observar en los escritos de diferentes comunidades que seguían un guion similar, utilizando los mismo argumentos: el respeto hacia lo profesado, asegurar la supervivencia de la orden mediante las nuevas vocaciones y el mantenimiento de la reputación.

A lo que se le debe sumar que, debido a la precariedad económica, en algunas ocasiones, las religiosas se veían obligadas a romper la clausura con el fin de buscar sustento para poder sobrevivir. Por ello, las jerarquías eclesiásticas tuvieron que buscar un equilibro entre el cumplimiento de la observancia sin la exacerbarte presión que desembocara en una rebelión o un conflicto. De hecho, el Nuncio emitió el 28 de febrero de 1664 un breve con seis mandatos donde se ordenaba el respeto absoluto de la clausura, la limitación de los contactos con el exterior y las visitas, así como el aumento de control en los locutorios (Atienza, 2018), lo que transmite que incluso un siglo después del Concilio de Trento aún continuaba los problemas sobre la clausura, por lo que se puede interpretar que esta no fue respetada al pie de la letra. Se consideraba que algunos conventos sufrían situaciones de relajación y escándalo de las monjas, y en 1665 la Santa Sede interviene por medio de la Constitución firmada por Alejandro VII en relación con la campaña de reformación de las religiosas, donde se hace hincapié en lo expuesto

en el documento del Nuncio, aunque en este caso se prestaba especial atención a los conventos de monjas calzadas, aunque también se implicará en los de descalzas. Y a pesar de que se reunió a los prelados para planear un modo de actuación sobre los conventos femeninos de manera igualitaria, la autoridad de estos sobre las monjas tenía limitaciones, demostrando dificultades para imponer la obediencia y sumisión[1]. De manera que la situación durante todo el siglo XVII fue un constante tira y afloja entre los conventos femeninos y la Iglesia contrarreformista. Aunque bien es cierto que no todas las religiosas actuaron de la misma forma, se podían encontrar religiosas indisciplinadas, pero no lo eran todas, también las había que aceptaron la observancia y clausura impuesta (Atienza, 2018).

Las religiosas se consideraron parte de la reforma religiosa iniciada por la Contrarreforma, participando activamente para alcanzar el triunfo del catolicismo postridentino. Pero también desafiaron a la Iglesia ejerciendo presiones sobre los límites de su realidad secundaria y subordinada. Contribuyeron a la proyección contrarreformista implicándose en la ofensiva eclesiástica contra el protestantismo mediante la aportación de nuevas devociones, además del papel que tuvieron dentro del desarrollo de la cultura confesional, impulsando rituales, ceremonias y liturgias, así como promoviendo nuevos procesos de canonización. Una muestra de ello es la movilización femenina que se produjo entre las carmelitas descalzas para subir a los altares a la venerable Ana de Jesús (Atienza, 2018).

4.2.3. La monja

Las monjas eran mujeres consagradas a Dios, pero institucionalizadas por una regla monacal. Y a diferencia del sexo masculino que podía elegir entre el clero regular y el secular, la religiosa no tenía esta opción, adoptando el primero como modo de vida (Duby & Perrot, 2018). El fin principal de la vida religiosa era la salvación del alma que permitiría alcanzar la vida eterna y la unión con Dios. Este era el deseo más ansiado por la religiosa, y por la que la clausura y el sacrificio practicado en vida cobraban sentido. Para ello, era necesario que la religiosa cumpliera la estricta observancia de las reglas de la orden a la que pertenecía.

[1] Diversos estudios de Ángela Atienza muestran la posición de resistencia de las religiosas por la imposición de la clausura rigurosa instaurada a partir del Concilio de Trento. En Atienza, A. (2018). Las límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de Edad Moderna: Polémicas de clausura en la Corona de Aragón, siglo XVII. *Studia historia. Historia moderna. 40* (1), 125-157, se pueden observar escritos de las religiosas del convento de la Encarnación de Zaragoza donde exponen su descontento sobre la situación y su intento de resistir a las imposiciones otorgadas.

Asimismo, la oración era fundamental para poder lograr un grado de contemplación elevado que permitiera la unión con Dios, el cual podía regalar a la monja gracias o dones (Morant, 2005).

Ilus. 18. *Retrato de la Madre María Antonia de la Purísima Concepción*, Anónimo novohispano, siglo XVIII.

Socialmente, su posición como esposas de Cristo las colocaba en un lugar privilegiado, dado que estas llegaban a alcanzar un estado superior al de la mujer casada, adquiriendo un fuerte componente para otorgarle un buen estatus: la dignidad. El Concilio de Trento estableció que la edad mínima para profesar eran los 16 años, y como mínimo un año de noviciado, aunque una doncella podía entrar como novicia a los 12 años. Antes de que la religiosa profesara debía llevarse a cabo un riguroso examen de vida, donde se investigaban las costumbres, la vida y el linaje de la futura monja (Peñafiel, 2001). Una vez producido el ingreso en el convento, la monja debía pasar el mínimo de un año como novicia, a lo largo de este año se le inscribía en el libro de las entradas y tomas de hábito, formalizándolo ante un escribano público, donde la familia de esta se comprometía a costear los gastos de manutención y vestimenta hasta la profesión definitiva, de esta forma las órdenes tenían garantizado el sustento de la novicia durante el año de noviciado. Seguido de lo cual se llevaba a cabo la entrada definitiva al convento en la que la futura monja debía aportar la dote de ingreso conventual (Marchant, 2017). Si aportaba la cantidad mínima o no podía aportar nada, esta pasaba a formar parte de las hermanas de velo blanco o legas. Posteriormente, se realizaba la profesión solemne de la novicia, que suponía el abandono definitivo del mundo terrenal, de las vanidades y de su anterior vida, para pasar a convertirse en esposa de Cristo consagrándose a Dios con total entrega y dedicación, lo que exigía ciertos sacrificios por parte de esta. Su vida se convertía en una vida destinada a la búsqueda de la santidad y la unión divina, basada en la oración y el sacrificio.

El momento de la profesión era de extrema importancia en la vida de una monja, y aunque en el arte español no se han encontrado representaciones de este acontecimiento, dentro del arte hispanoamericano se pueden observar los retratos de monjas coronadas (Ilus.18). En los que se representa a la religiosa ataviada con el hábito de la orden en la que profesaba y coronada con flores. En la ceremonia de la profesión solemne se produce la imposición velo,

el cual adquiere una significación epiclética puesto que mediante su imposición se produce una invocación al Espíritu Santo para que este se pose sobre la monja. Posteriormente se produce la imposición del anillo que representa los desposorios místicos con Cristo y se vincula con el voto de castidad, aunque este apenas aparece representado en los retratos religiosos femeninos. Por último, se lleva a cabo la coronación de la religiosa con una corona nupcial de flores que representa la pureza (Doménech, 2008). A pesar de que en el arte español no se dan este tipo de retratos de monjas coronadas en el momento de su profesión, se conoce que incluso en la actualidad, en el ritual de profesión de algunas órdenes religiosas siguen llevándose a cabo la imposición de la corona floral tras el momento del cambio de velo.

Una representación de la imposición del velo en el ritual de profesión solemne lo encontramos en la pintura de Antonio Pereda (Ilus. 19), realizada en 1650, donde recoge el momento de profesión solemne de la infanta sor Ana Margarita. En ella se encuentra representada a la futura profesa, con el velo blanco de novicia, en el centro. A la izquierda se representa a San Agustín, con capa pluvial, mientras que a la derecha aparece representada la venerable madre sor Mariana de San José, que va a proceder a la imposición del velo negro, pasando así de novia a monja profesa. Sor Ana Margarita se encuentra arrodillada en el centro de la escena, en cuyas manos sostiene el libro de profesión del que lee en voz alta la fórmula del compromiso que está llevando a cabo. En la parte superior se produce un rompimiento de gloria donde aparece la Virgen con el Niño Jesús representados en el centro y rodeados de ángeles y querubines. El Niño sosteniente entre sus manos lo que parece ser un anillo y una corona de flores, elementos propios del ritual de profesión, dando a entender al espectador que se están produciendo los desposorios místicos, por los que la religiosa pasará a convertirse en Esposa de Cristo.

Ilus. 19. *Profesión de la infanta Sor Ana Margarita*, Antonio Pereda, 1650.

Esta pintura no es la única representación de la imposición de velo, en la vida de sor Estefanía de la Encarnación se recoge un dibujo (Ilus. 20) en el que la religiosa aparece arrodillada frente a un altar con un Cristo crucificado. En la parte superior, un rompimiento de gloria da paso a la Virgen María, ataviada con el hábito de monja franciscana clarisa y coronada como reina celestial. Esta se encuentra acompañada de santos y santas de la orden, que son protegidos bajo su manto, siguiendo el modelo devocional de la virgen de la misericordia, donde María se muestra como madre protectora, puesto que es reconocida por el cristianismo como madre de los cristianos. En la imagen se recoge el preciso instante en que la religiosa está siendo tocada por el velo negro de religiosa profesa, entregando definitivamente su vida a Dios.

Ilus. 20. *Estefanía de la Encarnación*. Anónimo, siglo XVII.

Entrar en el convento a temprana edad, en algunas ocasiones, suponía una experiencia algo traumática para la joven, que podía desarrollar algún tipo de enfermedad mental. Entre estas, eran comunes las neurosis depresivas, que en la época podían ser denominadas como "melancolía" o "tristeza". Las monjas que desarrollaban este tipo de enfermedades suponían un peligro para el resto y, por tanto, para la estabilidad y el buen funcionamiento del convento (Vigil, 1986). Bernardino de Villegas (1625) alude a que esto es a causa del demonio que trata de alejar el alma de la monja de Dios, señala que este las tiene presas y no las deja practicar la oración, y expone que en este estado: "el encerramiento se le haze insufrible, el silencio intolerable, la soledad penosa, y la clausura cárcel: y en fin quanto oye y vè de sus puertas adéntro, todo la enfada y cansa, y hasta los Oficios divinos del coro le son molestissimos" (p. 339).

Santa Teresa comparte la postura de Bernardino de Villegas, puesto que ella también considera que es el demonio el que oscurece la razón de la monja y la induce a esta enfermedad. Por tanto, la santa también considera esta como una enfermedad mental, de la que dice que provoca mucho llanto y que algunas personas son más propensas que otras a contraerla. Para sacar a la monja de esta enfermedad, propone mantenerla ocupada. Alonso de Andrade expone sobre las monjas melancólicas, que estas deben abrir su pecho para sentir a Dios y mostrar

conciencia espiritual. Además, alude a que estas monjas enfermas suelen buscar consuelo en el confesor, aceptando todo aquello que este les dice o recomienda (Vigil, 1986).

Como ya se ha señalado anteriormente, la entrada en el convento suponía una formación por parte de la futura monja, dado que debían ser autosuficientes para poder gestionarlo social y económicamente. Además de la necesidad de formarse espiritualmente, conociendo los preceptos de la orden y la religión. Esta debía estar preparada para una vida de oración y trabajo, dado que los monasterios debían subsistir. Además de los oficios que cada religiosa desempeñaba debido a la designación de la priora en el trienio, estas también tenían que desarrollar otras actividades de manera diaria. La instauración de la clausura impedía la realización de labores fuera del cenobio, por ello se dedicaron a desarrollar actividades de costura y bordado, elaboración de flores secas como elementos decorativos, realización de grabados, el desarrollo de la escritura, muy importante y prolífica en la época, y el canto (Sánchez-Hernández, 2009).

Hay que tener en cuenta que las monjas que adoptaron la vida religiosa por vocación tenían como meta alcanzar la santidad. Por ello, surgen numerosos textos abocados a este fin. Después de Trento se produjo un aumento de la literatura hagiográfica, ya que esta, junto las vidas de venerables, panegíricos y crónicas conformaron un modelo religioso que trataba de homogeneizar actitudes y comportamientos, desarrollando un imaginario conventual que se desplegaría por tiempo prolongado. Aunque la realidad conventual fue muy dispar en cada convento y orden, por lo que no se puede generalizar al hablar de religiosidad femenina. Pero a pesar de la disparidad, la Iglesia católica puso todo su empeño en transmitir un modelo de religiosa con el fin de aumentar la piedad, captar vocaciones y fortalecer el papel de los cenobios como formadores de santos. El ideario se basaba en la imitación de la vida de Cristo, a pesar de que cada orden tenía su regla y en ella sus claves propias de santidad (Iglesias-Rodríguez, Pérez-García, & Fernandez-Caves, 2015).

Como ya se ha mencionado, los moralistas escribieron sobre el modelo ideal de las mujeres según sus estados, incorporando también el estado de monja. El modelo de profesa ideal estaba dotado de todas las cualidades que los moralistas consideraban imprescindibles en una mujer. Debía ser modesta, obediente, discreta, devota, vergonzosa, silenciosa, etc. El silencio era una virtud fundamental, dado que la monja debía llevar una vida de oración, además no se trataba únicamente del silencio verbal, sino que también debía silenciar sus pensamientos para que no perturbasen el espíritu (Vigil, 1986). Los textos de carácter confesional se convirtieron en herramientas de difusión de las virtudes establecidas con la

finalidad de ejercer como modelos de comportamiento femenino. Estos trataban de transmitir el camino correcto para alcanzar la unión con Dios, por lo que fueron especialmente importantes para las mujeres religiosas (Viforcos, 2000). La monja tenía que desarrollar unas virtudes necesarias para la vida en el claustro. Esta debía ser humilde y paciente, puesto que vivía con otras monjas. También debía ser prudente en el habla, practicar la caridad con las demás y la obediencia con sus superiores (Morant, 2005).

Dentro de las vidas ejemplares destaca la hagiografía. La vida de las santas monjas se ofrece como ideales de perfección para el resto de las religiosas, independientemente de la orden. De este modo se ofrece la vida de Santa Lutgarda, publicada en 1625, que de manera simultánea se trata de una biografía y un tratado de instrucción para monjas donde se señala que esta obra es: "Para enseñar pues a todas las vírgenes Esposas de Christo, el modo como lo han de acertar a ser, sus obligaciones, y virtudes competentes" (Villegas, 1625, Sección Prólogo, pp. 4-5). Sin embargo, las vidas de las santas no fueron las únicas que se ofrecieron como modelo, las de las venerables también se muestran como guías ejemplares para religiosas. Es el caso de la vida de la Venerable sor Josefa María García, donde el titulo de la obra: *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Ven. Madre sor Josepha María García* (Vela, 1750), ya da a conocer al lector que se trata de un ideal a imitar por parte de cualquier religiosa que pretenda llevar una vida virtuosa.

La propia Teresa de Jesús escribió una serie de consejos para llevar un correcta vida religiosa recogidos en su libro *Camino de perfección*, escrito entre 1562 y 1564. Los principales consejos para seguir eran cumplir con la regla y las constituciones de la orden, así como practicar la oración, fundamental para la vida religiosa (Arias, Jiménez, & López-Guadalupe, 2018). En el siglo XVII, Alonso de Andrade publicó el *Libro de la Guia de la Virtud, y de la Imitación de Nuestra Señora, para todos los estados*, ofreciendo como modelo a imitar para las doncellas a Santa Coleta, ofreciéndola como ejemplo de vida por sus virtudes de recogimiento, silencio, humildad, mortificación, obediencia, cordura, madurez, verdad, paciencia, caridad, penitencia, palabras santas y honras a Dios (Andrade, 1642). Esto continuará durante el siglo XVIII, donde destaca *La Religiosa Instruida*, del padre Antonio Arbiol publicada en 1717, donde expone la figura de una religiosa perfecta que camina hacia la santidad. Este tipo de literatura no dejo de darse, Asimismo, en 1831 se puede encontrar publicada la obra *La perfecta religiosa, obra igualmente útil a todas las personas que aspiran a la perfección*, escrita por Miguel Ángel Marín (1831).

4.2.4. El confesor

La figura del confesor adquiere un papel destacado en la sociedad barroca española. El Concilio de Trento prestó especial importancia al sacramento de penitencia, ya que como en él se expone, la penitencia era necesaria para todas aquellas personas que han pecado después del bautismo y quieren lograr alcanzar la salvación. El sacramento de la penitencia se estableció tras la venida de Cristo resucitado a sus discípulos, momento en que recibieron el Espíritu Santo y les dio el poder para perdonar los pecados. Por ello los sacerdotes, como sucesores de los apóstoles tienen el poder de perdonar los pecados (López de Ayala, 1847/1566). Esto convertía a los sacerdotes en personajes imprescindibles, dado que eran los únicos capaces de expiar las culpas de los fieles, lo que los convertía en jueces con el poder de condenar a las almas al infierno o darles la salvación divina, y debido al fuerte sentimiento de religiosidad en la sociedad barroca esto convierte a los sacerdotes en figuras de poder y autoridad.

La autoridad de estos se ejercía sobre toda la sociedad, pero especialmente sobre el sexo femenino dada la sujeción de la mujer al varón que la subordinaba, ya no únicamente al padre o al marido, sino también al confesor, que podía trasgredir los límites establecidos por la sociedad puesto que su actividad se desarrollaba en la intimidad y bajo una apariencia sagrada (Sánchez-Ortega, 1992). Dentro de los conventos, las monjas también contaban con la figura del confesor o director espiritual que las guiaba en el camino de la religión. Pero el confesor o guía espiritual no era el único hombre bajo el que estaban sometidas las religiosas. Sobre este se encontraba el vicario, que normalmente pertenecía a la misma congregación que estas, y era que el desempeñaba el gobierno en los conventos femeninos, de forma que estos no gozaban de autonomía y libertad. Además, los cenobios femeninos debían retribuir a los masculinos por los servicios que les prestaban: misas, confesiones, vicaría, etc. (Vigil, 1986).

Dentro de las corrientes espirituales impulsadas por la contrarreforma, la dirección espiritual se convirtió en una tendencia pedagógica con un papel fundamental. Debido a la obediencia que las religiosas adoptaban, tenían el compromiso de transmitir a sus confesores sus pensamientos, ya sea de manera oral o escrita, a través del que se producía un control de la conducta religiosa, con la finalidad de crear un estado de dependencia. La monja, que se sentía pecadora, debía confesar sus pecados al director espiritual, el cual mediante la imposición de una penitencia los perdonaba, cerrando el círculo de este modo. De manera que se configuraron tres técnicas necesarias para regular las conductas: la obediencia, la confesión y la penitencia (Viforcos, 2000).

El confesor adquirió un papel fundamental en la vida de las monjas, no únicamente para expiar sus pecados, sino que él también era el que reconocía como válidas o no las visiones de una religiosa, pudiendo hacer que se convirtiese en una santa viva o en una religiosa con problemas mentales o posesión demoníaca (Viforcos, 2000). Este no solamente supervisaba los escritos de la religiosa, sino que también podía obligarla a escribir debido al voto de obediencia. Aunque algunas religiosas se mostraban en desacuerdo ante las insistencias de sus confesores de escribir sus vivencias sobrenaturales. Este es el caso de sor María de Ágreda, conocida por sus experiencias místicas, entre las que además de éxtasis, destaca la bilocación, que le permitía estar en su convento al mismo tiempo que predicaba a los indios en Nuevo México. Y debido a la obediencia que sor María tenía hacia sus confesores, se vio obligada a recoger por escrito todas estas experiencias, a pesar de que ella había pedido discreción ya que no quería dar a conocer estos sucesos. Sor María de Ágreda también es conocida por su *obra Mística ciudad de Dios*, en la que recoge la vida de la Virgen María por medio de visiones que experimentó. Una primera versión de la obra fue mandada al rey Felipe IV y el único ejemplar que se conservó después de que la venerable quemara el original debido al miedo que esta tenía de ser procesada por la Inquisición, por ello remitió una serie de cartas a Felipe IV pidiéndole expresamente que no mostrara a nadie su obra hasta que no hubiese fallecido debido al peligro que podía conllevar. Finalmente, escribió una nueva versión bajo el mandato de su nuevo confesor hacia 1655 y 1660 (Morte, 2007). Este caso puede ser extrapolable a numerosas religiosas que se vieron obligadas por sus confesores a recoger por escrito sus experiencias místicas dada la autoridad que ejercían sobre ellas. Una muestra del papel del confesor puede observarse en la imagen de sor María la Antigua (Ilus. 21), que aparece retratada junto a su confesor, el venerable padre Fray Bernardino de Corvera, como se indica en la cartela. La escena tiene lugar en el interior de una estancia. La monja es representada sentada frente a un escritorio sosteniendo una pluma entre sus manos y sobre la mesa, lo que parece ser un manuscrito. Junto a ella se encuentra su confesor, que parece estar enseñando a la religiosa algún escrito recogido en los libros que sujeta entre sus manos. . La mirada del fraile se dirige hacia el manuscrito de sor María, que es representada con la mirada perdida. Da la sensación de que la religiosa está teniendo una revelación que recoge por escrito y a su vez está siendo supervisada por su confesor. Sin duda alguna, esta imagen recoge a le perfección el papel del confesor en la vida de las religiosas.

Ilus. 21. *Verdaderas efigies de la Venerable Madre sor María de la Antigua y su confesor, el Venerable padre fray Bernardino de Corvera*, anónimo, siglo XVII

Las monjas se posicionaron en contra de la estricta vigilancia y la figura del confesor, con lo cual se pronunciaron contrarias a la vertiente masculina a su orden. Esto se debe a la explotación económica que sufrían, así como el deseo de poder tener una mayor libertad. Por una parte, las religiosas con vocación querían tener libertad para poder consultar con quien ellas considerasen sus inquietudes religiosas y espirituales, hablar, comparar opiniones, etc. Para poder discernir y alcanzar una opinión propia. Por otra parte, las que habían entrado sin vocación, pretendían una mayor libertad que les permitiera continuar con sus juegos de amor cortes y sueños románticos (Vigil, 1986).

Debido a la intimidad de la que gozaba el confesor establecido por el sacramento de la penitencia, esta podía ser malinterpretada o mal aprovechada. Este tenía la autoridad para imponer castigos que limpiaran las culpas del fiel. Sin embargo, algunos confesores sacaron provecho de su condición para llevar a cabo actividades poco lícitas. Como apunta Sánchez Ortega (1992), el confesor enseñaba la necesidad de mortificar la carne para el perdón de los pecados, lo que agradaba a Dios. Esta mortificación debía hacerse bajo mandato de este, obligando incluso a desvestirse a religiosas y propinarles azotes. De este modo quedaban

entremezclado remordimiento y tentación, dada la estrecha conexión que puede existir entre erotismo y religión.

La sumisión que tenían las religiosas hacia estos suponía un peligro, Alonso de Andrade expone el peligro que puede desentrañar el confesor en aquellas monjas que no hacen nada sin que este se lo pida. También alude a que estas quisieran estar con él durante horas, por lo que se puede producir un enamoramiento sublimado. Por ello es importante la cantidad de tiempo que estos pasan juntos. De hecho, se conocen algunos casos de clérigos que aprovecharon su posición privilegiada de superioridad sobre las religiosas a las que confesaban, produciéndose los delitos de "solicitación" que perjudicaba el sacramento de la penitencia (Vigil, 1986). El Santo Oficio persiguió a estos sacerdotes, dado que estos casos se encontraban con frecuencia, siendo especialmente severos con aquellos que antes o después de la confesión realizaban propuestas indecentes, ya que se consideraba que su actitud perjudicaba y hacía un mal uso del sacramento (Sánchez, 1992).

La confesión y dirección espiritual suponía una complicada y delicada empresa al tratarse de mujeres. Debido a los posibles peligros que existían en la confesión femenina se modificaron incluso la forma de los confesionarios, introduciéndose celosías para impedir cualquier contacto entre el confesor y la penitente, fuera de lo que suponía estrictamente la confesión (Duby & Perrot, 2018), con el fin de acabar con los delitos de solicitación. A pesar de la aparición del nuevo confesionario tridentino, no terminaron las propuestas y encuentros amorosos entre confesores y penitentes. Pero estos eran casos limitados. Lo normal era que el confesor presentara una buena relación con su penitente, respetando los límites establecidos. San Juan de la Cruz, por ejemplo, mantuvo una entrañable relación con sus hijas de confesión que se puede observar a través de las cartas que se intercambiaban.

4.3. Otros modelos de religiosidad femenina

Además de las monjas, existían otros modos de vida semirreligiosa para las mujeres, entre ellas encontramos las beatas y terciarias. Durante la Edad Moderna, un gran numero de mujeres optaban por adoptar esta vida de semirreligiosidad, considerada como una vida intermedia, aunque en ocasiones era una posición temporal. Al tratarse de religiosas no institucionalizadas o regladas, a menudo la historiografía las ha pasado por alto o las han confundido con monjas, aunque no lo fueron. En la actualidad se están realizando cada vez más estudios sobre este grupo de mujeres.

La aparición de las órdenes mendicantes en el siglo XIII supuso un incremento de la vocación hacia la vida religiosa, pero estas órdenes no podían albergar a todas las mujeres, y algunas de ellas no tuvieron la posibilidad de entrar al convento por falta de dote. De manera que como alternativa a esta situación surgieron las terceras órdenes, que suponían una forma de controlar constitucionalmente a las mujeres de vida religiosa fuera de los conventos. Sin embargo, los grupos de mujeres semirreligiosas sin institucionalizar fueron vistas como un peligro para la Iglesia católica, ya que consideraban que al no estar controladas bajo la institución podían abrir las puertas a las herejías (Pons, 2019).

Como se ha señalado anteriormente, la crisis económica que azotó en el siglo XVII convirtió a los conventos en lugares exclusivos y de difícil acceso. Debido a las necesidades económicas para sustentar los cenobios, las dotes conventuales estaban constantemente en aumento. Existían continuas rivalidades entre la aristocracia debido a la obtención de plazas para sus hijas en los conventos de patronazgo real, lo que traía consigo un evidente favoritismo hacia los altos cargos debido a los posibles beneficios que se podían obtener (Vigil, 1986). Desde la Edad Media comienza a producirse un aumento significativo de las vocaciones femeninas y el encerramiento de las mujeres, que va afianzándose a medida que avanza la Edad Moderna. Este modo de vida se consideraba más prestigioso y honorable. La vida semirreligiosa suponía una opción para aquellas mujeres que no contaban con una dote conventual pero también para aquellas que tenían una vocación más benéfica, o incluso para las que habían elegido el retiro religioso como opción de vida, pero sin necesidad de hacer profesión religiosa (Atienza, 2007).

Las religiosas terciarias eran mujeres que se habían consagrado a Dios, pero no habían realizado votos solemnes. En el momento en que una mujer se consagraba a Dios automáticamente pasaba a ser considerada semirreligiosa. Estas podían realizar los primeros votos, lo que le daba acceso a la tercera orden, ligada a una orden reglada (Duby & Perrot, 2018). Además, antes de la imposición de la clausura, las terceras órdenes suponían un modo de vida religioso próximo a una congregación, pero ofrecía la posibilidad de desarrollar una vida más activa, basada en la ayuda a los demás por medio del desempeño de tareas asistenciales o educativas (Atienza, 2007). Sin embargo, la bula *Circa Pastoralis Officii* emitida por Pío V en 1566 establecía la clausura también para estas, y finalmente en 1583 se impone la clausura definitiva para las terciarias españolas por la congregación general de Toledo (Poutrin, 2003). Debido a la vinculación con una orden reglada, las religiosas terciarias vestían el hábito de dicha congregación que recibían de los prelados, hacían profesión, aunque

sin votos solemnes, y realizaban promesa de obediencia. Se pueden ver en los retratos de la beata Josefa Berride (Ilus. 22) de la tercera orden de santo Domingo, vistiendo el hábito de dominica; o la venerable Gerónima Dolz (Ilus. 23), de la tercera orden de san Francisco, vistiendo el hábito de clarisa.

Ilus. 22. *La Venerable Josefa Berride, de la tercera orden de santo Domingo*, Félix Día, pintor y Gérard Erdelinck, grabador, siglo XVIII

Ilus. 23. *La Venerable Gerónima Dolz, de la tercera orden de san Francisco*. Tomás Planes, siglo XVIII

Aunque hay que señalar que los términos beata o terciaria eran utilizados indistintamente, por lo que las distinciones entre ambos no son claras. De hecho, algunas beatas eran consideradas terciarias, de manera que la única diferenciación que se puede hacer con certeza es la de mujeres religiosas monjas y no monjas. Las beatas no fueron un fenómeno exclusivo de la España del siglo XVII, aunque bien es cierto que en esta época se hicieron más presentes. Desde los comienzos del cristianismo se dieron casos de mujeres dentro de la Iglesia que adoptaron un modo particular de vivir su propia experiencia religiosa, desarrollándose especialmente en los momentos de reforma espiritual dados entre los siglos XIII y XIV (Pons, 1991). Estas comenzaron a aumentar en el siglo XV tanto por motivos sociales como espirituales (Poutrin, 2003). En la época, podían diferenciarse tres tipos de beatas: las que formaban parte de una Tercera Orden, conocidas también como terciarias. Las que vestían el hábito de una orden religiosa, pero por voluntad propia y sin haber sido entregado por nadie, además de no haber realizado voto de obediencia. Y, por último, las había que vestían hábito o

vestido, indistintamente y con decoro, y realizaban promesa de obediencia a sus confesores u otros eclesiásticos (Pons, 2019).

Se trataban de mujeres que habían optado por desarrollar un modo de vida particular. Vivían en solitario o en comunidad, consagradas a Dios, pero con cierta libertad y autonomía, ya que no estaban sujetas a la clausura de las órdenes femeninas regladas (Pons, 2019). Podían elegir entre desempeñar una vida contemplativa u optar por una religiosidad más activa, ejerciendo tareas asistenciales y de cuidados a las personas necesitadas, y sin la obligación de pertenecer a ninguna orden religiosa, con lo cual, sus vidas se desempeñaban fuera de los claustros y el encerramiento. En su mayoría se dedicaban al servicio de los más necesitados, al cuidado de los enfermos, al servicio en las cárceles, etc. Se les consideraba mujeres más libres, al no estar regladas por ninguna orden. En su mayoría, no realizaban votos de obediencia ni de pobreza, aunque algunas de ellas adoptaban la sobriedad y humildad, lo que se transmitía en su apariencia. El único voto que realizaban era el de castidad. Eran respetadas por la población, tenían más facilidad para acceder a lugares públicos y una mayor autonomía económica. Este modo de vida generó desagrados entre la jerarquía eclesiástica, por lo que la Inquisición configurara un sistema de represión contra ellas (Garrido, Folguera, Ortega, & Segura, 1997).

Al contrario de lo que puede pensarse, no todas las beatas eran de origen humilde y analfabetas, también las hubo inteligentes y cautas, dados los peligros a los que se encontraban expuestas, evitaban trasgredir los límites establecidos. Algunas de ellas llegaron a adquirir importancia religiosa debido a sus experiencias místicas, e incluso se convirtieron en una especie de madres espirituales, además de considerarse venerables y presentarse como ejemplo por su fama de santidad (Pons, 2019). El beaterio también era una alternativa para las jóvenes de clases acomodadas, además de suponer una opción como paso previo hacia la vida conventual, desarrollando así una experiencia religiosa anterior al encierro regulado. Por otra parte, el beaterio también suponía una opción para aquellas que no deseaban guardar la clausura y pretendían desarrollar una religiosidad más activa socialmente (Atienza, 2007).

Aunque se ha señalado la autonomía de estas mujeres y su cierta libertad al no estar sometidas o subordinadas a la jerarquía eclesiástica, lo cierto es que la realidad del momento no fue exactamente como se puede imaginar. Fue mucho más diversa, había beaterios subordinados a los concejos, dependientes del poder episcopal, de tutela corporativa e independientes. Del mismo modo se pueden encontrar beatas que decidieron vivir en comunidad y otras que practicaron una religiosidad individual (Atienza, 2007). Pero principalmente se trataba de mujeres que gestionaban su propio modo de vida, trabajaban para

sustentarse, ayudaban a los necesitados, practicaban el recogimiento, el ascetismo y la contemplación espiritual. De manera que son mujeres que, de alguna forma, trasgredieron la doctrina oficial promulgada por la jerarquía eclesiástica, así como el sistema social patriarcal establecido debido a su presencia pública, a su libertad religiosa y para expresar sus pensamientos (Segura, 1991). Eran reconocidas y aceptadas por la sociedad, que recurría a ellas para que ejercieran de mediadoras entre el fiel y la divinidad, además de pedirles auxilio con los enfermos y oraciones para ellos y sus difuntos (Morte, 2015).

Durante los siglos XV y XVI, numerosas beatas llegaron a ser consideradas como santas vivas, ya que habían desarrollado dones carismáticos como visiones, dones de profecía, la experimentación de éxtasis o estigmas, desarrollando un modelo de santa visionaria y bajo la vigilancia constante del confesor, que debía asegurar el correcto cumplimiento del papel que desempeñaban (Sanmartín, 2016). Sin embargo, en el siglo XVII las beatas fueron perdiendo la buena consideración social, principalmente tras la imposición de la clausura rigurosa en los conventos instaurada por Trento. Las beatas constituían un grupo de mujeres que tenían cierta "autonomía", lo que les hacía estar socialmente mal vistas. Además, algunas de ellas utilizaban la religión y su condición de beata para desarrollar una santidad fingida utilizada como tapadera para llevar a cabo actividades consideradas heréticas como la hechicería amatoria (Sánchez-Lora, 1988). A lo que se le debe sumar que la espiritualidad visionaria, tan desarrollada en la época, era mejor aceptada en los conventos ya que se consideraba que estaba bajo control debido a la figura del confesor. Sin embargo, no ocurría lo mismo en los beaterios (Morant, 2005). Por lo que la Inquisición desarrolló un importante despliegue sobre estas desde finales del siglo XVI, principalmente por quedar exentas del control eclesiástico (Pons, 2019). Además, hay que señalar que en la época había una tendencia imperante por el encierro femenino, tanto de mujeres religiosas como laicas. Incluso con anterioridad a los decretos tridentinos que instauraban la rigurosa clausura, ya existía entre los conventos una tendencia hacia el enclaustramiento, al igual que en los hogares. Por tanto, la situación de las beatas presentaba cada vez mayores dificultades, y aunque algunas gozaban de una buena consideración social, lo cierto es que cada vez se generaba en torno a ellas más desconfianza. De manera que en la primera mitad del siglo XVI comenzó la transformación de beaterios en conventos. Algo que se verá acentuado a partir de la Contrarreforma, tratándose de regular la situación de los beaterios mediante su institucionalización conventual, principalmente aquellos que se encontraban vinculados a alguna orden religiosa —siendo muy difícil diferenciar si estas mujeres eran terciarias o solamente habían adoptado su modo de vida—. El proceso de

transformación de las beatas podía darse debido a la presión ejercida por los poderes eclesiásticos y laicos, que coaccionaban a regularizar la situación, adoptando como solución la profesión como terciarias regulares. Normalmente, este proceso se daba en tres fases: de ser beata se pasaba a una tercera orden regular y de esta finalmente a la segunda orden, aunque en ocasiones la trayectoria era más compleja (Atienza, 2007).

Como apunta Pons (2019), el protagonismo que las mujeres desarrollaron en el mundo religioso suponía un peligro para el orden establecido. Por tanto, las jerarquías eclesiásticas trataron de restringirlas, utilizando para ello como argumento la propia condición femenina y la ignorancia de su sexo, exponiendo que las mujeres no tenían formación en letras, y que debido a su condición no debían abarcarse en empresas espirituales. Por ello, la Iglesia les había limitado a un papel de observancia y contemplación, silenciándolas en materia doctrinal y condicionándolas a adoptar el anonimato.

4.4. Las mujeres venerables

Esta tesis doctoral se ha centrado en la imagen de las venerables. Por ello es fundamental partir de la pregunta ¿qué son los venerables? O ¿quienes eran consideradas venerables? Los venerables eran personas que habían destacado por llevar una vida de virtud, siendo dignos de veneración y respecto por los demás. Estos eran considerados como santos en vida y, por tanto, murieron con fama u olor de santidad. Y a pesar de que en la actualidad este apelativo hace referencia al primer título concedido por la Iglesia católica a una persona virtuosa que comienza su proceso hacia la santidad. Siendo primero venerable, después beato y finalmente santo, en la época no era común utilizar este término para referirse estos, siendo más común el apelativo de beato o santo.

El sobrenombre de "venerable" era impuesto por el pueblo, sin ningún tipo de reconocimiento oficial por la Iglesia católica. La Edad Moderna introdujo el titulo de "beato" para las personas que habían iniciado su subida hacia los altares, pero aún no habían sido canonizados, ya que en la Edad Media las personas que iniciaban el proceso de canonización eran reconocidas directamente como santas. Sin embargo, en ocasiones también se producía la confusión entre beato y venerable (Felici, 2016). Además, hay que prestar atención en la distinción en la palabra beata, ya que puede encontrarse con relación a las mujeres que vivían en beaterios, pero también haciendo referencia a aquellas de las que se había comenzado su proceso de canonización.

Como expone Caro Baroja (1985), Francisco de Sosa, obispo de Canarias, realizo una distinción de gran claridad para subrayar los grados distintivos que se pueden encontrar en la santidad. Este obispo indicaba que en primer lugar se encuentran los santos que han sido declarados como tal por el Antiguo y Nuevo Testamento. El segundo grado se encuentra compuesto por los considerados "santos antiguos", declarados como santos por la Iglesia primitiva. El tercer lugar está ocupado por los santos que realizaron acciones milagrosas y fueron canonizados a partir del año 803, y son de dominio público. En cuarta posición se encontrarían los beatificados, que tienen licencia para ser venerados mientras se concluye la causa de beatificación solemne. El quinto puesto lo componen aquellos "santos" que son venerados por numerosos fieles en diversos lugares, pero no han sido beatificados ni canonizados, exponiendo el ejemplo de san Roque. Y, por último, el sexto grado incorpora a aquellas personas de las que se tiene constancia que han llevado una vida santa, incluso realizando milagros antes y después de su defunción, y son venerados mediante culto particular, no público y solemne.

Las mujeres venerables, monjas o beatas, destacaron por su fama de santidad entre sus coetáneos, siendo consideradas santas vivas, aunque nunca llegaron a canonizarse, a pesar de que el proceso de canonización se abrió en muchos casos, pero en la mayoría de ellos sin llegar a buen puerto. Por tanto, al hablar de estos personajes es fundamental referirse a la construcción de la santidad, dado que, aunque en la mayoría de los venerables este proceso no concluyó satisfactoriamente, suponen personajes transmisores de la nueva santidad barroca.

En el cristianismo primitivo de los siglos IV y V, ya existieron personajes que destacaron por su relación con Dios. A medida que iba surgiendo la devoción popular, nació también la literatura panegírica que se denominó hagiografía. Esta recogía la vida de los santos, aquellos personajes que destacaron por ser mártires, a través de los registros oficiales de torturas y muerte, así como los personajes eremitas que decidieron retirarse a llevar una vida de austeridad en el desierto, demostrando el triunfo del amor cristiano sobre las tentaciones. Se comenzó a recoger por escrito la vida de todos estos personajes considerados excepcionales, mientras que en la biografía de los mártires se presta especial interés a la muerte, en los ermitaños y los obispos, el interés recaía en sus vidas. Estas vidas se diferenciaban de las recogidas con anterioridad, como las expuestas en los clásicos como Plutarco, donde la vida de un hombre era para gloria de ese hombre. Sin embargo, en las vidas de los santos, la virtud que destaca de este personaje era para dar gloria a Dios (Rubial, 1999).

Como es sabido los santos ejercieron un papel fundamental en la Contrarreforma como respuesta al protestantismo, que los consideraba innecesarios. Por el contrario, el Concilio de Trento, en la sesión XXV desarrolló la aprobación del decreto *"De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus"*, referente al culto a los santo frente a la acusación de idolatría por parte de los protestantes (Serrano, 2018). Se expuso la necesidad de los fieles de invocar a los santos, venerar sus reliquias e imágenes, lo que favorecía el acrecentamiento de la fe. Durante esta época, la Iglesia católica desarrollo un importante despliegue entorno a la creación de santos, convirtiéndose en una "fábrica de santos"." A su vez, también se fomentó la veneración de reliquias, lo que desemboco en un catolicismo más ritual y mágico. España fue un país muy beneficiado con esta nueva posición de la Iglesia Católica, ya que se favoreció del culto a los santos como elemento cohesionador en una época de muchas transformaciones. Durante la contrarreforma España creó un ejercito de santos, beatos y venerables entre los que se encontraban místicos, mártires, religiosos, fundadores, reformadores, monarcas, misioneros y obispos, que trataron de ser elevados a los altares, consiguiéndose en algunos casos como: santa Teresa, san Ignacio de Loyola, san Felipe Neri o san Francisco Javier, lo que transmitía que España contaba con el apoyo divino. Esto favoreció la promoción de los personajes venerables (Rubial, 1999).

La Santa Sede desarrolló instrumentos institucionales y normativos para controlar el acceso hacia la santidad, así como para verificar las reliquias de los canonizados. Debido a las continuas promociones y creaciones de nuevos santos, canonizados o no, fue necesario crear límites a la santidad, normalizando los procesos de subida a los altares. En 1588 se creó la Sagrada Congregación de Ritos y Ceremonias, que se encargaría de esos candidatos a santos y los procesos de canonización. Se basaba en la necesidad de conservar y celebrar ceremonias que aumentasen la piedad de los fieles, las enseñanzas hacia estos y profesar una fe verdadera, así como favorecer la piedad y el culto hacia Dios. Los Papas posteriores a Trento desarrollaron un exhaustivo rigor procesal para las canonizaciones de santos (Serrano, 2018).

Los venerables, además de ejercer como intercesores, también transmitían una santidad más cercana dado que se trataba de personas reales, de carne y hueso, y por tanto demostraban que la santidad estaba al alcance de todos. Para lograrla era tan sencillo como seguir los modelos que estos proponían, convirtiéndose en ejemplos de perfección a imitar por los fieles. Por ello, debido al importante despliegue en torno a la subida a los altares, se configuraron nuevos modelos de santidad influidos, a su vez, por la nueva religiosidad. El santo desarrollaba

una constante lucha, vivía y moría luchando contra el diablo y el mal, hasta que alcanzaba el triunfo tras la muerte, momento en el que se reconocía su hazaña.

Tras la contrarreforma se sigue encontrando el modelo de santo militante, el santo mártir de fe, muy venerado desde los comienzos de cristianismo. Sin embargo, en la Edad Moderna cobrarán más protagonismo los santos vinculados a órdenes religiosas, para los que se desarrollará un imaginario basado en las experiencias místicas, milagros y dones de estos personajes, que habían llevado una vida basada en la austeridad y la castidad (Arias, Jiménez, & López-Guadalupe, 2018). La santidad promovida se basaba en la pobreza, la humildad y la exhibición de los dones divinos como regalos de Dios hacia estos personajes por su vida de virtud, así como la expiación de las culpas a través de las penitencias y sacrificios.

Las venerables son personas que han destacado por haber llevado una vida virtuosa, y por tanto se considera digna de veneración. Una de las características comunes de estas religiosas eran la experimentación de fenómenos sobrenaturales como éxtasis, visiones, milagros, etc. Por ello estas mujeres podían obtener cierto poder tanto religioso, como político y social (Iglesias-Rodríguez, Pérez-García, & Fernandez-Caves, 2015). Estas suponían un modelo a seguir, se les consideraba como intermediarias de Dios, que actuaba con su gracia a través de ellas, por ello la gran mayoría de estas virtuosas vivenciaron experiencias místicas, lo que contribuyó a la adquisición de esta categoría. Además, suponían unos personajes más próximos a sus coetáneos, de manera que la relación con estos era algo cotidiano, pero al mismo tiempo se convertía en extraordinario.

4.4.1. El modelo de santidad femenina

El camino hacia la santidad contó con numerosas fuentes de inspiración basadas en la vida ejemplar de otras mujeres que se convirtieron en literatura fundamental dentro del cenobio. Tanto de religiosas que ya habían sido canonizadas como de venerables. De este modo la vida de santa Catalina de Siena supuso un ejemplo para las dominicas, la de santa Clara de Asís para las ramas femeninas de la orden franciscana o la de santa Teresa de Jesús para las carmelitas, aunque este último destacará desde su canonización influyendo en todas las religiosas independientemente de la orden. La proliferación de este tipo de literatura hizo que las monjas quedaran inmersas en las vidas de estas santas hasta el punto de imitar exhaustivamente sus comportamientos y repetir sus experiencias, haciéndolas propias, por lo

que se pueden encontrar sucesos iguales que se repiten, marcando unos determinados patrones de conducta.

En los siglos XVII y XVIII se puede encontrar un masivo repertorio hagiográfico que se convirtió en los libros de cabecera de las religiosas barrocas. Además de las vidas de los santos, también se popularizaron biografías o autobiografías de venerables que las órdenes religiosas a las que pertenecían trataban de promocionar. Estas obras estaban repletas de milagros y experiencias con Dios, e incluso de invenciones, por lo que fueron criticadas por algunos religiosos como el Padre Feijóo, que aludía a que se mostraban más próximas a las fábulas que a la realidad (Morant, 2005). Muchas religiosas adoptarán historias maravillosas que les eran ofrecidas como modelos para tratar de dar sentido a su clausura, ofreciéndose como ejemplos para adoptar el enclaustramiento, llegando incluso a caer en la imitación (Sánchez-Lora, 1988). Es el caso de santa Teresa, que ejerció una influencia importante como mística, y sobre todo en su faceta de escritora, impulsada por la presión ejercida por su confesor y director espiritual, lo que hizo que muchas religiosas siguieran su ejemplo recopilando abundantes obras literarias, llevándose hasta el extremo en algunos casos como el de la venerable Hipólita de Rocabertí, que escribió más de 50 libros (Caro Baroja, 1985). Esta imitación —que será tratada detenidamente más adelante— no se limitó únicamente por parte de las monjas hacia las santas, sino que las venerables, a pesar de no tener una santidad reconocida oficialmente, también se convirtieron en modelos de imitación, esto se puede ver en la vida de la Venerable Madre Dª Josepha de Paz, que es comprara con la Venerable Madre Sor María Vela por el Padre Salazar, y lo cierto es que es común encontrar componentes similares en las vidas de venerables (Peñafiel, 1998-2000).

La santidad femenina supone una temática cuyas investigaciones han crecido considerablemente en los últimos años. En lo que respecta a la época barroca es especialmente destacable que a pesar del gran numero de venerables de la época, muy pocas llegaron a ser beatificadas o canonizadas, aunque en muchas de ellas se iniciaron el proceso de subida hacia los altares, principalmente monjas pertenecientes a órdenes religiosas, dado que estas contaban con el apoyo de la orden. Como apunta Serrano (2018) esta ausencia de santas femeninas posiblemente se deba a la misoginia eclesiástica del momento, ya que entre los años 1588 y 1767 se canonizaron a 56 personas, de las que únicamente 12 eran mujeres —Francesca de Ponziani, Teresa de Jesús, Isabel de Portugal, Magdalena de Pazzi, Rosa de Lima, Caterina de Bolgna, Inés de Segni, Margarita da Cortona, Caterina de Génova, Giulianna Falconeri, Caterina de Ricci y Juana Francisca de Chantal—, y algunas de ellas fueron beatificadas e

incluso canonizadas siglos después, como Mariana de Jesús, que murió en 1648 y finalmente fue canonizada en 1950 por Pío XII, o Catalina Tomás, fallecida en 1574, y canonizada en 1930. La beata murciana María Ángela Astorch, expiró en 1665 y fue beatificada en 1982, y cuyo poseso de canonización aún está postulándose.

Las vidas de las venerables fueron recogidas por escrito, bien a modo de autobiografías o de biografías, aunque hay que remarcar que estas se encuentran bastante influidas y próximas a la hagiografía, destacando por la mitificación de sus vidas. Como Rubial (1999) apunta: "la hagiografía crea esquemas de pensamiento; concretas formas abstractas de racionalización trayéndolas de la vida cotidiana, y dramatiza los valores dominantes por medio de imágenes básicas que se afianzan en los terrenos de la emotividad y del sentimiento" (p. 12). Estas eran consideradas personajes de gran relevancia, ejercían como mediadoras de conflictos, sanadoras de enfermedades, intercesoras con la divinidad, etc. Constituían figuras de autoridad y poder, lo cual puede venir influido por la persistencia de la tradición que daba poder a determinadas mujeres, destacable especialmente en el medievo. Aunque se dio una división entre el modelo normativo propuesto y la acogida de este, posiblemente debido a la diferencia de aproximación hacia la santidad en función del estamento social. Las elites privilegiadas, y principalmente las religiosas, tomaban a estas como modelos a imitar, dado que la lectura y el contacto con los directores espirituales ayudaban como canales de difusión de estas vidas adoptadas como modelo. Sin embargo, las clases populares las veían como figuras de intercesión y auxilio, lo que venía acentuado por el analfabetismo que condicionaba su formación religiosa, espiritual y cultural, por lo que, para estos, los santos y venerables eran protectores e intercesores, afianzado por la admiración propiciada por los dones extraordinarios (Morte, 2015).

La vida de las venerables destaca especialmente por la vivencia de experiencias místicas, y hay que señalar que a pesar de que se pueden encontrar un gran numero de biografías o autobiografías de estas mujeres, lo cierto es que suponen un pequeño grupo dentro de las monjas o beatas, ya que la mayoría de estas no fueron místicas. Del mismo modo que, aunque hubo monjas que sobresalieron por su rebeldía contra sus superiores, también suponen una excepción. Las místicas formaron un grupo de mujeres sobresaliente debido a la gran influencia que ejercieron sobre la sociedad de su época (Sanmartín, 2017), distinguiéndose por su gran actuación pública, lo que contrasta con la imposición de rigurosa clausura.

El Concilio de Trento trató de establecer un control sobre la religiosidad femenina que se escapaba de las manos de la Iglesia católica. De este modo, intentó concluir con el reinado de las "divinas madres", un fenómeno que venía dándose durante todo el medievo y parte de

la Edad Moderna. Mediante la limitación del espacio de acción de las mujeres, la Iglesia tridentina trató de acabar con la visibilidad de estas. Sin embargo, el misticismo y los dones de profecía no se eliminaron, sino que se reinventaron para adaptarse a las normas emanadas de Trento. De hecho, a pesar de que las religiosas no tenían capacidad para desarrollar el magisterio espiritual, esto no quiere decir que no lo ejercieran de diversas maneras, a través de orientación espiritual, siendo transmisoras de la doctrina, etc. Algunas religiosas destacaron por su papel en la vida pública, trascendiendo a la limitación de la clausura y de la vida de contemplación y oración, especialmente aquellas con fama de santidad (Atienza, 2018). Generaron gran devoción y los fieles se entregaban a ellas para que intercedieran o curasen sus dolencias.

El santo es para la sociedad del siglo XVII un héroe, de hecho, los moralistas aludían a las hazañas de los santos al estar en pelea constante contra el pecado y el demonio. El santo es la encarnación del discurso teológico de la época, por ello su imagen y lo que con él se quería transmitir ha ido evolucionando de acuerdo con la época, produciéndose un cambio en el modelo de santidad. Como ya se ha explicado, la Contrarreforma ofreció un modelo de religiosidad basado en el ascetismo y la práctica de virtudes para poder llegar a la perfección cristiana y la salvación eterna (Arias, Jiménez, & López-Guadalupe, 2018). Durante el siglo XVII, el santo taumaturgo va cediendo paso al santo de moralidad ejemplar, posiblemente influido por el cambo en el proceso de creación del santo, dado que las narraciones de las *Vitae* serán sustituidas por documentos judiciales, pasándose también de las comparaciones hacia los análisis. Por otra parte, aunque en un primer momento la Contrarreforma impulsó el modelo de santo militante y heroico, más propio de los jesuitas, en la siguiente centuria se favoreció el modelo de santos fundadores y dedicados a la caridad cristiana, al desarrollo de las virtudes y una vida basada en la simplicidad, más vinculado a la espiritualidad franciscana (Serrano, 2018).

Dentro de la religiosidad femenina, en los siglos XV y XVI se había desarrollado un modelo de santa visionaria marcado por las experiencias y dones sobrenaturales. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI habrá que extremar las precauciones debido a la delgada línea que separaba el éxito o el fracaso de estas, ya que el mínimo comportamiento que saliera de la norma establecida podía considerarse como heterodoxo y la religiosa podía ser condenada de herejía por alumbrada (Sanmartín, 2016). También hemos remarcado los peligros de la mística y como la percepción de experiencias extáticas fueron evolucionando hacia consideraciones que ponían en tela de juicio estas vivencias.

La santidad basada en estas experiencias era ejercida por mujeres carismáticas que les permitía obtener cierta autoridad, pero para ello, como apunta Morrás (2015) esas experiencias:

> Aunque únicas e íntimas, también habían de ser paradójicamente comunes y visibles: comunes a figuras previamente aceptadas como santas, para así poder acogerse a un patrón reconocible por reiterado y legitimado por modelos anteriores ya refrendados, y visibles para su comprobación pública. Este carácter paradójico de la santidad basada en el carisma encerraba otra contradicción, pues si para las experiencias místicas era imprescindible convertir el cuerpo en mero vehículo, vaciada el alma de deseos e identidad propias, en objeto pasivo de la gracia divina, su resultado —la autoridad carismática— llevaba a la intervención activa en los asuntos públi- cos, muestra de que en esas santas persistía una fuerte personalidad, una indivi- dualidad marcada. Traspasar los límites de la humildad exigida por mujeres y por santas, convertirse en agentes de cambio social, suponía un riesgo considerable. (p. 17)

El nuevo modelo de santidad postridentino difundido por la contrarreforma era un modelo basado en la práctica de las virtudes cristianas, así como de la obediencia, la castidad y la humildad. Lo sobrenatural se reservaba a los milagros, cuya fuente era Dios. Pero a pesar de que Trento desarrolló un gran interés en difundir este nuevo modelo de santidad femenina, la santidad basada en el carisma aún siguió siendo el modelo más frecuente durante los siglos XVI y XVII (Morrás, 2015). Además, eran santas vivas, conocidas y que podían visitar, a diferencia de los santos de épocas pasadas que quedaban más alejados de la población. Estas vidas suponen testimonios de los valores y la religiosidad de la época y constituyen ejemplos de perfección por seguir de modo excepcional todas las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, así como las cardinales: prudencia, justifica, fortaleza y templanza, todas ellas recogidas en las vidas de las venerables.

La santidad promovida por el catolicismo contrarreformista es una santidad con menor capacidad de acción, lo que minimizaba el riesgo de detentar los poderes de la autoridad, pero, sin embargo, la población tenía en gran estima a estas mujeres, por ello la imposición de rigurosa clausura no supuso un problema que mermara la fama de las santas vivas. Y lo cierto es que, al parecer la clausura no era tan estricta como debía serlo, puesto además de las vistas, las religiosas se comunicaban por carta con otras personas, lo que ayudó a difundir su fama de santidad. Esa fama hizo posible que estas adquirían cierto poder dentro del cristianismo, un ejemplo de ello puede observarse en las vidas de las venerables Mariana de Jesús y María de Ágreda, que desarrollaron papeles importantes con la población de su entorno ejerciendo de

mediadoras en conflictos, ayudando a los pecadores a arrepentirse y cambiar de vida, e incluso realizando curaciones (Morte, 2015). Y aunque estas religiosas desarrollaron dones sobrenaturales y experiencias místicas, hay que destacar la importancia otorgada al desarrollo de las virtudes. Esto se evidencia en las vidas y los retratos de venerables. Por ejemplo, en las cartelas que incorporan las imágenes de estas es común encontrar referencias al cumplimiento de las virtudes o a la vida virtuosa del personaje representado. Puede encontrarse en numerosos retratos como el de Luisa Carvajal y Mendoza donde se expone que era "rara en todas las virtudes", en el de la Venerable Madre Teresa de Jesús, Brianda de Acuña, donde hace alusión a que era "Rica de virtudes" o el de la Venerable Maria Folch de Cardona, donde también se mencionan "sus heroicas virtudes".

Pero sin duda alguna, donde más reflejado queda la importancia de práctica de las virtudes es en el retrato de Mariana de San José (Ilus. 24), en el que no únicamente se hace alusión a las virtudes en el texto que acompaña a la imagen, sino que estas aparecen representadas junto al retrato de la venerable. En la imagen, aparece representada la religiosa en le centro enmarcada por un óvalo con rocalla. Está ataviada con el hábito agustino recoleto y portando un libro en su mano derecha—posiblemente de oraciones— al que dirige su mirada. Mientras que en la mano izquierda sujeta el rosario señalando las cuentas para no perderse en la oración. En las esquinas aparecen representadas alegorías de las cuatro virtudes cardinales: en la esquina superior derecha se representa la justicia, a través de una figura femenina que sustenta una balanza cobre sobre la que se alza una cruz. En la esquina superior izquierda se representa la prudencia, mediante una figura femenina que se mira al espejo que sostiene. En la esquina inferior derecha, la fortaleza, representada con una figura femenina sosteniendo una gran columna y que parece estar pisando un demonio, haciendo una posible alusión a la fortaleza o firmeza ante las dificultades y tentaciones que se dan en la vida religiosa, y a su lado se presentan un cráneo y unos látigos que remarcan las prácticas ascéticas necesarias para alcanzar la vida eterna. Por último, en la esquina inferior izquierda se representa a la templanza, encarnada por una figura femenina que sostiene una jarra con la que vierte agua, y aunque comúnmente el agua es vertida de una vasija a otra, ya que está templándola, en este caso el

agua parece estar vertiéndose sobre una esfera. Todo ello coronado por la representación de un corazón ardiente atravesado por flechas.

Ilus. 24. *La venerable Madre Mariana de San José*, Henricus de Groos, 1674. Publicado en Virorum illustrium arctioris discalceatorum instituti in eremitano divi augustini ordine athletarum Exegesis Summaria

También es importante destacar que estas religiosas no estaban solas, ya que dependían de confesores o guías espirituales. Además, las monjas pertenecientes a alguna orden rendían obediencia a la rama masculina de dicha orden, que a menudo fueron los impulsores de los comportamientos femeninos místicos y visionarios, así como de la validación de sus experiencias, de manera que una religiosa no podía actuar al margen de su orden, debiendo contar con el apoyo y el consentimiento de esta. Esto se dio debido al interés de las ordenes religiosas de incorporar santos en sus filas (Morte, 2015). A partir del siglo XVI se extremó la vigilancia sobre las visionarias, aunque estas siguieron teniendo prestigio y fama entre la población, y continuaron considerándose como el principal modelo de santidad femenina. Los dones de profecía y los estigmas dejaron de considerarse como elementos esenciales en las santas vivas, ya no eran considerados como marcas evidentes de santidad (Sanmartín, 2016). Estos dejaron paso a las visiones y las experimentaciones de éxtasis, más comunes a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Un elemento destacable en la vida de venerables y santos fueron los milagros. La percepción que tenemos de milagro ha ido cambiando con el paso del tiempo. Como se expone en el Nuevo Testamento, no únicamente Jesús obró milagros, sino que sus discípulos también los obraron mediante intervención divina, por lo que la posibilidad de que determinados personajes próximos a la divinidad pudieran hacerlos fue algo que no se cuestionó. Algunos miembros de las comunidades del cristianismo primitivo habían adquirido dones de curaciones y expulsiones demoníacas (Beltrán, Hernández, & Moreno, 2016). Los milagros son considerados como elementos fundamentales para reafirmar la sobrenaturalidad de una devoción, demostrando que la persona que los realiza está unida a Dios. Por ello, estos inundaron las vidas de los personajes venerables que tanta difusión adquirieron durante el siglo XVII. Pero para regular la situación, el Concilio de Trento declaró en la sesión XXV que un milagro no podía ser admitido sin que fuera supervisado por el obispo y bajo la consulta a teólogos y personas piadosas (López de Ayala, 1847/1566). Sin embargo, a pesar de que no fuesen reconocidos oficialmente, los milagros fueron reconocidos como tal por la sociedad, que consideraban a estas mujeres como santas vivas ayudando a la difusión de los dones extraordinarios que poseían. A lo que se le debe sumar que se trata de un momento de exaltación de lo sobrenatural y milagroso, y en los conventos femeninos fue donde este tipo de sucesos más se dieron.

Para la Iglesia católica, la verificación de los milagros fue un problema, ya que eran muy comunes aquellos basados en curaciones milagrosas. El Papa Benedicto XIV publicó *De servorum Dei beatificacione et beatorum canonizatione* entre 1734 y 1738 que trataba de regular el reconocimiento de los milagros de curaciones, distinguiendo entre los milagros obrados por la Religión, que eran los auténticos, y los prodigios. También propuso nuevamente un modelo de santidad más equilibrada, heroica y basada en las virtudes, distanciándose del común modelo de santidad mística desarrollado en la centuria anterior (Serrano, 2018).

4.4.2. *Non Cultu* hacia los venerables

El culto hacia los venerables llegó a convertirse en un problema para la Iglesia católica, dado que eran personas consideradas como santos pero que no habían sido reconocidas como tal de forma oficial. El Concilio de Trento trató de regular esta situación mediante la estricta regulación de los procesos de canonización, el rechazo de numerosas venerables consideradas como santas populares y la construcción del nuevo modelo de santidad basado en la práctica de las virtudes cristianas y la ejemplaridad moral, prefiriéndose este al que desarrollaba poderes

traumatúrgicos, al igual que se proponía una ligera práctica de la ascética, en lugar de la mística. Sin embargo, las religiosas seguían basando su religiosidad en la corriente mística, de gran popularidad en el siglo XVII, lo que vino afianzado por la beatificación y canonización de Teresa de Jesús, en 1614 y 1622 respectivamente, y nombrada co-patrona de España en 1627, esto supuso un importante aval para la mística durante todo el siglo XVII, donde continuó adquiriendo un gran desarrollo y aceptación como fenómeno religioso y social (Morrás, 2015). La santa de Ávila se convirtió en el modelo referencial de mística española para todas las religiosas independientemente de la orden a la que perteneciesen, encontrándose referencias a ella en prácticamente todas las vidas de venerables.

Debido a la devoción popular y el culto hacia los venerables que seguía desarrollándose con gran fervor a pesar de Trento, el Papa Urbano VII publicó en 1625 los *Decretos de Non cultu*, con el fin de establecer lo que se permitía o no respecto al culto de estos personajes. Esto trajo consigo la realización de tratados sobre la temática. En el *Especial Tratado sobre los Decretos de Non Cultu* escrito por Fray Pedro de Quintanilla en 1671 se establece lo que el tipo de culto que estaba permitido para cada categoría. Sin embargo, la población seguía teniendo devoción hacia ellos, esto se debe a que como expone Muñoz (1989) existe una disgregación entre el culto público y el privado, lo cual supone un problema durante la Edad Media y la Moderna, esto se debe a la demora burocrática de los procesos de canonización en la Santa Sede, que amontonaban estas causas. De esta manera, para tratar de paliar de algún modo la situación surge la figura del beato, personaje que, a pesar de no haber sido canonizado, lo que no le permitía tener culto universal, si que podía ser reconocido a nivel local.

El 13 de marzo y el 2 de octubre de 1625 tuvieron lugar las dos conferencias sobre los Decretos de *non cultu*. Como Pedro de Quintanilla (1671) expone, en ellos: "Prohiben se les de el Culto, y veneracon publica à los Siervos de Dios Martires, ô Confessores, que murieron con fama de Santidad, i no estan beatificados, ni canonizados" (p.7). La causa de la promulgación de estos decretos se debe a los abusos que hasta el momento habían sido permitidos en la devoción hacia estos personajes no canonizados. Estas se muestran en relación con las imágenes, que podían encontrarse expuestas en oratorios y lugares tanto públicos como privados, y adornadas con coronas, nimbos, diademas, rayos de gloria y otros elementos que hacían alusión a una santidad no reconocida oficialmente. Por ello, la gran parte de los retratos de venerables no incorporan ningún elemento que erróneamente les identificara como santos sin haber sido canonizados oficialmente por la iglesia católica. Únicamente se ha podido encontrar un retrato en el que la religiosa, una venerable monja cisterciense y escritora mística,

María Vela y Cueto (Ilus. 25), aparece representada coronada por un nimbo, lo que nos indica que la representación tuvo que ser anterior a la fecha de publicación de los decretos. La imagen, sita en el Real monasterio de Santa Ana de Ávila, representa a la religiosa en actitud extática, con la mirada dirigida hacia el cielo, que, por las nubes, parece estar abriéndose. La monja, se encuentra arrodillada frente a un crucifijo, elevando la mano derecha con la palma hacia arriba, mientras que posa la izquierda sobre su pecho.

Ilus. 25. *Sor María Vela y Cueto,* anónimo, primera mitad del siglo XVII

Otro de los motivos era la impresión y publicación de sus vidas en las que se recogían acontecimientos sobrenaturales, dones extraordinarios, milagros, revelaciones, entre otros. Y un tercer motivo, era el adorno de sus sepulcros con imágenes, tablas y otros elementos que hacían alusión a los milagros u otro tipo beneficios obtenidos de ese venerable. Por ello, se prohíbe cualquier representación de venerables con diademas, coronas, rayos de gloria o cualquier otro elemento que haga referencia a una santidad no reconocida oficialmente. Para evitar la segunda causa, se dio instrucciones sobre qué podía y no podían incorporar las

biografías impresas. No se prohibió la incorporación de milagros, revelaciones… Siempre que fuesen aprobados por el Ordinario, aunque se clarificó que exponer milagros en una historia no significaba que el Ordinario aprobase dichos milagros. Y con relación al tercer abuso, se ordeno quitar de los sepulcros toda referencia a los milagros de estos personajes (Quintanilla, 1671).

Sin embargo, el 3 de diciembre 1642, Urbano VIII desarrolló un nuevo decreto en el que estableció que, en las vidas de aspirantes a santos, deberían comenzar con una *Protestatio*, donde el autor debía declarar que, aunque en el libro se detallen milagros u otros acontecimientos prodigiosos, el autor con consideraba santo al biografiado hasta que no fuera reconocido oficialmente como tal por la Santa Seda (Serrano, 2018). Por ello, en vidas de venerables se añadía una protesta del autor haciendo alusión a este asunto. En la vida de la Ven. Madre sor Josepha María García, Joseph Vela (1750) expone que:

> En este Libro se contienen muchos sucesos, que parecen, y acaso son milagrosos; y no permitiendo la Santa Iglesia, que se publiquen, ni tengan por tales, hasta que la misma los califique, y apruebe, con la devida obediencia à los Decretos Apostólicos. (Sección de protesta del autor, párrafo 1)

Del mismo modo, en la protesta del autor de la vida de la venerable sor Francisca Dorotea se advierte que en conformidad con los decretos promulgados por Urbano VIII, los elogios incorporados en ese libro en referencia a:

> Santidad, Martyrio, Extasis, Revelaciones, óo Milagros, no estando canonizadas, ó beatificadas por la Iglesia; no pretendo prevenir el juizio de la Sede Apostolica: y protesto no es mi animo se les dè mas fé, que la que se dà á historias de noticias piadosas, que como humanas son falibles. (Aranda, 1685, Sección protesta del autor, párrafo 1)

Pero en relación con lo expuesto por este autor, se puede intuir que a pesar de que la Iglesia Católica pretendía controlar la fe y devoción que la población profesaba hacia estos personajes. Estas se seguían dando, por lo que la devoción popular fue algo que se presentó como imposible de controlar, con la única solución de incorporar esa protesta del autor para que este quedase eximido de ser acusado de promoción de santidad sin la autoridad oficial de la Santa Sede.

En cuanto a las restricciones en el culto a venerables, se expone que no se levantaran templos ni altares. Tampoco se adornarán las iglesias con sus imágenes. En las pinturas y esculturas no aparecerán con ningún elemento que de a entender que el personaje está en gloria.

Y cuando el personaje fallezca, no se pasarán por su cuerpo rosarios ni otros elementos, además de no utilizar sus reliquias para curar enfermos. Únicamente está permitido un culto privado, donde se le pueden ofrecer lámparas o cirios. También se permite visitar su sepulcro y se venere en difunto en culto privado, ofrecerles oraciones y encomendarse a él para que ejerza de intercesor. Toda veneración privada está permita, incluso cuando esta se produce en el interior de una iglesia o capilla, y añade a que el culto publico no hace referencia al que sucede delante del pueblo, sino el que se realiza en nombre de toda la Iglesia. Además, también se permite que adquieran el calificativo de "santo", adoptarles como auxiliadores y venerar sus restos corporales (Quintanilla, 1671).

Se divide el culto en eclesiástico y secular. Señalando que el eclesiástico puede ser público o privado. El culto público esta permitido para los santos canonizados, y por tanto se permite la construcción de templos y altares bajo la advocación del santo, además de celebrar un día en su memoria para ser venerado. Estos estarían incorporados en el Catálogo de los Santos, y se permite invocarle o adorarle públicamente, realizar eucaristías en su honor y que ejerza como intercesor. Además, en cuanto a sus imágenes, esta permitido adornarlas con estampas, esplendores, coronas, diademas, rayos de gloria, etc. Todos aquellos elementos que hagan ver al espectador que se trata de una persona que goza de las glorias del cielo. También se guardarán y venerarán sus reliquias, conservadas en cajas o custodias y expuestas en fiestas solemnes para que sea honrada públicamente. Para los beatificados estaba permitido que fueran representados con los rayos y esplendores dada su condición. Sin embargo, el culto a los venerables debía ser veneración privada, aquella que se da a una persona que murió en fama de santidad, pero debe ser realizado por personas privadas y en lugares privados. Este culto podía ser interno, generándose interiormente, como ponerse bajo el amparo o protección de este, o externo, aquel que se puede ver desde el exterior como genuflexiones, adoraciones, encender velas, adorar sus reliquias, etc. (Quintanilla, 1671).

En el decreto de 1642, Urbano VIII estableció que para que se pudiese iniciar cualquier proceso de canonización debían haber pasado cincuenta años tras el fallecimiento del aspirante, periodo durante el cual debía haberse respetado el *super non cultu* (Serrano, 2018). Además de hacer que numerosos venerables no llegaran a ser canonizados por causas muy diversas, una de las más significativas era la espera de cincuenta años para poder iniciar su proceso hacia los altares, lo que podía hacer que el personaje quedara en el olvido, no iniciándose el proceso de canonización, a lo que se le suma la normativa impuesta en torno al culto de los difuntos venerables. Todo esto provocó enfrentamientos entre la devoción popular y las jerarquías

eclesiásticas (Arias, Jiménez, & López-Guadalupe, 2018). En la mayoría de los casos, los venerables que comenzaron su ascenso a los altares se quedaron en el primer escalón, el ordinario de la diócesis, pero sin embargo, las declaraciones realizadas por sus coetáneos transmiten el arraigo que estos personajes tenían entre la población (Arias, Jiménez, & López-Guadalupe, 2018).

En este capitulo se ha expuesto someramente la vida de las mujeres en religión y los aspectos más influyentes de esta. Aunque cabe destacar que, sin duda alguna, esta temática da para trabajos más extensos y de concretos. Pero lo que se ha pretendido en este ha sido ofrecer una amplia visión del contexto religioso en el que las monjas y beatas se vieron inmersas con la finalidad de poder comprender, más adelante, la profusión de sus retratos, las causas de su realización, las finalidades de estos y el contexto en el que se produjeron.

5. LA IMAGEN DE LA CLAUSURA FEMENINA: EL RETRATO DE VENERABLES MUJERES

5.1. Introducción al género pictórico del retrato en el siglo XVII

A lo largo de la centuria del 1400 se produce un fenómeno sociológico de gran importancia para el ser humano, la "apreciación del yo", momento en el que el ser humano comienza a ser consciente y a valorar la unicidad y la alteridad (Ruíz, 2011). Las consecuencias de este proceso quedarán reflejadas en los siglos siguientes en el arte y la literatura, mediante el género del retrato y de la biografía. De este modo, a pesar del desarrollo del retrato en la antigüedad, en el Barroco europeo el retrato será un género que apenas contaba con dos siglos de tradición (Portús, 1999). El primer retratista español que se dedicó exclusivamente a este género fue Alonso Sánchez Coello, en el siglo XVI. Será a partir de esta fecha cuando el retrato comience a alejarse de la representación esquemática del ser para comenzar a representar al individuo con una identidad propia (Mena-Marqués, 2004).

En el siglo XVII España vivió un profundo cambio social ya que la cultura y la sociedad se urbanizaron. En esta época, el género del retrato vivió un momento de esplendor, convirtiéndose en uno de los más destacados, alcanzando una gran calidad y extendiéndose a otros sectores de la sociedad.

El retrato estaba directamente asociado al poder, a la construcción de la memoria dinástica que legitimaba su autoridad o destinado a prácticas con carácter íntimo. Pero también tuvo una especial importancia como vehículo de los espejos de virtud en que se convirtieron las efigies de algunos personajes que sobresalían entre sus semejantes. La Iglesia, ante la ofensiva protestante centró su interés en promover ejemplos de personajes vivos o recién fallecidos que eran considerados héroes y heroínas que encarnaban los valores postconciliares, elaborándose numerosos retratos de estos con representaciones de determinados momentos de sus vidas (Portús, 1999).

La principal característica del retrato es que tiene la capacidad de evocar al representado. Es un género donde la imagen debe ser capaz de poseer una parte de la presencia del efigiado. En palabras de Garín (2004):

> Un retrato evoca los rasgos de alguien, y ello nos permite recordarlo. Un retrato representa a un hombre o a una mujer. Pero la conmoción que produce en

> nuestra sensibilidad difícilmente podemos atribuirla a su carácter representativo. No es el recuerdo, no es la representación de la persona lo que nos impacta: es la presencia de sus rasgos ante nuestros ojos, es la potencia de la imagen que tiende a hacernos considerar realidad lo que no es sino apariencia (p. 11).

En su origen, el retrato era un género únicamente destinado a representar a aquellas personas merecedoras de ser recordadas y quedar para siempre en la memoria colectiva. Aún así, el género comenzó a popularizarse, sufriendo una expansión en el siglo XVII. El propio Vicente Carducho, en 1633, expone una queja sobre la situación de este, aludiendo a que se podían encontrar retratos de hombre y mujeres ordinarios, dedicados a oficios mecánicos, que habían sido retratados junto a bufetes y cortinajes, con trajes lujosos y posiciones corporales que suponían expresiones de prestigio, llegando a cobrar en el siglo XVIII un protagonismo sin igual (Ruíz-Gómez, 2007).

Artistas y teóricos compartían la idea de que el retrato se trataba de un género con importante utilidad social. Los personajes retratados debían ser seres dignos de imitación por sus virtudes, ya fuesen políticas, intelectuales o morales. Por ello, la expansión del género puso en vilo a los tratadistas, puesto que, al propagarse la costumbre de retratarse, este podía caer en personas consideradas indignas de la eternidad que estas representaciones otorgaban. A pesar de ello, el género siguió expandiéndose, dándose la situación de que, en ocasiones, llegaba a cobrar más interés la representación psicológica o caracterológica, primando el cómo por encima del quién, lo que puede apreciarse, por ejemplo, en los retratos de los bufones de Velázquez. Aunque esto no quiere decir que la función del retrato abandonase su labor como elemento moralizador (Portús, 2007).

El retrato no es únicamente la simple representación de un personaje, su mímesis. Es una representación que está cargada de elementos subyacentes a la propia apariencia del ser. Las actitudes políticas y sociales son cuestiones imprescindibles vinculadas a la imagen del individuo, cuestiones que van más allá de la mera reproducción de la apariencia física, la gestualidad, la posición corporal, los atributos del personaje, la técnica, la composición, etc. Toda una serie de elementos que configuran lo que verdaderamente es el retrato. En este sentido, el artista y las propias pretensiones del comitente juegan un papel fundamental (Brown, 2004). Pero a su vez, un retrato no es únicamente una representación fidedigna de una persona, en este se exponen cualidades del efigiado, su temperamento o incluso las vicisitudes de su vida. Y el buen retratista es capaz de captar todo aquello invisible pero intrínseco al ser, puesto que, al comenzar una obra, el artista tiene ante sí una vida transmitida a través de un cuerpo,

una identidad, y son esos elementos, el carácter, la gestualidad, las expresiones.... lo que realmente modelan al ser individual, y su retrato debe transmitirlo. Por todo ello, Mena Marqués (2004) considera el retrato como un género complejo, cargado de subjetividad, puesto que está unido a la identidad, al interior de la persona, a su psicología, y libera al ser humano de su naturaleza mortal.

A su vez, las imágenes se convirtieron en un instrumento fundamental para la contrarreforma con la finalidad de instruir, convencer y persuadir (Montaner, 1992). El catolicismo contrarreformista, a través de estas, pretendía dirigir la conciencia moral social mediante la predicación catequética, tanto por medio del arte como de la literatura. Puesto que la imagen es un medio fundamental para llevar a cabo la transmisión ideológica pretendida. Además, hay que tener en cuenta que la Iglesia católica era un importante comitente de las obras artísticas del Barroco, estableciendo de este modo un eficaz sistema de propaganda.

5.1.1. Retratos de venerables

Vinculado a la religión, el retrato ha tenido una gran potencialidad. A lo largo de la historia, el retrato ha estado vinculado a finalidades propagandísticas y moralizadoras, por lo que no se trata de una especificidad propia de los retratos contrarreformista. Como el propio Benito (2004) indica: "el retrato moralizado de la contrarreforma es aquel que representa a un personaje en un contexto alegórico o realista, enfatizando sus virtudes y cualidades morales, así como sus hazañas, y se ofrece de guía, como *virtutis exemplum*, hacia la dirección correcta para todos los fieles de la religión católica".

Dentro de los retratos moralizados, hay que destacar que en los siglos XVII y XVIII gozaron especialmente de una presencia sin igual. En la época eran habituales las galerías de retratos. Se trataba de colecciones en las que se exponían las efigies de personajes ilustres que habían destacado entre sus contemporáneos por sus virtudes y cualidades morales. Una de las más representativos es la de Francisco Pacheco, recopiladas en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. En la obra, recoge una serie de retratos de varones ilustres que se dedicaron a la poesía, la música, las armas o la predicación (García-Garrido, 2006; Cacho, 2011). De entre ellos destacan los de vida religiosa, compuesto principalmente por clérigos y unos pocos de órdenes religiosos, donde de encuentran cuatro mercedarios y otros cuatro carmelitas, tres jesuitas y agustinos, dos franciscanos, dos dominicos y un trinitario (Gallego, 1987).

Aunque la obra de Pacheco únicamente recoge ejemplos masculinos, cabe destacar que, como apunta García-Garrido (2006), se conoce que la serie ha llegado incompleta hasta nuestros días, puesto que se han recopilado 72 retratos de los 170 mencionados por el artista. El propio Pacheco expuso en su *Tratado de pintura* la intención de pintar numerosos retratos de personajes destacados para esta galería de retratos, entre los que también se atrevería a hacer algunos de mujeres. Por lo que, a pesar de que no nos ha llegado ningún retrato femenino de Francisco Pacheco perteneciente a esta época, el hecho de que esta galería también estuviera conformada por personajes femeninos es algo que se debe considerar. Aceptar esta opción no debería suponer una idea descabellada, dado el aumento de retratos religiosos femeninos en la época y el reconocimiento social que algunas mujeres venerables llegaron a alcanzar. Tanto los retratos integrantes de las galerías de retratos como los de venerables, perseguían la finalidad de dar a conocer a estos personajes ilustres, conmover a los fieles, despertar en ellos la devoción hacia estas personas, así como servir de modelo a imitar y del mismo modo, los retratos de mujeres venerables suponen retratos de virtud en los que se pone de manifiesto la humildad, la caridad, la paciencia, la templanza, la prudencia o la abstinencia que caracterizaba a estas mujeres, constituyendo modelos de imitación por su vida virtuosa. Por ello, con esta finalidad de mostrar unas figuras que suponían ejemplos ideales a imitar o personajes cercanos a los que recurrir, se produjo el cambio en el modelo de santidad, ocasionándose una desvalorización del milagro para encaminarse hacia una santidad más heroica y militante apoyada en la práctica de las virtudes, estableciendo así el modelo de santidad heroica planteado por la Contrarreforma (Schultz, 2006). De este modo, los retratos de personas virtuosas eran considerados como beneficiosos y eficaces, vinculados a la honestidad, la inocencia, la piedad y el decoro piadoso, en contraposición a aquellos retratos que reflejaban vanagloria, amor propio y narcisismo (González, 2017). Más que un interés por representar las virtudes cardinales, estos retratos se centran en la representación de las teologales: fe, esperanza y caridad, estas suponen tres caminos de acceso al conocimiento de Dios (García-Garrido, 2006). Estas virtudes se mostraban mediante los episodios cotidianos recogidos en las vidas, y suponían la base para desarrollar una pedagogía moral.

Los retratos de personajes ejemplares debían transmitir aquellas cualidades morales que configuraban a las personas virtuosas, siendo algo difícil de conseguir y que no todos los retratistas lograban. Sin embargo, los buenos retratistas eran capaces de plasmar todas sus cualidades a través del estudio del personaje, la actitud, la posición corporal o la gestualidad. Que duda cabe cuando se observa el retrato de la venerable *Sor Jerónima de la Fuente* de Diego Velázquez (Ilus. 26), que con fuerza y firmeza sostiene el crucifijo que empuña en su mano derecha como si de un arma se tratara, mientras que con la otra sujeta un libro (Benito, 2004), posiblemente el de la regla de orden debido a su papel de fundadora. Sin duda alguna, el retrato de Velázquez está cargado de todo aquello que se viene exponiendo, la expresión del rostro, la actitud del personaje, la posición corporal, todos los elementos que componen la propia identidad de la monja, transmitiendo la fuerza, valentía y fe de quien con 66 años decide abandonar la comodidad de su vida para dedicarse a las misiones y fundar un convento en Filipinas. El retrato se realizó durante la estancia de sor Jerónima en Sevilla, en 1620, por lo que se trata de un verdadero retrato realizado en vida. De la religiosa también se conocer otra imagen realizada en 1712 en México por Joseph Mota (Ilus. 27) para su causa de subida a los altares. En ambos se puede apreciarla diferencia existente a pesar de estar representando a la misma persona. Toda la fuerza y energía del retrato de Velázquez quedan sustituidos por la piedad y devoción en el intento de recoger una imagen donde queden reflejados el sacrificio, la oración y el recogimiento, más habituales en las imágenes de aspirantes a santidad, como puede observarse en numerosos retratos de venerables.

Ilus. 26. *Sor Jerónima de la Fuente*, Diego Velázquez, 1620

Ilus. 27. *Sor Jerónima de la Fuente,* Joseph Mota, 1712

El nuevo modelo de santidad configurado en el barroco promovía un santo más cercano, más humanizado. Habían pasado de ser hacedores de milagros a los que la población se acercaba con la distancia propiciada por el temor y el respecto que les tenían, a ser los protectores a los que acudir, mostrándose llenos de afecto y confianza (Schultz, 2006). La devoción a estos nuevos santos se promovía a través de su efigie. La imagen religiosa adquirió un papel esencial vinculada al control social, el comportamiento, la moral e incluso la salud, debido a las capacidades taumatúrgicas de algunas imágenes (Portús, 1999). Hay que tener en cuenta, que las venerables también eran consideradas como santas por la población, por lo que las órdenes religiosas configuraron la construcción de las imágenes de estas, resaltando aquellos elementos que en un determinado momento se consideraba más compatible con el modelo de santidad de la época, eliminando aquellos acontecimientos o características que no terminaran de concordar con el ideal de santidad promovido, exaltando su figura pero al mismo tiempo haciéndolos más humanos, ya que el retrato fue un instrumento de propaganda religiosa. Por ello, como explica Civil:

> La representación de la santidad como forma de la retratística respondía a una doble perspectiva; la de exaltar a un personaje idealizado y, al mismo tiempo, la de afirmar su necesaria humanidad. La imagen del santo se construía entre la fiel sumisión a las convenciones figurativas en uso y la preocupación por caracterizar la apariencia individual. A la sombra de las tradicionales referencias, proliferaron las monjas y frailecillos candidatos a la santidad. El fenómeno fue respaldado por la difusión de retratos milagreros con los que se pretendía fomentar o reforzar su culto público. (p. 350)

Como es sabido, la fundación de nuevos venerables, beatos y santos era controlada por Roma, que asimismo también se mostraba vigilante sobre la creación de nuevas iconografías emanadas de los nuevos procesos de subida a los altares. Estas debían ser controladas por la curia pontificia antes de ser establecidas en símbolos universales (Aranda & Quiles, 2000). Por ello se ejerció un especial control en la representación de estos personajes. En cuanto a lo que está o no permitido en las imágenes de venerables, a partir de los Decretos de *non cultu*, se establece que la imagen de aquellos personajes que murieron en olor de santidad no está prohibida. En el decreto, únicamente se expone contrario a las representaciones de estos con elementos que aludan a una santidad no reconocida oficialmente como aureolas, rayos, diademas, luces u otros elementos. Asimismo, se alude a que no está prohibido representar a los personajes sino rendirles culto público e incluso se permiten en las pinturas

representaciones de visiones o escenas de revelación divina donde se encuentra representado a Jesús, la Virgen, los Santos canonizados o ángeles con aureola, aunque esta no haya sido aprobada por la Congregación de Ritos. También se consiente la representación de rompimientos de gloria como si se trataran de visiones celestiales, siempre que sean producidas por otra causa que no sea el personaje así como que sirvan para representar la unión celestial, y no la santidad del efigiado. Estos retratos de los siervos de Dios pueden estar en lugares públicos siempre que sus imágenes no lleven aureolas, etc. (Quintanilla, 1671).

Estas efigies, junto con los textos de sus vidas, conformaban una especie de currículum de la orden religiosa a la que pertenecían, con el fin de desarrollar una especie de estrategia publicitaria de carácter competitivo y exhibicionista (González, 2017). Dentro de los retratos encontrados vinculados a los cenobios femeninos, cabe destacar que la mayoría de ellos están compuestos por fundadoras, reformadoras, abadesas y prioras. Además, son más abundantes los que se conservan en grabado, bien acompañando las vidas o bien como estampas, dado que su reproductibilidad y difusión han generado una mayor accesibilidad que aquellas pinturas albergadas en el interior de conventos, lo que en ocasiones dificulta su acceso.

En cuanto a la autoría, aunque se conoce el autor de más de la mitad de los retratos recopilados, algunos de importantes artistas como Diego Velázquez, Francisco Ribalta, Bartolomé Esteban Murillo, Antonio de Pereda o Pedro de Villafranca, también es habitual encontrar retratos de autores anónimos o desconocidos. Entre los recopilados, cabe destacar dos obras de autoría femenina de las que sí se conoce el nombre de las pintoras. Teniendo en cuenta la situación económica por la que atravesaban algunas comunidades femeninas, no parece desatinado pensar que algunos conventos pudieran recurrir a alguna hermana de la comunidad, habilidosa en materia de pintura, para llevar a cabo el retrato de la monja venerable. Por otro lado, a todo ello se debe sumar la estricta clausura postridentina, la negativa de algunas venerables a ser retratadas y el interés por recopilar la *vera effigies* del personaje con fama de santidad. Como expone Cherta (2002), dada la escasez de recursos de los conventos femeninos del siglo XVII, era difícil que muchos de ellos pudieran cosetear artistas que hicieran esculturas o decoraran el convento con sus pinturas, por lo que las religiosas desarrollaron estas actividades. De esta forma se pueden encontrar monjas pintoras y escultoras como Leonor de Beaumont, las hermanas Andrea o Claudia de Mena.

Aunque es cierto que conocer la autoría femenina de estos dos retratos supone dos casos excepcionales, la mayoría de las obras realizadas por monjas pintoras acabarían siendo de autoría anónima. De los ejemplos estudiados, únicamente es conocida la autoría de los dos

retratos que se muestran a continuación. Uno de ellos es la *Venerable sor Mariana de San José* (Ilus. 28), considerada como la fundadora de las agustinas recoletas contemplativas, realizado por sor Francisca de San José en 1609, en el puede leerse la siguiente inscripción: "Nuestra venerable M. Mariana de San Joseph. Fundadora de las recoletas de nuestro padr. S. Agustin. Saco este retrato una religiosa del convento dela Encarnación de Balladolid adonde sur era atualmente priora i de edad de 40 ano". En la imagen, la monja se encuentra ataviada con el hábito agustino recoleto y coronada con flores. En sus manos sostiene un libro y una pluma, señalando su faceta de escritora dado que escribió su autobiografía y otras obras de carácter espiritual. Esta representación de sor Mariana es la más habitual, aunque como indica Díez-Rastrilla (2016) se pueden encontrar variantes de este retrato en el que la religiosa aparece con una palma, una fuente, una paloma, o un grupo de ellas bañándose en la fuente. En algunas de estas obras se indica que han sido sacadas del original, del que se puede suponer que se trata del realizado por Francisca de San José en Valladolid, puesto que como en el mismo cuadro se indica, se realizó cuando la mística tenía 40 años.

Ilus. 28. *La venerable madre sor Mariana de San José*, Francisca de San José, 1609

El otro retrato de autoría femenina es el *Retrato funerario de sor Petronila Magdalena de Jesús* (Ilus. 29), monja clarisa del convento de franciscanas de Salamanca, realizado por sor Manuela de la Santísima Trinidad a finales del siglo XVII. Se trata de un retrato funerario en cuya parte superior se lee una inscripción que reza: "La B. M. Sor petronila Magdalena d Jesus. Murio d 66 años a 23 d agosto". En el retrato se pueden observar todas las características de los retratos funerarios yacentes de monjas coronadas -explicados en el capítulo siete de este estudio-.

Ilus. 29. *Retrato funerario de sor Petronila Magdalena de Jesús*, Manuela de la Santísima Trinidad, finales del siglo XVII

Por último, relativo a este tipo de retratos, hay que tener en cuenta que las imágenes de los santos "adiestraba" la memoria de la población, ya que era más fácil recordar a los personajes que hemos visto, ya sea en persona o por imágenes. Los retratos aseguraban el recuerdo colectivo, en mayor medida que las vidas recogidas a través de la literatura. Como apuna Sánchez Lora (1988), el libro era incapaz de alcanzar las posibilidades que lograba el arte, teniendo en cuenta el alto nivel de analfabetismo de la población. De este modo la imagen era utilizada para educar, conmover y predicar el mensaje contrarreformista.

5.1.2. La técnica del grabado

Es evidente que estos retratos tenían una finalidad educativa y misional, principalmente en una sociedad analfabeta. Además, este género desde sus inicios se configuró con la cualidad

particular del movimiento. La medalla, el medallón, la moneda que pasa de una mano a otra, etc. Todos estos soportes hacen perceptibles la cualidad divulgadora del retrato. El retrato es creado para circular, dado que tiene la intención de difundir y dar a conocer a una persona determinada (Clair, 2002). Por ello, el grabado se convirtió en una técnica que brindaba numerosas posibilidades para estos retratos. En piedra, madera o metal; papel, pergamino o tela, la estampa ofrecía numerosas ventajas para la intención propagandística de las efigies. Esta resultaba menos costosa que la pintura, tenía una cómoda difusión debido a su facilidad para multiplicarse y su transportabilidad, además de contar con una producción más rápida, y ofrecer la posibilidad de incorporarse a libros, ilustrando lo que en ellos se recogía.

La pintura y escultura eran más propias de las clases adineradas, pero la estampa suponía una forma de transmitir el mismo mensaje a las clases menos pudientes. Además, también servía como símbolo distintivo de humildad y austeridad entre las clases sociales más privilegiadas. A su vez, las estampas ofrecían la posibilidad de ser coleccionadas como señal de interés cultural y conocimiento (Portús & Vega, 1998). El grabado contaba con un componente pedagógico, especialmente importante en la época contrarreformista. Asimismo, fue una técnica imprescindible para la evangelización en América (Martínez-Burgos, 2000). Los motivos que recogían eran muy diversos. Dentro de la estampa religiosa, junto a las imágenes de Jesús y la Virgen María, se encuentran aquellas relacionadas con el culto a los santos, que ocuparon un lugar destacado, acentuado aún más si se tiene en cuenta la lucha entre las ordenes religiosas, que trajo consigo un gran despliegue de estampas para difundir el conocimiento de sus miembros sobresalientes (Carrete, Checa, & Bozal, 1987). Asimismo, la venta de estampas en grabado ayudaba a sufragar los gastos de los procesos llevados a cabo por las órdenes religiosas.

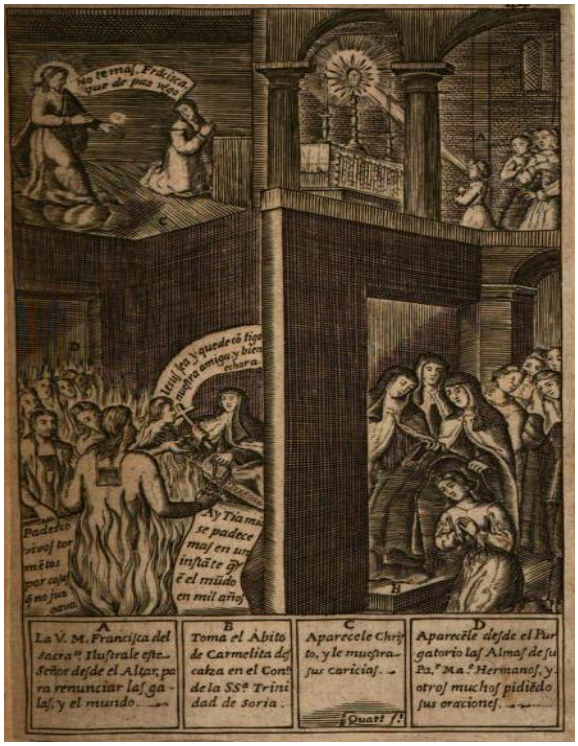
La invención de la imprenta favoreció el desarrollo de la xilografía, facilitando la multiplicación de imágenes y abaratando su coste. Aunque la calcografía fue ganando terreno, dado que permitía una mayor precisión, mejorando la calidad de las imágenes (Civil, 1995). En España, las estampas primitivas datan del siglo XV y XVI, época que contada con una elevada producción. Sin embargo, en la actualidad, aquellas que han llegado hasta nuestros días han sido las que venían incorporadas en libros, puesto que el uso persistente unido a la fragilidad del soporte, han hecho que apenas se hayan conservado estampas sueltas (Portús & Vega, 1998). En el siglo XVII, el libro fue el principal portador de estampas, o al menos de las que se han conservado. Por ello, ambos medios tienen elementos comunes como el público destinatario, el control ejercido por el poder o el contenido de estos. En estos libros es habitual

encontrar en las primeras páginas un retrato del autor o de su protagonista, principalmente si se trata de la vida de un venerable (Gallego, 1990). Ilustrar un libro era una tarea costosa, por ello es más común encontrar una sola imagen, aunque también hay libros que incorporaron varias representaciones asociadas a determinados episodios destacados de la vida del venerable, puesto que algunos autores y editores decidieron incorporar más imágenes con el fin de abarcar un público mayor, a pesar del encarecimiento de este. Sin embargo, a causa del encarecimiento y el proceso temporal de la realización de las estampas, estas irán descendiendo de los libros de forma paulatina, incorporándose únicamente en aquellos en los que se tenía certeza de que tendrían una venta exitosa, por lo que las estampas integradas en los libros pasaron a ser las exclusivamente necesarias (Carrete, Checa, & Bozal, 1987). La estampa suelta cumplía con una función más figurativa y un carácter devocional, ya que el clero hacía promoción de ciertos cultos mediante su distribución entre la población, que también podían comprarse a estamperos ambulantes. Estas imágenes solían pegarse en las paredes de los hogares, pero también había quien las llevaba en contacto con el pecho debido a su función de amparo y protección (Civil, 1995). La estampa permitía que las imágenes llegaran a todas las clases sociales, incluso a aquellas de estratos más bajos, y la xilografía permitía abaratar costes. Sin embargo, debido a su fragilidad y a su escaso valor económico, actualmente se conservan pocas estampas de todas las que circularon por España (Civil, 1995). De las que se conservan, pueden encontrarse más del siglo XVIII, que de los anteriores. En este siglo, el grabado continúa siendo un medio de difusión fundamental, abundando la temática religiosa, y desarrollándose sobre todo mediante la calcografía.

El género biográfico fue muy desarrollado en el siglo XVII, especialmente el de personas de estamentos eclesiásticos, destacando las vidas de santos, beatos y venerables. Los personajes religiosos eran los más representados y sus retratos podían incorporar sus virtudes y favores místicos. Lo habitual era que estas imágenes que en un primer momento acompañaban al libro pasasen a convertirse en estampas devocionales, recogiendo retratos en los que se suele encontrar al virtuoso orando ante una imagen sagrada o adorando a un Cristo crucificado. También se pueden dar representaciones de momentos extáticos en los que el personaje está teniendo una visión de algún ser celestial. En estos casos, lo habitual es que el libro incorpore una única estampa, sin embargo, también es posible encontrar algunos con varias como en *La phenix de Murcia. Vida, virtudes y prodigios de la venerable madre Mariana de San Simeón*, escrita por el padre Joseph Carrasco o *Passion de Christo, comunicada por*

admirable beneficio à la Venerable Madre Juana de la Encarnación, sacado a la luz por Luis Ignacio Zevallos (Carrete, Checa, & Bozal, 1987).

La imagen y la literatura se unieron, y dieron lugar a grabados que recogían diferentes escenas dedicadas a narrar las vidas de estos personajes, siendo una forma de representar varios episodios destacables en un solo grabado. Estos solían estar distribuidos en torno a una imagen central de mayores dimensiones, alrededor de la cual iban desarrollándose escenas secundarias de menor magnitud. Para la correcta identificación de cada escena, solían incorporar un número o letra correspondiente a las explicaciones de la leyenda (Rodríguez G. de Ceballos, 2008), como se puede observar en las imágenes que recogen la vida de sor Francisca del Santísimo Sacramento (Ilus. 30) o de la venerable Margarita Albertos Mora (Ilus. 31).



Ilus. 30. *Sor Francisca del Santísimo Sacramento*, autor desconocido, finales del siglo XVII-siglo XVIII

Ilus. 31. *La venerable Margarita Albertos Mora*, José Vicente Alargarda y Eisarch y Antonio Villanueva, 1777

Hay retratos realizados por importantes grabadores. Dentro de la segunda generación flamenca, se pueden encontrar estampas de artistas como Juan de Noort, que hizo el retrato de Mariana de san José, Pedro Perete o Pedro de Villafranca, grabador del rey, que retrató a María de Jesús de Ágreda. A finales de siglo destaca Marcos Orozco, con importantes grabados religiosos, de entre los que se hallan el retrato de María del Pol o de Antonia Jacinta de Navarra.

En el siglo XVIII destacarán grabadores como Tomás Planes, Cristóbal Jacinto Belda, Rafael Esteve o Joaquín Ballester (Gallego, 1990).

El amplio abanico de posibilidades que ofrecía la estampa ha facilitado el acceso al conocimiento de los retratos de estos personajes, encontrándose más estampas que pinturas, puesto que las primeras ofrecían mayor número de imágenes sobre un personaje que su retrato pictórico. Bien porque estas últimas no se han conservado o por la dificultad que supone la clausura para el acceso a estas imágenes, la estampa se ha convertido en un medio fundamental para el estudio de retratos de personajes venerables.

5.2. La *vera effigies*

A partir del siglo XVI surge la necesidad de otorgar de mayor veracidad a las imágenes religiosas, especialmente aquellas que representaban santos y santas. Hasta esos momentos había una inexistente tradición retratística que hacía que estos personajes fueran identificados por los atributos con los que eran representados, los objetos que portaban, la indumentaria, o determinados rasgos físicos. Estos elementos eran los que daban pistas a los fieles para poder identificar al representado. Sin embargo, antes del Concilio de Trento se comenzó a plantear la necesidad de controlar esta iconografía religiosa, y por ello, la Iglesia optó por dar mayor importancia a las artes plásticas como herramienta de adoctrinamiento y devoción, produciéndose una puesta en valor del retrato fidedigno o *vera effigies* de las personas santas o con fama de santidad que permita codificar y establecer su imagen (Portús, 1999).

Dentro de los retratos de venerables, es destacable la vera effigies, imagen verdadera o verdadero retrato, ya que la mayoría de las imágenes recogidas mencionan esta característica de la figura representada, siendo común encontrar en las cartelas: “verdadero retrato”, “vera effigie”, “verdadera efigie”. Este término hace referencia a la captación fidedigna de la imagen de un personaje, recogiéndose en diversos soportes y condiciones. Entre aquellas personas con fama de santidad era común que el rostro quedara recogido de forma fidedigna mediante estos retratos, los cuales, a menudo, se vinculaban con la iniciación del proceso de beatificación y canonización, momento en que se comenzaba a “fabricar el santo”. De manera que, de forma simultánea a la preparación del expediente apostólico, se llevaba a cabo la configuración de la imagen del futuro canonizado (Quiles, 2018). Por ello, los procesos de beatificación y canonización favorecieron la creación de retratos fidedignos. Estos eran pensados por los “hacedores de santos”, intelectuales y artistas que creaban iconografías concretas para los

candidatos hacia la santidad, donde el rostro real del efigiado debía ser fácilmente reconocible. A su vez, los retratos se recogieron en estampas dando una mayor difusión. En numerosas ocasiones, la obra original no se ha conservado, pudiendo encontrarse diferentes versiones de esta por medio del grabado. Los grabadores no tenían cabida para la innovación, debían limitarse a copiar la plantilla que se les otorgaba para que la estampa fuera lo más fiel posible al original (Quiles, 2008).

La imagen fidedigna, además de exaltar al efigiado, también ayudaba a reafirmar ante los coetáneos su propia humanidad (Bieñko, 2018). Ayudando a mostrar a estos venerables como personas cercanas, reales, de carne y hueso. La obtención de la *vera effigies* era de especial relevancia, dado que esta imagen también está vinculada a los procesos de beatificación o canonización. De hecho, el propio Francisco Pacheco (1990) señala esta importancia de obtener el retrato fidedigno del santo, ya sea muerto o vivo, o incluso mediante la información dada por aquellas personas que lo conocieron, pero evitando que la creación viniera de la imaginación del artista. De este modo se podría dar rostro a aquellos santos a los que se veneran. Además, las *vera effigies* eran especialmente importantes debido a su interpretación como reliquias, puesto que debido a la proximidad al santo para recoger su imagen del natural, se consideraba que estas podían adoptar los dones sobrenaturales del efigiado, cobrando capacidades taumatúrgicas. De hecho, como indica Portús (1999) las reliquias más estimadas que circulaban por la Europa de la Edad Media eran las imágenes fidedignas de Jesús y María, la santa faz, la Sábana santa o el retrato pintado por san Lucas.

Dentro de las *veras effigies* se pueden encontrar diversas variantes: aquellas que adquirieron un valor testimonial y fueron tomadas en vida, como por ejemplo el retrato de santa Teresa de Jesús realizado por Fray Juan de la Miseria; las que son creadas partiendo de los rasgos físicos de un cadáver, generalmente de una mascarilla mortuoria -los cuales se tratarán detenidamente en otro apartado-; o aquellos que constituyen retratos *in agone*, realizados en el momento de la muerte, como el retrato de *La venerable sor Francisca Dorotea* (Ilus. 32), fallecida en olor de santidad y retratada en su lecho de muerte según recoge su vida. El original realizado en 1623 no se conserva en la actualidad, sin embargo, nos ha llegado una estampa, así como el cuadro realizado por Bartolomé Esteban Murillo, de 1674. En la imagen recoge el momento de la agonía final de su vida, en la que acerca el crucifijo a sus labios en su último aliento. Este acontecimiento fue el recogido para su proceso de beatificación (Quiles, 2018), y sus estampas permitían la distribución de su imagen de cara al proceso de subida a los altares, finalmente estancado en 1777.

Ilus. 32. *La venerable sor Francisca Dorotea*, Cornelis Schut, segunda mitad siglo XVII

Estos retratos suponen el equivalente literario a las biografías o autobiografías de los personajes venerables. Ambos tienen en común el interés por difundir a un determinado personaje para que sea conocido entre la sociedad, mostrándolo como ejemplo moralizador. Aunque la literatura ofrecía la posibilidad de conocer mejor la vida del personaje, la imagen permitía que se diera a conocer en una sociedad analfabeta, y brindaba la posibilidad de ser utilizada como objeto devocional vinculado a su naturaleza iconográfica, por lo que permitía emocionar al fiel de forma más eficaz que los textos escritos. Además, el interés de estos retratos también viene dado porque dejaban constancia de la apariencia física del personaje y sorteaban la frustración que suponía no conocer la verdadera imagen de los aspirantes a santidad (Portús, 1999). Fueron las órdenes religiosas reformadas las que más interés depositaron en la recuperación de las *vera effigies* de sus fundadores y reformadores, así como de sus venerables. Estas imágenes constituían la primera pieza del sistema de comunicación, configurado para alcanzar el conocimiento social de estos referentes. Este primer retrato

suponía un testimonio directo, aunque para conseguirlo se debían implicar los personajes próximos al efigiado. En algunas ocasiones no eran las propias religiosas las que promovían la realización del retrato, sino algún amigo o conocido, como se cuenta en la vida de sor Josefa María García. A partir de ese momento, en el que quedaba su imagen recogida para la eternidad, empezaba el proceso de configuración social del aspirante a santidad (Quiles, 2018).

En cualquier caso, no se debe olvidar que los venerables pertenecían al grupo de no canonizados, por lo que sus retratos debían ser especialmente vigilados por las autoridades eclesiásticas. Aunque se procuraba promocionarlos y fomentar la veneración hacia ellos, se debía controlar la generación de una devoción desmesurada, ya que, a pesar de su fama de santidad y virtudes, la Iglesia católica aún no se había pronunciado oficialmente, por ello, la Iglesia postridentina trató de establecer un control sobre estas devociones populares (Bieñko, 2018).

Las *vera effigies* estaban especialmente vinculadas a los procesos de subida a los altares, de manera que si estos procesos resultaban exitosos, era reconocida la beatitud o santidad del personajes y su retrato pasaba a ser la imagen oficial, en la que se exponían los atributos característicos que permitían la correcta identificación del santo y, posteriormente, era difundida para que fueran reconocido por todos los fieles.

5.3. La *imitatio* en la vida de las venerables

En el Barroco, la *imitatio* continuó siendo un gran valor, sirviendo para promover, no solo la imitación de Cristo sino también la de los santos por medio de la hagiografía. Esta imitación también se producía hacia algunas santas, cuya influencia ha sido más estudiada desde el ámbito de la literatura. Se debe partir de la idea de que muchas religiosas adoptaron las historias maravillosas ofrecidas por la hagiografía como ejemplos a imitar para abrazar la clausura. De este modo intentaban dotar de sentido al riguroso enclaustramiento al que se veían sometidas (Sánchez-Lora, 1988).

Los libros hagiográficos y de modelos de virtudes fueron de los más habituales que se encontraban entre la población monacal del Barroco en España. En particular, las monjas fueron grandes consumidoras de este tipo de literatura, tanto a nivel individual como colectivo. Como expone Borja (2002), la cultura barroca era hija de Trento, por tanto, giraba en torno a la religión católica, y la santidad era uno de los ejes principales. La literatura hagiográfica logró

tener una gran difusión e influencia, de manera que como señala el autor: "Esta es la razón por la cual la vida de monjas, a partir de sus retóricas autobiografías, eran muy similares. Pero más allá de las semejanzas, sus escritos remiten a una representación del cuerpo" (p. 104). Como se analizará más adelante, la corporalidad de las venerables constituye un instrumento de negación de la carne al mismo tiempo que supone la reafirmación de la santidad.

Si bien es cierto que el modelo principal de santidad femenina fue establecido por santa Teresa de Jesús, las monjas de cada orden religiosa contaban con sus propias santas, pertenecientes a su orden y que habían logrado alcanzar la santidad. Estas santas se encontraban presentes en los cenobios mediante la literatura y las imágenes que decoraban las paredes de la iglesia o los lugares comunes. La monja que había tomado el hábito sin un total convencimiento o fe verdadera, solía caer en la imitación de estos modelos de santidad, unos modelos con los que la monja era continuamente hostigada tanto a través del arte como de la literatura. La monja debía ser igual que su modelo y, en este aspecto, es donde comienzan la experimentación de visiones, éxtasis u otros fenómenos vinculados con la religiosidad femenina (Martínez-Burgos, 2000). Asimismo, en las vidas de estas venerables es habitual encontrar constantes referencias a las monjas santas, principalmente hacia santa Teresa, aunque tambien se mencionan reiteradas veces santa Catalina de Siena y santa Clara y, aunque en sus retratos se puede apreciar la influencia, no suelen aparecer mencionadas. Por ello, se trae a colación el retrato de *Sor Marcela de san Félix* (Ilus. 33), monja trinitaria del Convento de las trinitarias descalzas de san Ildefonso de Madrid, e hija del insigne dramaturgo Lópe de Vega y la actriz Micaela de Luján.

Ilus. 33. *Sor Marcela de san Félix*, David Serrano, siglo XVII

Esta monja venerable heredó de su padre el talento en la escritura, destacando como dramaturga y poeta. En su retrato, el libro que se encuentra en segundo plano remarca su faceta de escritora. La monja se encuentra ataviada con el hábito trinitario, en primer plano, con las manos unidas en actitud devocional y dirigiendo la mirada hacia un Niño Jesús que irrumpe en la parte superior izquierda de la escena. En el retrato no se aprecia nada especialmente significativo para el tema que nos ocupa, sin embargo, en esta ocasión nos detenemos en la cartela, en la que se puede leer: "Nra. Venerable Madre Marçela de San Felix: sugeto de un siglo. Vistio nro. Santo habito en edad de 15 años a la religion sirvio infatigable en los ministerios de prelada, maestra i semejantes sin interrupçion: i siempre idea perfeta viva de observancia rigurosa. Al adorno admirable de su persona concurrio, compitio naturaleza i gracia: Aquella dotandola esmeradamente de discreción soberana, de apaçibilidad severa; i esta ilustrandola de copiosos dondes del espiritu santo. En los rigores de la perfecion monástica fue copia de Santa Clara. Viva imagen fue de Santa Teresa en sus celestiales luçes dulzuras

espirituales: En 9 de hernero de 1687, i de su edad 82 fallecio para eternamente triunfar clama: seguidme. suspiramos: viva, reine Felix i ruegue sin fin por todos".

En la cartela se alude directamente a la influencia ejercida por las santas monjas como santa Clara de Asís y santa Teresa de Jesús, independientemente de la orden, dado que sor Marcela de san Félix fue monja trinitaria. En esta obra es apreciable la influencia ejercida por las santas y la presencia que adquirió la idea de la imitación, dado que son ofrecidas como modelo, a través de la cual se podía llegar a alcanzar la santidad, al igual que ellas la lograron.

Cada orden contaba con sus santas particulares que se ofrecían como una guía a la que recurrir, cuya relación y proximidad se hace evidente al compartir los mismos preceptos. Santa Teresa de Jesús se ofrecía como modelo principal para las carmelitas, santa Clara y santa Coleta para las clarisas, santa Clara de Montefalco para la orden agustina, santa Catalina de Siena o santa Rosa de Lima para las dominicas, santa Lutgarda o santa Gertrudis Magna para la orden benedictina.

La santidad se ofrece como modelo de imitación para las aspirantes a santas y estas siguen unos patrones que se repiten. Muchas de ellas recogieron sus vidas por escrito, pero estas no se basaban en el concepto de singularidad, sino que, al estar apoyadas en la *imitatio*, partían de una falsilla hagiográfica perfectamente establecida, siguiendo el mismo patrón que describía episodios similares (Maia-Borges, 2007; Ferrús, 2008). En general, estas venerables experimentaron a temprana edad una llamada de Dios, por lo que desde el comienzo de sus vidas se entiende su cuerpo como llamado a la espiritualización (Borja, 2002). En sus vidas, es habitual encontrar repetidos el nacimiento en una buena familia, una infancia y adolescencia virtuosas, con gran devoción e incluso la experimentación de visiones. Por tanto, la manifestación de la gracia mística a corta edad, el impulso de entrar al convento en contra de la familia, la lucha constante contra las tentaciones y pruebas del diablo, la mortificación corporal autoinfligida o la experimentación de episodios sobrenaturales como apariciones y éxtasis, entre otras. La vida gira entorno a tres pilares: las virtudes heroicas, la pureza doctrinal y la intercesión milagrosa (Rubial, 1999).

Por otra parte, algunas venerables solían adoptar la vida religiosa después de haber quedado viudas, por lo que es posible que tuvieran hijos, siguiendo un modelo de santidad como el de santa Rita de Casia, una santa que fue esposa y tuvo dos hijos. Algunas de estas mujeres podían haber pasado por un mal matrimonio en el que sufrían malos tratos y vejaciones por parte del marido, y al fallecer este, se recluyeron en casa, en un beaterio o ingresaron en

alguna orden religiosa. Un ejemplo de este modelo de venerables pude observarse en la venerable Luisa Zaragozá o Beatriz Ana Ruiz.

De todas estas mujeres, las experiencias de vida destacadas fueron recogidas en representaciones artísticas, principalmente aquellas escenas que versan sobre experiencias místicas, donde se puede observar ese carácter imitativo. Encontrándose escenas muy similares entre las descritas por estas mujeres, y en ocasiones representadas, y las experimentadas por algunas santas. De este modo, al igual que santa Teresa, otras venerables experimentaron trasverberaciones, o como santa Lutgarda, también bebieron de la llaga del costado de Cristo; también vivenciaron sus desposorios místicos, del mismo modo que santa Inés y otra gran cantidad de santas; y de la misma manera que a santa Gertrudis, el Niño Jesús también quedó en el corazón de algunas religiosas, representándose con este atributo. Como señala Bejarano (2012), el carácter imitativo también se deja ver en los milagros, puesto que son los acontecimientos más habituales recogidos en la hagiografía. Entre ellos destacan los relacionados con el agua, apaciguar animales, las visiones de seres divinos y demoníacos, y el dominio del cuerpo expresado mediante la bilocación, levitación, olor, etc. Y es apreciable también en la predisposición de la venerable al sacrificio, practicando ayunos, vigilias, disciplinas, humillaciones y la resistencia a las tentaciones diabólicas.

Rebeca Sanmartín considera las experiencias visionarias como una especie de performance, donde la verdad ha quedado desplazada por la imitación, entendiendo de este modo esta experiencia como una "actuación clasificadora" (Sanmartín, 2016, p. 187). Y si la experiencia mística va asociada a la performance y es reiterada en el modelo de santidad, es dependiente del tiempo histórico y por tanto se va transformando, no encontrándose un único modelo, sino que se va modificando a lo largo del tiempo para ajustarse a la nueva representación de la santidad. De este modo, estas mujeres no son, como erróneamente se pueden interpretar, objetos pasivos manipulados por el sexo masculino a través de las jerarquías de poder eclesiástico, sino sujetos activos protagonistas de sus propias experiencias y que adoptan los modelos de santidad femenina imperantes en cada época. Así, santa Catalina de Siena supone un modelo de santidad para muchas religiosas de la Edad Moderna (Sanmartín, 2016).

De igual modo, la imitación también se produjo en el sacrificio corporal a través de los ejemplos de los castigos de santa Rosa de Lima o los extremos ayunos de santa Catalina de Siena. La enfermedad también supone un elemento común en las biografías de las venerables. Se caracteriza por una enfermedad que suele llegar a ser grave, presentándose próxima a la

muerte y cuyo padecimiento es entregado a Dios a modo de ofrenda, por lo que adquiere connotaciones de sacrificio.

El seguimiento de una falsilla hagiográfica hacía que los modelos tuvieran que ser imitados, puesto que si una monja o beata transmitía unas experiencias sobrenatuales que se desviaban demasiado del modelo de santidad establecido por las religiosas precursoras, hacía que el modelo fuera irreconocible. Y por tanto, podía supone una desviación que les alejara de la ortodoxia, y de no desarrollar los comportamientos o rasgos aceptados como propios de la santidad, como los ayunos extremos o los estigmas (Sanmartín, 2016). Y como expone Ferrús (2005A) la única forma de escapar de esa falsilla impuesta era mediante la imitatio Christi:

> Si la figura de Cristo supone la recuperación del cuerpo para la religión, la mujer en tanto "depositaria del cuerpo" verá en su imitación una posibilidad de reivindicación, que es también un lenguaje, un modo de escapar a la falsilla de escritura impuesta, de decir donde está prohibido decir, de despistar la vigilancia del confesor para hablar de sí misma. Los modelos de los grandes santos de la Iglesia serán el espejo en el que mirarse, pero también la sombra que perforar, para decise hay que moverse entre líneas, jugar con los límites de las tecnologías que de ellos se reciben. (p. 158)

La santidad se ofrecía como un modelo ejemplar, a través de un patron que podía ser imitado por las aspirantes a santa, aunque algunas mujeres lograron traspasar el modelo establecido mediante le pretexto de la gracía mística. Como apunta Pérez-Sánchez (2010) dentro de la pintura barroca cabe destacar la series monásticas albergadas en las paredes de los cenobios, con un reoccorido narrativo que servía de modelo para los religiosos del lugar. Aunque si bien es cierto, en los conventos femeninos eran más difíciles de encontrar, dado que debido a la clausura estricta, estas series únicamnete podían ser vistas por las propias religiosas del convento, por lo que algunos prescindieron de ellas, encontrándose un mayor número en los cenobios masculinos (Rodríguez G. de Ceballos, 2008).

5.4. Causas del incremento de los retratos de mujeres venerables

Hay que destacar que las santas vivas no son un grupo de mujeres novedoso que se diera en época Barroca. Ya en la Edad Media existía un alto número de mujeres religiosas, de las cuales un grupo considerable destacaba entre la sociedad debido a su gran carisma. Eran

visionaras y profesitas, consideradas santas vivas, veneradas, a las que la población recurría por los dones que Dios les había otorgado. Estás tenían una destacada presencia, no sólo en el ámbito religioso, sino también en el social e incluso en la esfera política. Sin embargo, en la década de 1530 se produjo un drástico cambio que tornó a una situación totalmente contraria, generándose una repentina caída de estas prestigiosas mujeres consagradas (Schultz, 2006). Pero a partir de la contrarreforma, nuevamente se encuentra un incremento considerable de estas mujeres tenidas por venerables, lo que trajo consigo una extraordinaria producción de sus retratos. Los retratos de religiosas sin esta categoría son menos habituales, aunque también se pueden encontrar. Estos responden a otras cuestiones en cuanto a su realización y son bastante menos habituales que los de las sanas vivas. Una vez que la religiosa adquiría fama de santidad era común la realización de su retrato recogido en pinturas y estampas, por lo que cabe preguntarse cuáles fueron los motivos por los que estas imágenes comenzaron a abundar a partir del siglo XVII.

Como expone Castiñeyra (2019) poder encontrar representaciones que reflejen la vida religiosa femenina del Renacimiento en España es una tarea de gran dificultad. Hay que remitirse al mecenazgo, la cultura material, fundaciones o financiaciones de proyectos eclesiásticos o conventuales para poder encontrar un resquicio de estas mujeres. Esto se debe a que, en el Renacimiento, la mujer estaba destinada fundamentalmente a cumplir su función socialmente aceptada como madre y esposa, ya que se consideraba que Dios había creado a la mujer para ser compañera del hombre y su cuerpo había sido originado para concebir. Una situación totalmente diferente a la presentada durante la Edad Media y el Barroco. A partir de la Contrarreforma se produce un cambio significativo en este aspecto, a diferencia del Renacimiento, que consideraba que el estado perfecto de la mujer era el de casada, el Barroco establecía como estado de perfección el religioso.

Por tanto, en el siglo XVI la vida religiosa no despertaba interés de ningún tipo, por lo que las monjas carecían de importancia social, exceptuando casos puntuales en los que podían haber destacado, como la obra *Ángel Custodio con sor Magdalena Javier* (Ilus. 34), donde se representa a sor Magdalena de Jasso, monja del monasterio de santa Clara de Gandía o sor Leonor de Osorio, monja del monasterio de Cañas de La Rioja. Sor Magdalena de Jasso, hermana de san Francisco Javier, fue monja clarisa del Monasterio de santa Clara de Gandía. Su imagen, una pintura de técnica mixta de temple y óleo sobre tabla, recoge el momento en que la monja está siendo coronada por su ángel custodio. La obra fue encargada por otra monja, sor María Gabriela, tía de san Francisco y por tanto de sor Magdalena. La monja comitente a

su vez era hija de Juan de Borja, III Duque de Gandía, lo que nos transmite su vinculación a la nobleza, y que, por tanto, el retrato fue realizado a causa de esta. La monja de la representación ha podido ser identificada debido a la inscripción que se encuentra detrás de la tabla, dada la calidad de la obra. A lo que se le debe sumar que este retrato no incorpora los rasgos físicos de la efigiada.

Ilus. 34. *Ángel custodio con sor Magdalena Javier*, anónimo (círculo de Joan Reixach), principios siglo XVI

Por otra parte, también traemos a colación el retrato de *Sor Leonor de Osorio* (Ilus. 35), abadesa del monasterio cisterciense de santa María de san Salvador de Cañas, en La Rioja. La abadesa aparece representada con el hábito propio de la orden, de color blanco y velo negro, dado que era una monja de la élite, su posición como abadesa queda remarcada por el báculo que sostiene entre sus brazos. Se muestra con actitud orante, de rodillas y las manos unidas frente al pecho. Junto a ella, es representado san Bernardo de Claraval, uno de los santos más importantes de la orden. Este fue monje cisterciense y abad de la abadía de Claraval, por lo que también es representado con el hábito blanco y el báculo. Frente a ellos se aparece la Virgen María con el Niño Jesús en brazos, recogiéndose una de las escenas más destacadas de la vida

del santo, la *lactatio Bernardi*. Cabe destacar que fue esta monja la que encomendó la realización del retablo mayor de la Iglesia de la abadía al escultor Guillén de Holanda y al pintor Andrés de Melgar, por lo que este retrato se trataría de un retrato de donante donde vemos a la comitente.

Ilus. 35. *Sor Leonor de Osorio*, detalle del retablo principal de la Iglesia de la abadía cisterciense del monasterio de santa María de San Salvador de Cañas, Andrés de Melgar, siglo XVI

Se puede observar que los retratos de monjas que se encuentran del siglo XVI tienen una intencionalidad totalmente distinta a la que se le dará posteriormente, no están vinculados a destacar el carácter ejemplar y virtuoso de las retratadas, ni pretendían ser transmisores de la espiritualidad católica de la época, sino que más bien se tratan de retratos de poder, siendo una manifestación de la posición económica o social de estas mujeres. Por ello, se representan por su vinculadas con la nobleza, por ser comitentes o por importantes abadesas, trayendo también a colación los retratos de las abadesas del monasterio de Santa María Real de las Huelgas de Burgos, donde se pueden encontrar retratos del siglo XVI como el de *Doña Leonor de Sarmiento* (Ilus. 36), pintado en 1536 o el de *Doña Francisca Manrique* (Ilus. 37), realizado en 1570.

Ilus. 36. *Doña Leonor de Sarmiento*, anónimo, 1536.

Ilus. 37. *Doña Francisca Manrique*, anónimo, 1570.

Por último, el retrato que destacará a finales del siglo XVI será el de *Santa Teresa de Jesús* (Ilus. 38), monja carmelita reformadora y mística española. Fue pintado por el fraile carmelita Juan de la Miseria durante la estancia en Sevilla de la santa, entre 1575 y 1576, por lo que data de estos años, cunado la religiosa tenía 61 años. Dada la fecha de la obra, se debe partir de que se trata de una imagen postridentina, pudiendo apreciarse un cambio en la intencionalidad del retrato con respecto a los anteriores. A diferencia de las monjas expuestas, este retrato de Teresa de Jesús trata de enfatizar su faceta de santa viva, de mística y de reformadora. La monja se encuentra vestida con el hábito carmelita de túnica parda, capa blanca y, sobre la cabeza, toca blanca y velo negro. El retrato es de tres cuartos, donde el cuerpo de la religiosa está ligeramente girado hacia un lado. Une las palmas de las manos delante del pecho, y dirige la mirada hacia la paloma blanca representada en la esquina superior del cuadro, interprenda como el Espíritu Santo. El uso de los rayos de luz otorga sobrenaturalidad a la escena, remarcando la divinidad en la paloma, pero, sin embargo, la cabeza de la santa también se encuentra rodeada por un halo de luz dorada, lo que enfatiza su fama de santidad. Hay que mencionar que la religiosa fue retratada en vida, por lo que en los momentos en que fue efigiada era considerada como venerable, y el halo es aceptado dado que aún no habían sido declarados los decretos de *Non cultu* sobre el culto hacia los venerables. De la boca de la monja sale una filacteria en la que se puede leer: *misericordias domini aeternum cantabo*, del salmo 88.

Ilus. 38. *Santa Teresa de Jesús*, Fray Juan de la Miseria, 1575-1576

Además de las imágenes en las que se alude a su faceta de escritora, este retrato marcará la iconografía de la santa de Ávila, siendo reproducido en otros soportes como la estampa (Ilus. 39 y 40), que facilitaba su difusión. En ellos se encuentran todos los elementos característicos, el hábito carmelita, la paloma como símbolo de la inspiración divina que le iluminó en sus escritos, así como la posición corporal, puesto que suele ser representada de pie y con las manos unidas a la altura del pecho, como fue representada por fray Juan de la Miseria. Sin embargo, dentro de su iconografía también se encuentra aquella en la que se remarca aún más su faceta de escritora, siendo representada con la pluma en sus manos y sentada frente a un escritorio, sobre el que se encuentran libros o papeles y el tintero.

Ilus. 39. *La beata Madre Teresa de Jesús*. Fundadora de los descalzos carmelitas, autor desconocido, 1606

Ilus. 40. *La santa Madre Teresa de Jesús Fundadora de las descalzas carmelitas*, Hieronymus Wierix y Adrien Boon , ca. 1622

Aunque en el Renacimiento apenas se encuentran retratos de religiosas, esta situación cambia a partir de la Contrarreforma, momento en el cual se produce un aumento exponencial de retratos de monjas, principalmente santas, beatas y venerables. Llegados a este punto, cabe preguntarse qué sucede en la siguiente centuria para observar un crecimiento tan vertiginoso del volumen de estas imágenes. Es difícil exponer la causalidad por las que estos retratos estuvieron en aumento, y hay que tener en cuenta que todas las causas siempre van a estar relacionadas entre sí, por lo que no pueden concebirse por separado. La respuesta es que este hecho se debió a la confluencia de muchos factores.

Tras en Concilio de Trento y las reformas que se fueron produciendo en las órdenes religiosas a partir de santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz y san Ignacio de Loyola, la figura del santo o aspirante hacia la santidad fue ganando mayor relevancia, influido por la lucha contra el protestantismo, que negaba a los santos. En oposición a esta negativa, la Iglesia católica promovió, impulsó y legitimó la figura de los santos, beatos y venerables como personajes fundamentales. De manera que el incremento de venerables también se produjo como respuesta al protestantismo. Eran los mediadores entre Dios y los hombres, con una vida ejemplar, y suponían modelos ideales de comportamiento a imitar, transmitiendo la idea de que la santidad estaba al alcance de cualquiera que se esforzara para conseguirla.

Como el propio Sánchez Lora (2004) indica, partiendo de la concepción más clásica y normativa de la palabra, los santos y las santas son considerados los héroes y heroínas de la cristiandad. Las vidas de los santos recogidas por el cristianismo están repletas de heroicidades, momentos épicos, guerreros de Dios, caballería cristiana, legiones de ángeles, etc. Y la principal batalla librada por estos se da contra el demonio, que aparece en la historia como tentador para cautivar al santo hacia la carne y el pecado. Este enfrentamiento es fundamental en la vida del santo, dado que es el que mide la fortaleza de este, siendo un indicador de que es un personaje divino y digno de alcanzar la santidad. Por ello, las vidas de santos y aspirantes, recogidas en los procesos de canonización o beatificación, están repletas de estas luchas. El primer ejemplo de este enfrentamiento en la vida de un santo se recoge en la Vida de San Antonio Abad, escrita en el siglo IV por San Atanasio, cargada de combates físicos contra el diablo. Estas personas habían llevado una vida virtuosa y por ello constituían un ejemplo a seguir entre la población. De hecho, la gran parte de las vidas fueron editadas con la finalidad de servir como referentes (Serrano, 2018).

La lucha constante a la que los santos y santas se ven sometidos a lo largo de sus vidas les otorgará gran fama y estima entre la población, afianzando la percepción de estos como auténticos héroes y heroínas cristianas por parte de la sociedad. Por ello, se produce un considerable aumento entre los candidatos hacia la santidad y cobraron una mayor fama a través de la difusión de sus imágenes.

Hay que considerar que los venerables constituían el grupo que se encontraba en el primer escalafón hacia la santidad, con la intención de que se convirtieran en beatos y posteriormente en santos. Pero, pese a no haber sido reconocidos oficialmente como tales por la Iglesia católica, para la población más cercana al venerable, estos eran considerados santos vivos, personajes próximos a la divinidad a los que sus coetáneos podían visitar, recurrir en busca de auxilio, hablar con ellos, e incluso tocar. Por tanto, eran personas de carne y hueso, cercanas al pueblo, a la par que santas, y por ello tenían una gran estima entre los creyentes. Debido a su fama, en muchos de ellos se inició el proceso de subida a los altares, siendo necesario llevar a cabo la "fabricación del santo".

Para ello, era imprescindible la creación de su imagen, partiendo de su *vera effigies*, que suponían una fuente documental además de un medio de difusión. Es habitual que a lo largo del proceso se vayan realizando otras versiones de la imagen partiendo del retrato fidedigno. En este ámbito jugarán un papel decisivo los artistas y literatos que configurarán un tipo iconográfico concreto para el aspirante, influido en ocasiones por los deseos de los

promotores. Y aunque se parte de la *vera effigies*, todo lo que engloba la imagen es una creación del artista, nada es casual o improvisado, el gesto, la actitud, etc. Todo es fruto de un pensamiento previo premeditado. Tras la creación de la *vera effies*, se produce una sucesión de imágenes que ayudaron a difundir la fama de santidad, además de, en algunos casos, la ilustración de la vida del personaje (Quiles, 2018). El modelo de santidad propuesto en la época estaba enfocado hacia una santidad militante, por lo que entre las personas que trataron de elevarse hacia los altares tuvieron un lugar destacado fundadores, reformadores o seguidores de órdenes religiosas (Serrano, 2016), constituyendo la mayor parte de los retratos de religiosas recopilados.

El éxito o fracaso de los procesos de canonización era lo que marcaría el futuro de estos personajes, y en cierta medida de la orden. Se pueden encontrar procesos exitosos como el de santa Teresa de Jesús o santa Rosa de Lima, y en contraposición a ellos, la mayoría de los procesos que fallaron, dejando en el olvido a muchos de los aspirantes a santos (Alabrús, 2016). Este sería el caso de sor Francisca Dorotea, cuyo revés se achaca a la poca relevancia social que tenía la comunidad religiosa y también a causa de cuestiones políticas y diplomáticas entre los promotores del proceso (Aranda & Quiles, 2000).

En estos fracasos influyeron diversas causas, pero una causa importante fue la espera de cincuenta años tras la muerte del fallecido, que estableció el derecho canónico para poder iniciar el proceso, lo que hizo que algunos de estos religiosos fueran olvidados. En este sentido cobra especial importancia la biografía y el retrato, ya que como indica Morte (2016) la creación y difusión de la vida y la imagen era un elemento imprescindible para tratar de mantener su memoria viva entre sus coetáneos y así consolidar e incrementar la fama de santidad de esa persona, principalmente en el periodo de espera hasta que finalmente se pudiera iniciar el sumario, evitando que fuera olvidada.

Como explica Alabrús (2016) el proceso de canonización se puede dividir en dos etapas:

1. Etapa diocesana: cuando se produce la promoción de la imagen pública. Se abre la causa con una primera fase informativa recopilando información y testimonios sobre el candidato hacia la santidad. Se realiza el examen de pureza extraordinaria, certificado por el obispo con el *nihil obstat*.

2. Etapa romana: cuando se asigna al candidato el estatus de venerable. En esta se redactaba la *positio*, un texto que reunía ambas posturas sobre el proceso. Esta era estudiada por prelados de la Santa Congregación de Ritos y por cardenales, tras lo

cual se emitía la sentencia y se transmitía la notificación al Sumo pontífice. El proceso terminaba con el acceso a la beatificación, pero para ello, antes se llevaba a cabo una investigación con el reconocimiento del cadáver y una investigación sobre sus posibles milagros y virtudes por parte de médicos, teólogos y otros expertos en la materia.

Detrás de estos procesos subyacen una serie de intereses e iniciativas de diversa índole, de manera que cada promotor de una determinada causa tenía unas motivaciones concretas (Quiles, 2018). Estos sumarios se convirtieron en auténticas negociaciones que iban más allá de la posible santidad del aspirante. El éxito o fracaso de estas causas también se verían influidos por factores externos a los candidatos, como la falta de recursos o lo intereses contrapuestos. Sin embargo, contribuyeron a la configuración de la imagen del venerable, así como a su difusión, ya que como apunta Quiles (2018) cuando comenzaba el proceso de subida a los altares, surgía el interés entre los fieles de obtener una copia del retrato del candidato.

Las canonizaciones suponían enormes desembolsos de dinero a las que los promotores debían hacer frente, por lo que era de extrema importancia tener en cuenta la procedencia de la solicitud. Los gastos de las ceremonias de canonización o beatificación eran financiados por los postuladores de la causa, con decoraciones efímeras, pinturas, flores, etc., así como la subvención de velos y estampas para repartir entre los asistentes, además de los retratos que debían ser regalados a consultores y cardenales. Las grandes sumas económicas que suponían estas causas, fue uno de los motivos principales por los que algunos aspirantes no pudieron alcanzar la beatificación o canonización. Los gastos eran asumidos, en la mayoría de los casos, por órdenes religiosas, muchas de ellas mendicantes con votos de pobreza, un argumento insuficiente para la promulgación del candidato (Vincent-Cassy, 2016). El proceso en sí podría considerarse una inversión económica, ya que la orden invertía ciertas cantidades de dinero para financiar el proceso que, de resultar exitoso, proporcionaba grandes beneficios, tanto de reconocimiento social como en forma de donaciones.

Teresa de Ávila consiguió una enorme fama que influyó en las visiones y experiencias sobrenaturales de muchas venerables, lo que aumentó los recelos de la Iglesia frente a las místicas y visionarias, sobre todo debido a los casos de supuestas embaucadoras como Luisa de la Ascensión, conocida como la monja de Carrión, o María de la Visitación, también llamada como la monja de Lisboa. La presencia de estas monjas estafadoras, dificultó la subida de otras monjas a los altares, provocando el estancamiento de la creación de nuevas santas por la duda ante la certeza de sus experiencias prodigiosas (Alabrús, 2016). A pesar de no llegar a subir a los altares, las religiosas con dones sobrenaturales iban en aumento y las órdenes religiosas

veían conveniente incorporar entre sus miembros al mayor número de venerables con dones milagrosos que fuera posible, para difundirlos entre la población y ganar devotos. Este fue uno de los principales motivos por los que promocionaron la creación de autobiografías y biografías, en las que ellas mismas, o sus confesores, recogían con todo lujo de detalles las experiencias místicas, que hacían más llamativas estas vidas (Poutrin, 1995). A su vez, el incremento de este tipo de literatura trajo consigo el aumento de los retratos, puesto que además de recogerse en estampas sueltas, las efigies de estas mujeres también acompañaban sus vidas, lo que servía para ponerles rostro y acercarlas más a la población. Las monjas se mostraban como personas de carne y hueso, pero elegidas por Dios, lo que también afianzaba la intención de ejemplaridad transmitiendo la idea de que al igual que para las venerables, el camino hacia la santidad era posible para todos siempre que se llevara una vida virtuosa y ejemplar.

Aunque como expone Morte (2015) existen diferencias en cuanto a la aproximación a la santidad en función del grupo social perteneciente, lo cierto es que estas mujeres encarnaron un modelo de imitación para otras religiosas cultas, más formadas y capaces de comprender el modelo de santidad propuesto, cuya influencia puede apreciarse a través de la proximidad presentada en sus biografías. Para el resto de la población, estas mujeres suponían una vía de auxilio a la que acudir a la hora de enfrentarse a los problemas, así como de admiración por los dones extraordinarios recogidos en sus vidas. La proximidad que ofrecían las santas vivas acercaba a la población la experimentación de la santidad.

La religiosidad femenina barroca se encuentra especialmente relacionada con la experimentación de fenómenos sobrenaturales, y en los conventos femeninos era común que alguna de las religiosas vivenciara éxtasis, visiones o revelaciones de algún tipo. Las órdenes religiosas aprovecharon la oportunidad que esto les brindaba, ya que la fascinación por lo sobrenatural en la época hizo que pudieran alcanzar mayor fama y poder. Para la comunidad, era conveniente que entre los personajes de su orden se encontraran estas místicas, dado que su promoción fomentaba una mayor recepción de donaciones y limosnas para la orden (Poutrin, 1995). La lucha entre las órdenes religiosas por incorporar cada vez a más venerables, beatos y santos en sus filas, hacía que fuera necesario dar a conocer entre la sociedad a estos personajes. Al ganar fama, ganaban adeptos y mentores. Para ello, se llevaba a cabo una importante propaganda con la edición de láminas que transmitiese la imagen del personaje y sus virtudes (Quiles, 2018). Pero esta lucha no quedó únicamente en una carrera para aumentar esta cifra, sino que también se produjeron intentos por boicotear estos procesos. Como Alabrús

(2016) expone, en el proceso de sor Hipólita de Rocabertí, monja venerable dominica, la orden jesuita intervino en su causa para intentar frustrarla.

El primer tercio del siglo XVII fue exitoso para la Iglesia española, sin embargo, con Urbano VIII como papa, esta triunfal subida hacia los altares se detuvo. Este pontífice no era hispanófilo, a lo que se le debe añadir la promulgación de los decretos sobre los procesos de beatificación y canonización, así como sobre el culto hacia los venerables (Vincent-Cassy, 2016).

Durante esos años, existió una lucha constante entre las órdenes religiosas, que les hacía rivalizar entre ellas, principalmente aquellas que gozaban de mayor poder y proximidad a la corona. En esta lucha, la pluma se convirtió en el arma más poderosa. En España, franciscanos y dominicos fueron las órdenes que más santos consiguieron incorporar (Vincent-Cassy, 2016). Como apunta Serrano (2018) esta lucha de santos contra santos entre las órdenes religiosas, que habían aumentado con la Contrarreforma, inició una carrera a fin de ganar cultos nuevos. A pesar de que la intencionalidad es que los candidatos obtuviesen la santidad, el hecho de que no lograsen alcanzarla no suponía un fracaso real, puesto que estas ordenes ya tenían santos y santas entre sus filas. En realidad, se trataba de vigorizar la orden y demostrar que ésta contaba con un batallón de hombres y mujeres con fama de santidad, que afianzaba su posición y poder y tenía solvencia para presentar a nuevos candidatos en los procesos de canonización. Se consideraba que una orden era santa porque estaba compuesta por santos o personas con fama de santidad (Serrano, 2018).

Esta rivalidad entre las órdenes religiosas tuvo como consecuencia una inflación de santos o aspirantes a ello, que trataba de construir prestigio e influenciar mediante la configuración de una genealogía ejemplar (Portús, 1999). Las ordenes religiosas llevaron a cabo la construcción de genealogías de santidad en las que se incluía y relacionaban a los personajes con fama de santidad de esta, de manera que el venerable quedaba integrado en la tradición y genealogía de la orden, lo que hacía más fácil preservar su memoria (Morte, 2016). Para facilitar la transmisión de esta idea se configuraron representaciones de árboles genealógicos de las órdenes, donde aparecían representados los personajes destacables. Estas representaciones a su vez eran una demostración de la posición y fortalecimiento de la orden.

Ilus. 41. *La Vid del Carmelo o Vinea Carmeli*, Fray Juan del Santísimo, ca. 1650

Ilus. 42. *Árbol genealógico de la orden benedictina*, Francisco Bisarte, 1649

En la base de estos árboles genealógicos, correspondiendo al tronco, pueden estar representados la Virgen o Jesús, aunque lo más habitual es que aquí se encuentre el santo fundador de la orden. En el caso del Árbol genealógico de la orden benedictina (Ilus. 42), aparece san Benito con la espada y el libro de la regla y a cada uno de sus lados se alzan las ramas que abarcan a los personajes destacados de la orden con cartelas explicativas. Sin embargo, en *La Vid del Carmelo* (Ilus. 41), aunque es la Virgen la que se encuentra en el tronco del árbol, es Elías el que lo planta, mientras que santa Teresa se encuentra rengándolo con un cántaro. Sobre la Virgen se alza Jesús crucificado, y en la cima de la copa el Espíritu Santo y Dios padre. En este tipo de imágenes, la relevancia de los personajes representados suele ir en orden ascendente, encontrándose los más destacados de la orden en la parte superior, más próximos al cielo.

Sin duda alguna, esta lucha entre las ordenes religiosas viene influida por las crisis del siglo XVII. Por una parte, la crisis económica hacía necesario buscar la forma de conseguir más fieles para poder subsistir en una época de penuria mediante donaciones y limosnas, y una manera de lograrlo era mediante los nuevos santos o aspirantes a santidad que daban mayor influencia y reputación a la orden. Hay que tener en cuenta que durante la época se siguieron

llevando a cabo la fundación de conventos, aunque las Cortes insistían en no otorgar más permisos para ello, trayendo consigo una situación de carestía en los cenobios, que creó la necesidad de buscar alternativas para subsistir. Con lo cual, por este contexto, se generó una mayor competencia, haciendo comprensible la rivalidad existente entre las diferentes órdenes, ya que la fama de estos personajes podía hacer que los fieles fueran más devotos de una determinada orden. Como señala Atienza (2008) en los conventos femeninos se vio acentuada esta situación económica, puesto que debían rendir cuentas a los masculinos y recibían menos donaciones, como ya se ha explicado anteriormente. Por tanto, las donaciones, limosnas y regalos eran una cuestión relevante. Ante la carestía que se podía encontrar en ellos, estas pequeñas ganancias podían acabar siendo una considerable fuente de ingresos.

Siguiendo en esta línea, hay que tener en cuenta que en una sociedad en la que gran parte de la población era analfabeta, era necesario ajustarse a las necesidades demandadas. Por ello se recurrió a otros códigos de comunicación que fueran comprensibles para todos. El código icónico-visual conseguía que las personas analfabetas lograran comprender el mensaje transmitido a través de imágenes, recurriendo al grabado, mediante estampas de episodios místicos, retratos y ciclos pictóricos de la vida santos, expuestos en iglesias, monasterios y conventos, con el objetivo de transmitir a las masas el personaje promovido (Serrano, 2016). Esto favorecía su conocimiento y devoción, y por tanto el incremento de personas devotas hacia el personaje promovido.

Junto a las estampas de figuras antiguas del cristianismo, la Iglesia católica tenía especial interés por promocionar los verdaderos retratos de aquellos personajes coetáneos, como venerables, beatos y santos recién canonizados como santa Teresa de Jesús, santa Rosa de Lima o san Ignacio de Loyola. La imagen adquiría una potencialidad religiosa, dado que se consideraba que el retrato era capaz de poseer los dones taumatúrgicos del personaje efigiado, siendo difundida por las órdenes religiosas (Civil, 2001). Y en este sentido, las *verae efigies* al ser imágenes fidedignas del personaje, tomadas del natural, adquirían los poderes milagrosos del retratado, ya que al haber tenido algún contacto con el mismo pasaban a ser consideradas como reliquias. Por lo que esta capacidad taumatúrgica de estas imágenes también favoreció la creación y difusión de las *vera effigies* a modo de estampa entre la población.

Para ello se recurrió a la técnica del grabado, dado que facilitaba la difusión y permitía que las imágenes fueran fácilmente trasportables, además de ser más económico, lo que facilitaba su distribución y difusión. Por ello, como señala Quiles (2018), la estampa supuso la pieza principal del engranaje, imprescindibles en las campañas de promoción social y

difusión. Estas láminas se vendían en lugares estratégicos, lo que estaba justificado para promocionar la causa, aunque también era un medio para obtener beneficios. A su vez, estas imágenes contribuyeron a traspasar los muros conventuales, ya que era habitual que las venerables llevaran una vida discreta, por lo que las biografías o autobiografías y la estampa era la forma más usual de poder darlas a conocer.

6. CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DEL RETRATO RELIGIOSO FEMENINO EN SUBTIPOLOGÍAS ICONOGRÁFICAS

A diferencia de las representaciones de experiencias místicas, los retratos se caracterizan por la quietud, lo que remarca aún más el halo de espiritualidad y beatitud de estas mujeres. En estos rostros serenos y dignificados, se puede ver la paz y tranquilidad propias de una persona próxima a la divinidad. Estas efigies tenían la principal finalidad de difundir y dar a conocer a estas mujeres próximas a la santidad. Por ello, se centran en el personaje, enfatizando su rostro, virtudes y cualidades. Dentro de estos retratos se han podido observar unas características comunes en diferentes grupos, por lo que se ha establecido una clasificación en subtipologías iconográficas siguiendo las similitudes observadas. Además, se han encontrado elementos comunes que se encuentran presentes en los retratos independientemente de la subtipología, presentes en la vida habitual de la monja y que han sido incorporados en sus representaciones.

En primer lugar, habitualmente las escenas suelen desarrollarse en el interior de la celda. Debido a la instauración de la clausura tridentina, en las vidas de las venerables se producirá una sublimación del enclaustramiento que exaltará la observancia del encierro de la clausura femenina, con episodios de mayor recogimiento, en detrimento de aquellos en los que la religiosa se relaciona con la población, aunque actualmente se conoce que la clausura no fue absolutamente estricta, y que las religiosas mantenían contacto con la población a través de visitas al locutorio o cartas (Morte, 2015). Aun así, los retratos de las religiosas siempre se encuentran dentro de la clausura conventual, habitualmente en el interior de la celda, haciendo alusión a la observancia y la clausura.

Debido a las sucesivas reformas llevadas a cabo por las órdenes femeninas, la celda se caracterizará por la austeridad, siendo un reflejo de la pobreza y humildad profesada por su moradora. Como apunta Martínez-Burgos (1999), Santa Teresa ya manifestaba su oposición a los lugares ostentosos, por lo que esta celda carmelitana se tradujo en luz y habitáculos vacíos, donde únicamente se podría encontrar algún objeto humilde. Este modelo de celda es extrapolable a las demás órdenes religiosas y se observa en algunas imágenes donde las

religiosas han sido retratadas en la intimidad que brinda el interior de sus habitaciones, quedando remarcado el espacio por las paredes lisas y en ocasiones una pequeña ventana vallada que permite la entrada de luz natural. Las imágenes también pueden recoger otros espacios conventuales como la capilla o alguna ermita. Como señala Quiles (2018), los retratos que incorporan elementos arquitectónicos delimitan el espacio, intentando hacer más real la escena, incorporando al espectador dentro del espacio sacro.

Respecto a los interiores, las celdas solían ser pequeñas y austeras con una decoración muy limitada, en la que muchas optaron por las estampas como elemento decorativo, ya que eran poco costosas, uniendo la pobreza y la humildad profesadas, con el amparo y consuelo que brindaban. De esta manera, las paredes de las celdas podían incorporar algunas estampas pegadas directamente sobre ellas que servían, no tanto como adorno, sino por su carácter devocional y protector. Esto se puede observar en numerosos retratos, como por ejemplo los de sor Josefa de santa Inés de Benigánim (Ilus. 43), donde la monja aparece retratada en su celda, reducida y austera, con una pequeña ventana protegida con una reja, y sobre cuyas pareces se disponían estampas de Jesús que ayudaban a favorecer la devoción.

Ilus. 43. *Sor Josefa de santa Inés de Benigánim*, anónimo, 1696

Un elemento habitual que se encuentra presente en la mayoría de los retratos son las imágenes sagradas, entre las que destacan la estampa con la representación de Jesús, y, sobre todo, la imagen escultórica de Cristo crucificado, siendo esta última la más frecuente. En defensa de las imágenes, en la segunda mitad del siglo XVI, místicos como santa Teresa de Jesús o san Juan de la Cruz defendían la potencialidad de estas, puesto que favorecían la oración. De hecho, santa Teresa defendía que en todas las celdas se encontrase un crucifijo, puesto que observar la imagen de Cristo crucificado ayudaba en la oración y meditación. Para favorecer la devoción y el recogimiento, se aconsejaba la práctica de la oración en solitario y oscuridad, promoviéndose realizarlo de noche o de madrugada y apoyada en textos o imágenes. Se consideraba que estas imágenes estaban cargadas de un componente didáctico y pedagógico,

por lo que debían situarse en el interior de los hogares y las celdas conventuales (González, 2017).

Estas representaciones son las fuentes de las que se nutren las imágenes mentales concretas, pero deben estar bien delimitadas, centrándose en la pasión de Jesús, el sufrimiento de María, la fugacidad de la vida y las postrimerías. De manera que el arte constituyó el medio más eficaz para persuadir y emocional al fiel, y ayudarle a lograr la salvación eterna mediante la experimentación del sufrimiento de Jesús. Por medio de la imagen se trataba de ejercer un control sobre la religiosidad individual, promoviendo conductas como el arrepentimiento, la compasión, la caridad, la humildad… El arte y la literatura intensifican de forma intencionada el tormento sufrido en la pasión y crucifixión de Cristo para lograr esta respuesta por parte de los fieles. De manera que Jesús se convertirá en el centro de la espiritualidad contrarreformista y será el inductor hacia la meditación (González, 2017), lo que acentuará los sacrificios corporales, penitencias, etc.

La imagen será un recurso muy utilizado por las venerables, en cuyos retratos se puede apreciar tanto el crucifijo como la estampa, aunque esta última es menos habitual. En este *Verdadero Retrato de la V.M. sor Ynes de Benigánim* (Ilus. 44) se puede observar una estampa con la imagen de un *Ecce Homo* colgada en la pared que hay tras ella. El retrato se centra en el busto de la religiosa, que emerge sobre un fondo neutro y oscuro, sobre el que destaca la estampa. El único elemento decorativo es la guirnalda recogida en la parte superior.

Ilus. 44. *Verdadero Retrato de la V.M. sor Ynes de Beniganim*, anónimo, siglo XVIII

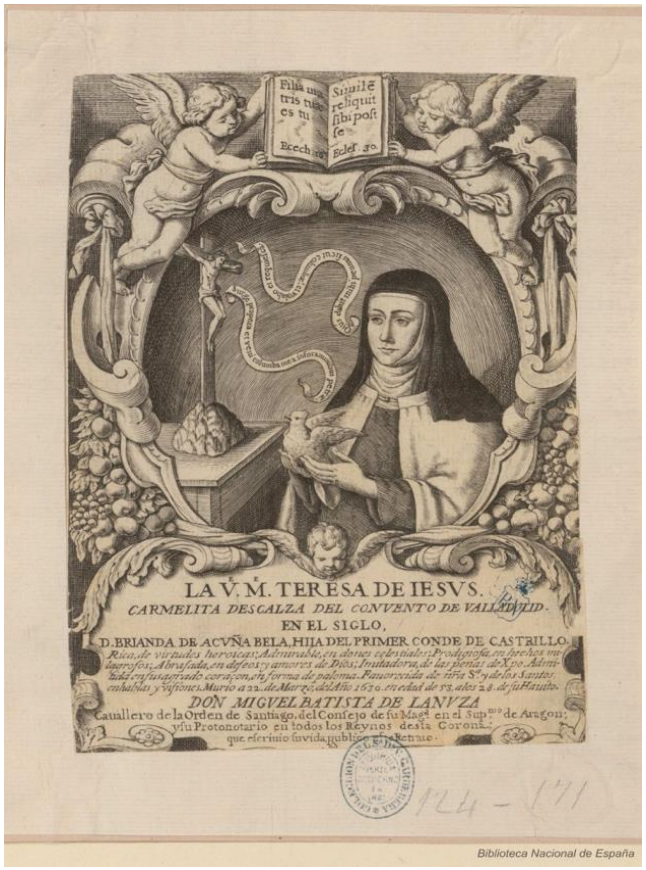
En la imagen de *La Venerable Madre Teresa de Jesús* (Ilus. 45), en la época conocida como Brianda de Acuña Vela, se encuentra presente la imagen del crucifijo. Se puede observar la imagen de la religiosa, de medio cuerpo y en tres cuartos, ataviada con el hábito carmelita descalzo. A pesar de la decoración exterior que enmarca el retrato, lleno de rocallas, futas y ángeles, el retrato interior de la religiosa destaca por su austeridad, donde lo único que se halla es la mesa sobre la que se alza un Cristo crucificado expuesto frente a ella, en cuyas manos sujeta una paloma que alza las alas con intención de volar hacia la imagen de Jesús. La inscripción del retrato reza: "La Ve. Me. TERESA DE IESUS, CARMELITA DESCALZA DEL CONVENTO DE VALLADOLID. EN EL SIGLO, D.BRIANDA DE ACUÑA BELA, HIJA DEL PRIMER CONDE DE CASTRILLO. Rica de virtudes heroicas; Admirable, en dones celestiales; Prodigiosa en hechos milagrosos; Abrasada, en deseos y amores de Dios; Imitadora de las penas de Xpo. Admitida en su sagrado coraçon, en forma de paloma. Favorecida de Nra. Sª. y de los Santos en hablas y visiones. Murió a 22. de marzo del año 1630. en edad de 53, a los 28. de su Havito. DON MIGVEL BATISTA DE LANVZA Cauallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magd. en el Supmo. de Aragón; y su Protonotario en todos los Reynos desta Corona; que escrivió su vida publico este Retrato".

Del crucifijo emanan unas filacterias que se relacionan con este episodio de admisión recogido en la descripción. En la primera de ellas se puede leer: *Quis dabit inihi pennas sicut colunibae et volabo et requiesca.* Y en la otra: *Surge propera et veni columba uie a inforaminibus petrae.* Todo ello justifica la presencia de la paloma sujetada por la monja, que según se relata en su biografía, ante una imagen de Jesús, la venerable vio su alma convertida en paloma que se dirigía hacia la llaga del costado de Cristo crucificado. En su vida, recogida por Miguel Batista de Lanuza (1659) se encuentra una descripción pormenorizada del aspecto físico de la religiosa y de su retrato, realizado por Pedro de Villafranca. En esta se señala que el pintor:

> Pusela en las manos una Palomita, como que quería bolar a las llagas de Christo; o sin gran motivo, pues estando un dia por la tarde en oración en la Hermita de nuestra Señora del Carmelo, contemplando el Christo, puesto en el Sepulcro, le mostró su alma della en forma de Paloma, que se avia metido en la preciosa llaga de su costado, donde descansava; y le duro, el verle, algunos días. (p. 206)

Como se describe en la vida de Brianda de Acuña, fue contemplando la imagen de Cristo cuando se produjo el episodio místico. De este modo, en estos retratos aparecen afianzados los conceptos expuestos anteriormente sobre el arte como favorecedor de la oración

y de las experiencias místicas, lo que se encuentra presente en numerosos episodios de la vida de santas, beatas y venerables.

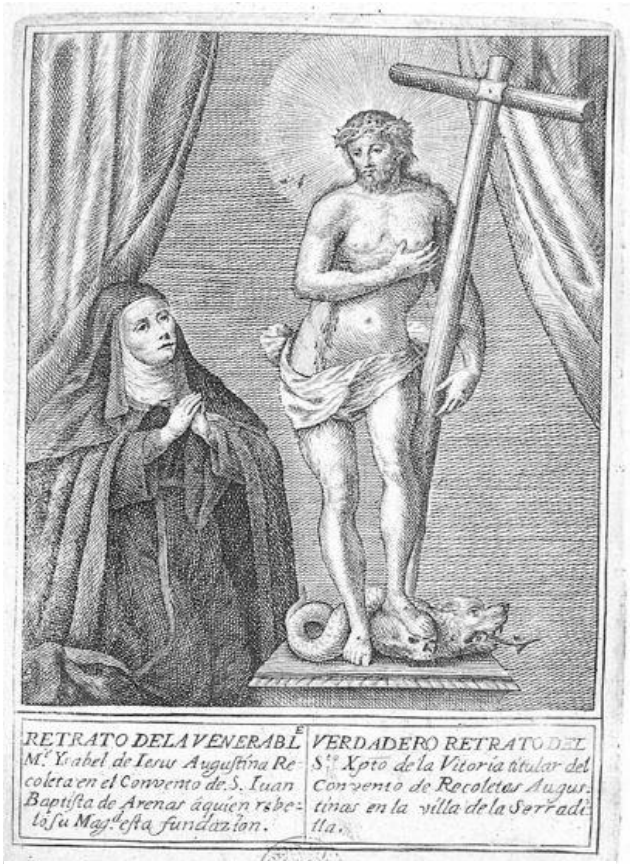


Ilus. 45. *La Venerable Madre Teresa de Jesus*, Pedro Villafranca Malagón, 1656

Lo cierto es que hay que tener en cuenta que el arte era "amigo" de las visionarias, ya que las obras artísticas tienen una gran potencialidad para propiciar la experiencia religiosa. De hecho, el arte podía ser un medio a través del cual se generará el milagro de la conversión, como le ocurrió a santa Teresa de Jesús frente a la imagen del *Ecce Homo*, que como expone en su vida, produjo un cambio en ella. Más allá de su función alfabetizante, este ayudaba a la estimulación sensorial, especialmente en el sexo femenino. Ya que como apunta Sanmartín (2015), se consideraba que las mujeres, debido a su naturaleza, estaban más predispuestas a despertar la sensibilidad emocional por medio de las imágenes artísticas, puesto que se consideraba que no ejercitaban la razón de la misma forma que su sexo opuesto. Acentuado aún más en aquellas religiosas que no sabían leer, cuya meditación partía de las lecturas que podían escuchar en el refectorio y de las imágenes religiosas observadas en el convento. Santa Teresa de Jesús hace hincapié en la potencialidad de la obra de arte como punto de partida para la meditación.

La relación que las visionarias tuvieron con el arte fue recíproca, dado que las experiencias místicas de las religiosas sirvieron como modelo para las obras artísticas al igual que también el arte influyó en estos episodios sobrenaturales, cuyos visionados podían asemejarse a las escenas recogidas en pinturas, como se recoge en los *Miracoli* de santa Catalina de Siena (Sanmartín, 2015). En palabras de Sanmartín (2015): "Si la espiritualidad plástica se modeló a partir de obras de arte existentes, también las visiones produjeron nuevas imágenes y, por supuesto, nuevas visiones, es decir, sirvieron de canalizadoras y productoras del imaginario religioso". (pp. 364-365) De hecho, es habitual encontrar religiosas que tenían revelaciones ante determinadas imágenes. De este modo según se cuenta en el prólogo de la Vida de la venerable madre Isabel de Jesús, escrito por Fr. Francisco Ignacio (1672), la venerable sor María Isabel de Jesús profetizó la fundación del convento para la devoción de esta imagen, como se expone:

> todos los favores, mercedes, y misericordias Soberanas que refiere la sierva de Dios aver recibido de vuestra divina largueça; las queales debemos juzgar con devota fee humana se las aveis comunicado por esta tan milagrosa Efigie: pues la ensalçasteis tanto para fomentar la fundación deste Convento de Religiosas Recoletas de la Orden N.P. San Agustin, empleadas con especialidad en el culto de vuestra devotísima Imagen de la Vitoria en la Villa de la Serradilla; que die esta Venerable Madre la primera que por conocimiento insulso profetizó la dicha fundación. (pp.2-3)

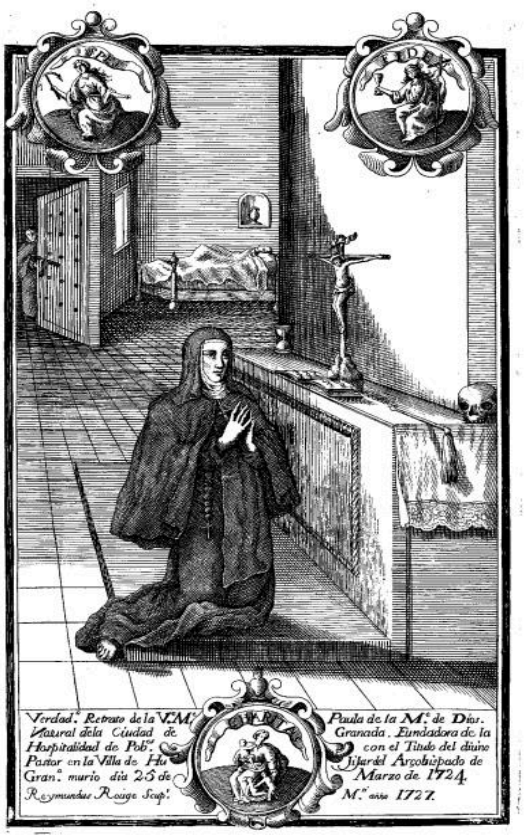


Ilus. 46. *Retrato de la V.M. Isabel de Jesús*, Marcos Orozco, 1675

Del mimo modo, en la segunda mitad del siglo XVI María Vela y Cueto también tuvo revelaciones ante algunas imágenes, como la del Cristo crucificado de su ermita (Sanmartín, 2015), que se recoge en su retrato. De manera que aquellas religiosas cuya experimentación de episodios sobrenaturales venía causada por una imagen suelen aparecer representadas con ella. Así, sor Isabel de Jesús (Ilus. 46) aparece representada en actitud orante frente a la imagen del Santísimo Cristo de la Victoria del Convento de Recoletas Agustinas, al igual que Doña María Vela (Ilus. 25) se encuentra junto al crucifijo de la ermita.

Otro elemento que tiene una presencia constante en estos retratos es la calavera. En ocasiones puede tener un mayor protagonismo, como se observa en el retrato de sor Lucía Margarita (Ilus.48), que aparece apoyando una de sus manos sobre ella, lo que dirige la atención del espectador hacia el cráneo. En otras ocasiones, puede encontrarse sobre a mesa, en el suelo o en alguna esquina, pasando más desapercibida, como se aprecia en la imagen de Paula de la Madre de Dios (Ilus. 47), donde la calavera puede observarse sobre el altar, junto al crucifijo y las disciplinas. Esto se debe a que, como señala Quiles (2018), la calavera es considerada como

el símbolo de la temporalidad en el barroco, que acompañada del crucifijo constituyen dos elementos propicios para favorecer la meditación. Además, la fugacidad del tiempo queda remarcada con la presencia del reloj de arena que se encuentra al otro extremo de la mesa.



Ilus. 47. *Verdadero retrato de la venerable Paula de la Madre de Dios*, Raimundo Rouge, 1727

Ilus. 48. *Retrato de soror Lucia Margarita Zerro*, anónimo, segundo cuarto del siglo XVIII

Hay que tener en cuenta que, debido al contexto social y religioso del momento, la calavera fue habitual dentro del arte barroco, junto con el espejo, fueron los elementos simbólicos más utilizados para la realización de ejercicios de introspección que hiciera reflexionar sobre el carácter perecedero del ser humano. La calavera tenía la intención de recordar al hombre que debe comprender su propia extinción y es un elemento habitual en estas representaciones, utilizada de forma generalizada en la España barroca. Entre algunas órdenes religiosas, como los capuchinos, era habitual conservar la calavera de los frailes difuntos (Martínez-Burgos, 1999). Esta, a modo de vanitas barroco, permitía reflexionar sobre la fugacidad de la vida, la meditación y la penitencia necesaria que había que practicar para llegar a la vida eterna, lo que quedaba enfatizado a través de las disciplinas dispuestas junto al cráneo. Asimismo, la calavera se encuentra relacionada con la pedagogía de la muerte desarrollada en el Barroco, donde la muerte supone el eje vertebrador de la vida del fiel, ejerciendo influencia

para canalizar el comportamiento social. A través del miedo hacia lo que acechaba tras la vida terrena, se llevaba a cabo un control social que favorecía el desprecio hacia las glorias terrenales para favorecer las celestiales, con el fin de lograr la salvación eterna (González, 2017).

6.1. Retrato

Ilus 49. *Retrato de la Venerable Ana de Jesús*, anónimo, siglo XVII

Las efigies de venerables, además de difundir la imagen de estas mujeres, ayudaban a preservar su identidad propia y a que su efigie sea conservada para la posteridad. Estos retratos generaban un punto de unión entre el mundo secular y el regular, entre las monjas y la población. Estos retratos serán variados, generalmente oscilan entre los que incorporan al personaje en toda la superficie del papel, lo que ayuda a transmitir su dimensión humanan, hasta las que incorporan al efigiado acompañado de algún encuadre, ya sea arquitectónico o escultórico, que puede restar cierto protagonismo al retrato. (Quiles, 2018). Un ejemplo de retrato que incorpora al personaje en toda la superficie del papel es el *Retrato de la venerable Ana de Jesús* (Ilus. 49), monja carmelita descalza y discípula de santa Teresa de Jesús. Es representada sosteniendo un crucifijo en una de sus manos, mientras que en la otra se encuentra el rosario. La mirada de la monja se dirige directamente hacia el espectador, comunicándose con él. Parece estar advirtiéndole que los objetos que porta en sus manos son necesarios para desarrollar una vida en la fe, la piedad y la oración, para así poder alcanzar la vida eterna. Cabe destacar la atención prestada a los rasgos fisiognómicas por parte del artista, donde se aprecia la cabeza alargada, las cejas arqueadas, los ojos grandes y redondos, la nariz grande y la boca pequeña, que poseía la religiosa.

Hay retratos que se caracterizan por prestar toda la atención a la efigiada, centrando la representación en el rostro y sus facciones, y dejando de lado todos los elementos que puedan distraer al espectador de la imagen de la venerable. Es habitual, principalmente cuando se tratan de estampas, que el retrato se encuentre delimitado por un marco, generalmente ovalado como si se tratara de un cuadro dentro del cuadro. Alrededor del cual, pueden aparecer representados

instrumentos relacionados con la vida de la religiosa, como: disciplinas, si destacó por la práctica de la mortificación del cuerpo; la palma, habitualmente presente, simboliza la victoria y se relacionada con el martirio, dado que el mártir a alcanzado la deseada victoria: lograr la vida eterna; la calavera, utilizada para la meditación y reflexión; el tintero y la pluma, que reconoce a la efigiada como escritora, etc. Estas imágenes suelen ser retratos de busto, aunque también los hay de medio cuerpo, habitualmente de tres cuartos, donde la religiosa emerge sobre un fondo neutro, generalmente de color oscuro, sin hacer ningún tipo de alusión al espacio. El rostro de estas se muestra calmado y sereno, dirigiendo la mirada hacia el espectador, con el que establece contacto. Estas imágenes suelen incorporar cartelas explicativas de las efigiadas que facilitan la comprensión visual al espectador, introduciendo el nombre, la orden a la que pertenecía, el convento en el que vivió, su fecha de nacimiento y defunción, y en algunos casos, datos destacados sobre algún episodio de su vida.

Este tipo de retratos es más habitual. Un ejemplo de ellos son las efigies que se exponen a continuación, aunque suponen una pequeña muestra de todos los que pueden encontrarse. La imagen de *La venerable Gerónima Dolz* (Ilus. 50) , es un retrato de busto en ¾, de gran sobriedad y austeridad, enmarcado por un óvalo y sin la incorporación de ningún elemento decorativo. El fondo y la indumentaria oscura hacen que resalte el rostro de la efigiada. Asimismo, siguiendo características similares se encuentra el retrato de *La venerable sor María de Ágreda* (Ilus. 51). Se trata también de un busto en ¾, enmarcado por un óvalo que aparece decorado con motivos vegetales y sobre el que se incorpora una corona floral. La monja se encuentra en el centro, con rostro tranquilo y ligeramente sonriente. Viste el hábito de monja concepcionista, destacado por la túnica blanca y capa azul, así como por el medallón con las imágenes de la Inmaculada. En la parte inferior se pueden encontrar los elementos mencionados anteriormente: la calavera, la pluma y el tintero, los libros, un incensario del que sale humo y un cilicio.

Por otra parte, en el *Verdadero Retrato de la V.M. sor María de los Ángeles* (Ilus. 52) de nuevo prima la austeridad, sin apenas motivos decorativos, únicamente la escasa presencia de los elementos que se encuentran al pie del óvalo, dentro del que aparece retratada la religiosa, de medio cuerpo, ataviada con el hábito pardo de monja clarisa. Destaca la actitud de humildad y recogimiento de la monja, con la cabeza inclinada y cuya miraba baja hacia el suelo. Asimismo, las manos se encuentran ocultas por esas grandes mangas de hábito. A los pies de la imagen, sobre la cartela, se incorporan elementos que hacen referencia al sacrificio

con los instrumentos de mortificación como el cilicio o las disciplinas. Estos aparecen acompañados de dos lirios, símbolo de pureza.

Ilus. 50. *La venerable Gerónima Dolz*, Cristóbal Jacinto Belda, siglo XVIII

Ilus. 51. *La venerable sor María de Ágreda*, Tomás López Enguidanos, siglo XVII

Ilus. 52. *Verdadero Retrato de la V.M. Sor María de los Ángeles*, Francisco y Manuel Brú, 1790

Dentro de estos retratos también son habituales en los que las religiosas aparecen representadas sujetando un crucifijo. Esto se debe a que se consideraba que la presencia de este fomentaba la devoción, apareciendo tanto encima de pequeños altares en los retratos en actitud orante, como en este tipo de efigies, caracterizadas por que la religiosa sujeta el crucifijo, al igual que es retratada sor Jerónima de la Fuente por Diego Velázquez. Son numerosos los retratos de este tipo, en los que la efigiada sostiene la cruz con fuerza, apareciendo junto a él, como se aprecia en el *Retrato de la Venerable Mariana de San Simeón* (Ilus. 53), que con su mano izquierda señala el crucifijo que sujeta erguido en su mano derecha. Asimismo, en *el Retrato de la Venerable María de san José* (Ilus. 54) es representada mostrando el crucifijo al espectador, al que dirige la mirada estableciendo una comunicación con él, tratando de transmitirle el mensaje salvífico del catolicismo a través del sacrificio que Jesús hizo por medio de la cruz para la redención de los pecados de la humanidad. En otras ocasiones, la religiosa se encuentra absorta admirando la imagen sufriente del amado Esposo, en cuyo rostro se aprecia el ensimismamiento propio del enamoramiento. Estas imágenes se caracterizan por la actitud compasiva de la religiosa que centra toda su atención en el crucifijo, como si no existiera nada más a su alrededor, reflexionando sobre el padecimiento de Cristo en la pasión y anhelando compartir su pena. Una muestra de ello son los retratos de Josefa Berride (Ilus. 55) o de María de Jesús López Rivas (Ilus. 56) , entre otros. Todos estos retratos tienen en común la austeridad

y sobriedad de la imagen, con fondo neutro sobre el que emergen los retratos de las venerables, vestidas con el hábito de sus respectivas órdenes y sujetando la cruz entre sus manos.

Ilus. 53. *Retrato de la Venerable Mariana de san Simeón*, Andrade, 1746

Ilus. 54. *Retrato de la Venerable María de san José*, anónimo, siglo XVII

Ilus. 55. *Retrato de la Venerable Josefa Berride*, Félix Día y Gérard Erdelinck, siglo XVIII

Ilus. 56. *Retrato de la Venerable María de Jesús López Rivas,* anónimo, ca. 1650

Numerosos de estos retratos parten de la *vera effigies*, por lo que los gestos y las actitudes se convierten en un elemento especialmente importante dado que se debe intentar dotar de vida a la retratada, principalmente a aquellas candidatas hacia la santidad. Por ello se utilizan recursos como elevar la mirada, entreabrir la boca, unir las manos, etc. En estas

imágenes también es habitual recurrir a determinados elementos simbólicos que aluden a alguna parte de la vida de la venerable o alguno de sus milagros más conocidos. Sin embargo, esto puede disminuir la naturalidad del retrato, que puede pasar a convertirse una imagen de difícil interpretación, siendo inevitable introducir cartelas aclaratorias, e incluso recurrir a las biografías para poder comprender la imagen. Aunque también se dan otras imágenes con un lenguaje más directo que facilita su comprensión (Quiles, 2018).

6.2. Retrato de Abadesas

Dentro de los retratos recopilados se ha establecido la categoría de los retratos de abadesas. Estas imágenes pueden ser consideradas como imágenes de autoridad y poder, ya que la abadesa es la máxima figura femenina de mando dentro de una comunidad religiosa, en su mayoría de órdenes monacales, aunque también de algunas mendicantes. Es la figura que tiene el control absoluto de todo lo que atañe a su comunidad. El cargo de abadesa puede ser vitalicio o por años determinados, en función de la regla y sus constituciones. Como elemento característico, estas presentan un atributo que la identifica como abadesa en sus representaciones, el báculo. Este instrumento es característico de obispos, abades y abadesas, su forma es la de un bastón. Además de tener la función de soporte, también ha sido interpretado como el bordón que el pastor usa para guiar al ganado, haciendo referencia al episodio bíblico en que Jesús pide a Pedro que apaciente a sus ovejas. Se cree que el uso del báculo en occidente se remonta al siglo IV, influido por oriente. Este se atribuye al uso del bastón en caminantes, ancianos y sabios, por tanto, también está vinculado a la sabiduría, una facultad necesaria en estas figuras de autoridad. Además, el báculo es una insignia de distinción social y autoridad, siendo transmisor de la posición que adquiría la persona que lo portaba (Pazos-López, 2016). Del mismo modo, también se puede encontrar una relación con el buen pastor. Distinguiéndose la persona que lo porta como "pastora de almas".

El báculo también está relacionado con la justicia y la firmeza, estas cualidades junto a la de autoridad, se hacen perceptibles en estos retratos de abadesas, una muestra de ello es la *Efigie de la Venerable y Sabia Virgen sor Isabel de Villena* (Ilus. 57), venerable abadesa del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia. Aunque esta abadesa vivió entre 1430 y 1490, su representación data de 1761. Esta mujer, emparentada con la nobleza, destacó por su faceta de escritora con su obra, *Vita Christi*, donde narra la vida de Cristo a través de los personajes femeninos que compartieron vida con él, la Virgen María, María Magdalena y Santa Ana. Es

evidente de que, debido a la distocia temporal entre la vida de la venerable y su retrato, no se trata de un retrato real y fidedigno, además no se utiliza el apelativo de "vera effigies" o "Verdadera imagen". Aún así, en él quedan reflejadas las cualidades de autoridad, firmeza, sabiduría y poder propios de su posición.

La imagen recoge a la religiosa en el centro, sentada en un sillón. En sus manos sostiene un libro abierto, remarcando su faceta de escritora, puesto que su Vita Christi fue una obra fundamental de la literatura valenciana de la época. Con su mano derecha sostiene el báculo, el atributo que le brinda distinción y asegura al espectador su identificación como abadesa. Su rostro, de actitud serena y firme, dirige la mirada directamente al espectador, afianzando que se trata de una figura de autoridad.

Ilus. 57. *Efigie de la Venerable y Sabia Virgen sor Isabel de Villena*, Pedro Pasual Moles, 1761

Otros retratos en los que quizá se enfatiza más la piedad que la firmeza y autoridad de sus efigiadas son los retratos de sor Úrsula Micaela Morata (Ilus. 58), venerable abadesa del convento de monjas clarisas capuchinas de Alicante, y sor Jacinta Atondo (Ilus. 59), abadesa del real monasterio de monjas clarisas de santa Catalina de Zaragoza.

Ilus. 58. *Vera Efigie De la Venerable Madre sor Úrsula Micaela Morata*, Sp. Vera, 1703

Ilus. 59. *Retrato de la Venerable Madre sor Jacinta de Atondo*, Gerárd Edelink, 1716

Ambas imágenes presentan ciertas similitudes, ambas muestran una gran sobriedad y sencillez, el fondo neutro y la ausencia de cualquier referencia espacial, enfatizan sus figuras en el centro de la imagen. Se tratan de dos efigies de medio cuerpo en los que las protagonistas presentan una posición corporal semejante. Ambas religiosas aparecen de pie, retratadas en tres cuartos y con la cabeza inclinada ligeramente hacia abajo. Las dos han sido retratadas con el rosario y el crucifijo, que portan en una de sus manos, si bien, el de sor Úrsula es de un tamaño bastante inferior que el de sor Jacinta. Las dos religiosas bajan la mirada, dirigiéndola hacia la cruz que sostienen en una de sus manos. En ambas imágenes el rosario se hace presente, aunque en la imagen de sor Úrsula adquiere menor protagonismo, puesto que cuelga del cordón ceñido a su cintura, mientas que sor Jacinta lo sostiene en su mano derecha y lo acerca a su pecho.

Sin embargo, puede observarse una gran diferencia, mientras que la venerable Úrsula Micaela sostiene en su mano izquierda el báculo, atributo que indica su posición de poder y autoridad como abadesa, expuesto en primer plano. Sor Jacinta, otorga al báculo una posición

menos destacada, quedando rezagado en un lugar secundario, asomando ligeramente tras ella en el fondo del cuadro, restando importancia a este atributo representante de su autoridad. Esto se debe a que el báculo, que debería sostener con su mano izquierda, ha sido sustituido por el crucifijo, como si en ese momento hubiese dejado el báculo de lado para coger a Cristo, afianzando la idea de que de al lado de Jesús nada más tiene importancia. Por tanto, a diferencia de los otros retratos en los que se destaca el poder y la autoridad, estas cualidades dejan paso a la piedad y devoción.

Dentro de las abadesas cabe destacar una categoría existente que, sin duda alguna es más que interesante, son las abadesas mitradas. Destacaron principalmente en la Edad Media y Moderna, estas mujeres adquirieron una posición *cuasi episcopal vere nulluis*, con un poder similar al que tenía el abad nuluis. Las abadesas mitradas eran denominadas como "mujeres obispos", teniendo un poder similar al de estos, podían dar licencias a capellanes para confesar, sobre los que tenían jurisprudencia, también podían conferir licencias para celebraciones matrimoniales, administrar justicia, etc. Y aunque hay gran dificultad para encontrar alguna representación que recoja a una abadesa mitrada, se conoce de su existencia debido a la tradición y las fuentes literarias. De este modo, en una carta de Federico García Lorca a sus padres el 1 de agosto de 1917, tras visitar el monasterio de las Huelgas de Burgos, indicaba que las abadesas utilizaban báculo y mitra. La mitra era similar a la del abad, y esta dejó de ser utilizada hasta hace poco, dado que aún hay testimonios orales sobre su uso (Lorite, 2014).

Las abadesas mitradas se dieron únicamente de forma puntual, encontrándolas en los monasterios de monjas cistercienses, cuyo ejemplo más representativo es el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, aunque también se dieron en el monasterio de san Clemente de Sevilla, o en el de monjas benedictinas, donde destaca como una de las más importantes y poderosas, la abadía de san Benito de Conversano en Bari, Italia (Lorite, 2014). Entre las imágenes recopiladas no se ha encontrado ninguna de abadesas mitradas, sin embargo, se traen a colación los retratos de abadesas del monasterio Real de las Huelgas en Burgos, dado que estas abadesas adquirieron una papel jurídico, civil y criminal en el fuero particular en el que se asentó el monasterio. Un monasterio que gozaba de autonomía espiritual, únicamente dependiente del sumo pontífice. Y aunque no podían oficiar misas, estas abadesas otorgaban licencias al igual que los obispos, por tanto, el cargo de abadesa en el monasterio Real de las Huelgas era el de mayor dignidad eclesiástica alcanzable para una mujer. Unos derechos que mantuvieron hasta 1873, momento en el que el monasterio quedó sometido baja el obispo ordinario.

Las imágenes pertenecen a María Ana de Austria (Ilus. 61), hija ilegítima de Don Juan de Austria y abadesa del monasterio Real de las Huelgas entre 1611 y 1629, aunque hay que destacar que esta no adquirió la categoría de venerable. Y Antonia Jacinta de Navarra (Ilus. 60), venerable madre abadesa del monasterio entre 1653 y 1656 y descendiente de una familia noble de Navarra. Ambos siguen las mismas características que se pueden observar en los retratos de abadesas de las Huelgas. Las dos abadesas son representadas de pie, de aspecto joven y rostro sereno, dirigen la mirada hacia el espectador. Se encuentra ataviadas con la cogulla blanca de mangas anchas y largas utilizada para los actos del coro, puesto que el hábito cisterciense, además de la toca y túnica blanca ceñida a la cintura por un cinturón, se completa con el escapulario y el velo negros. Doña María Ana de Austria lleva toca blanca, rizada y engolada, a diferencia de la de sor Antonia Jacinta, sobre la toca, ambas portan un velo negro. Las dos sujetan con una de sus manos el báculo, transmitiendo su posición de abadesas y autoridad. La venerable Jacinta sujeta en su otra mano una pequeña cruz, mientras que María Ana de Austria sujeta un libro cerrado, por lo que puede identificarse como un libro de lecturas piadosas.

Ilus. 60. *Retrato de la Venerable Madre abadesa sor Antonia Jacinta de Navarra*, anónimo, 1656

Ilus. 61. *Retrato de doña María Ana de Austria*, anónimo, 1620

Por otra parte, cabe destacar otra imagen, el *Verdadero Retrato de la Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra* (Ilus. 62), en el que además de aparece representada como abadesa, queda mercada su faceta de mística. La venerable sufría los estigmas de la pasión, apareciéndole llagas en pies, manos y costado, que se acentuaban en fechas señaladas. Continuamente experimentaba arrobos, principalmente los viernes.

Ilus. 62. *Verdadero retrato de la Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra*, Marcos Orozco, 1678

La imagen, realizada por Marcos Orozco en 1678, se trata de un verdadero retrato, como se índica en la cartela: "Verdadero retrato de la Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra Abbadessa del Real Monasterio de las Huelgas cerca de la Ciudad de Burgos de la Orden de Nuestro Pe. San Bernardo". La venerable abadesa aparece retratada de cuerpo entero, en el centro de la imagen, con la cogulla blanca y velo negro, y portando el báculo abacial. Su cabeza se encuentra coronada por una corona de espinas, haciendo referencia al episodio de su vida en el que, según cuenta, cuando se le cerraron las llagas, Jesús le puso la corona de espinas:

“via a Christo, como quedo andaba en este mundo, y que traía una corona de espinas en las manos: esta vi, que llegándose á mi, me la apretaba en la cabeza, que me la penetraba toda” (De Navarra, 1736, p. 405).

A su lado, se encuentra un pequeño altar donde se alza un Cristo crucificado, a cuyos pies se encuentra una calavera e instrumentos de mortificación como las disciplinas y el cilicio. Sobre la mesa también hay un libro cerrado, posiblemente de oraciones y flores. Junto a la mesa, en la esquina inferior, lo que parece ser un acetre de agua bendita con un hisopo. En la parte superior de la imagen se produce un rompimiento de gloria que da entrada a numerosos angelitos. Unos portan algunos instrumentos de la pasión: en la esquina izquierda un ángel sostiene la cruz y el martillo, mientras que el que se encuentra a su lado porta una antorcha, el que se encuentra bajo ellos sostiene con ambas manos la corona de espinas, y junto a él, otro ángel sostiene las tenazas utilizadas para extraer los clavos. En la esquina opuesta, un ángel porta la lanza que atravesó el costado de Cristo y la que con una esponja dieron de beber a Jesús. El resto de los ángeles lanzan flores desde lo alto a la venerable, llenándose toda la escena de ellas. Este cubrimiento con flores aparece recogido en la vida de Doña Jacinta, donde se relatan diferentes menciones a la caída de flores del cielo, uno de ellos, encontrándose en el oratorio en un momento de arrobo, hallaron a la venerable cubierta de flores. En su vida, Doña Antonia Jacinta (De Navarra, 1736) se expone que esas: “Flores, que se cortaron en el Parayso, en esta vida fructifican trabajos. Las de el mundo deleytan, y entretienen los sentidos, las de el Parayso dan el fruto, que tiene estimacion, y precio en el Cielo (p.556). De forma que, con este retrato, además de transmitir su posición de abadesa, también se quiso difundir su faceta de mística y venerable. Sobre esta religiosa hubo un intento introducirse su proceso de beatificación debido a su fama de santidad, pero finalmente no se llevó a cabo dado que no estaba permitido entre la orden cisterciense.

6.3. Retrato en Actitud Orante

Los retratos de actitud orante conforman una tipología muy habitual en la representación de venerables. En ellos, la religiosa aparece en oración, habitualmente ante un altar donde suele encontrarse una imagen de Cristo crucificado, aunque también se pueden haber otras variantes en los que aparece la custodia con la sagrada forma, una imagen de Jesús, y de manera menos común, la imagen de la Virgen María. En estos retratos, las religiosas suelen tener una postura similar, inspiradas en las posiciones usadas para orar que fueron recogidas

en los tratados de oración. Numerosos teólogos y tratadistas abordaron en sus escritos métodos para favorecer el recogimiento a través de la oración y meditación.

Francisco de Osuna, en su *Abecedario espiritual* (2021/1527) menciona la importancia de una correcta postura para orar, ya que si esta no es la adecuada: "Causa también guerra de pensamientos en nuestro corazón la disposición corporal, porque, así como los enfermos suelen más desvariar que no los santos, así suelen pensar en más vanidades" (p.195).

San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* (De Loyola, 1900/1548), en relación con entrar en contemplación hace mención de:

> Quándo de rodillas, quándo postrado en tierra, quándo supino rostro arriba, quándo asentado, quándo en pié, andando siempre á biscar lo que quiero. En dos cosas advertimos: la 1.ª es, que si hallo lo que quiero de rodillas, no pasaré adelante; y si postrado, asimismo, etc.: la 2.ª en el punto en el qual hallare lo que quiero ahí me reposaré. (p. 32-33)

Fray Luis de Granada, también trata esta cuestión en su *Libro de oración y meditación* (1832/1556), promovía para orar lugares oscuros y solitarios, y también mencionaba la disposición del cuerpo. Según el fraile, la posición corporal ayudaba a avivar la devoción y levantar el espíritu, explicando que por ello la Iglesia estableció todas las posiciones desarrolladas en la celebración de la misa, ya que estas ayudan a despertar la devoción en los fieles. Este autor menciona distintas posiciones corporales para orar y meditar con relación a las nueve posturas practicadas por santo Domingo, estableciendo unos ejemplos que se deben usar para la oración:

> Muy buena cosa es postrarse algunas veces en tierra con profundísima humildad de espíritu y del cuerpo, y adorar aquella soberana Majestad con todos aquellos bienaventurados espíritus del cielo, que así le adoran, derribando sus coronas ante la silla de Dios y del Cordero, declarando y protestando que todo lo que tienen es de su mano (cf. Ap 4,10). También es muy loable ceremonia adorar en cruz, como ora el sacerdote en la misa, y como oró el mismo Señor en esa cruz, cuando se ofreció en sacrificio al Padre por los pecados del mundo. También ayuda para esto levantar los ojos al cielo, especialmente cuando usamos de aquellas aspiraciones que san Buenaventura escribe en su mística teología, porque, pues el Salvador usó desta figura y disposición corporal orando, no debe nadie condenar lo que nos dejó por ejemplo el Maestro de verdad. Porque, aunque Dios esté en todo lugar presente, pero

particularmente se dice que su lugar propio es el cielo, porque allí obra más excelentes obras, que en todo otro lugar (p. 109).

Además del componen religioso sobre la posición corporal para orar, este tema también fue abarcado por tratadistas y artistas, estableciendo una codificación para cada una de las actitudes que se interesaba representar. Y fue Giovanni Andrea Gilio, en *Due Dialogi*, el que produjo el cambio estético en las representaciones de personajes santos, estableciendo una plástica de la devoción basada en la humillación penitencial característica de la santidad barroca. La oración era la expresión del sentimiento de devoción y hay que tener en cuenta que, en el Barroco, la espiritualidad nunca es espontánea. Por ello, las representaciones para transmitirla están sumamente meditadas y establecidas. De esta manera codificó la representación de la devoción mediante las rodillas, las manos levantadas al cielo o unidas, también sobre el pecho. La cabeza, levantada y con los ojos elevados, alegres pero lagrimosos. También se podía representar con la cabeza baja y los ojos cerrados, con el rostro suspenso, el cuello ligeramente inclinado y las manos juntas con los dedos entrelazados. Asimismo, se podían dar representaciones de personajes tendidos en el suelo o con la cabeza muy inclinada, próxima al suelo, con los hombros encogidos (Sánchez-Lora, 1988).

Vicente Carducho, en su *Dialogo de la pintura* (Carducho, 1633), también describe como ha de ser representada la devoción, exponiendo que:

> La devoción, de rodillas, las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, o la cabeza baza, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, o las manos enclavijadas, también tendidos al suelo, o muy inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el afecto del devoto, que puede, o rogar, o ofrecer, triste, alegra, o admirado, que todo cabe en la devoción. (p. 142)

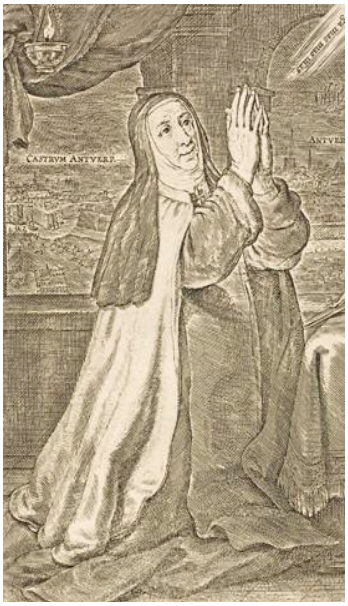
Estas posturas descritas por Gilio y Carducho se pueden observar en todos los retratos de actitud orante recopilados, de los que se van a exponer algunos ejemplos. Estos han sido clasificados siguiendo las diferentes partes del cuerpo. En primer lugar, la postura, entre la que se han encontrado representaciones de pie y de rodillas, siendo esta última la posición principal para la oración.

Además, las actitudes utilizadas para la oración parten de los textos bíblicos. Y la más mencionada es de rodillas. Ya en el Antiguo Testamento se alude a esta posición. Un ejemplo de ello se encuentra en Daniel: “entró en su casa, en la que las ventanas del piso superior daban

hacia Jerusalén, y siguió poniéndose de rodillas tres veces al día, rezando y dando gracias a Dios como solía hacerlo antes" (Dan. 6, 11). De san Esteban se recoge en los Hechos de los apóstoles que antes de morir se puso de rodillas y clamó a Dios (Hech. 7, 60). Asimismo, también se recoge que "Pedro hizo salir a todos, se puso de rodillas y oró (Hech. 9, 40). Y san Pablo "En cuanto acabó de hablar se puso de rodillas y oró con todos ellos" (Hech. 20, 36). En Efesios se expone que: "Por este motivo, me pongo de rodillas ante el Padre, de quien toma nombre toda familia en los cielos y en la tierra" (Efe. 3,14).

Ilus. 63. *Verdadero retrato de la venerable madre Paula de la Madre de Dios*, Raimundo Rouge, 1727

Ilus. 64. *La venerable sor María Maldonado Suarez y Zallan de san Vicente*, Manuel Salvador Carmona, 1797



Ilus. 65. *La venerable sor Ana de san Bartolomé*, Bruxellis, 1739

Asimismo, Gallego (1987) expone que los santos representados de rodillas son santos penitentes, su posición está relacionada con la cueva y la nocturnidad. La postura más habitual recogida en este tipo de retratos es de rodillas (Ilus. 63, 64 y 65), aunque cuando la oración se produce por un periodo de tiempo prolongado, de algunas horas, se hace mención que la posible incomodidad de la postura, que puede distraer al devoto del momento de oración y meditación. Y aunque bien es cierto que la incomodidad que puede suponer mantener la postura se podría relacionar con el sacrificio corporal, puesto que el fiel sacrifica su comodidad e incluso es capaz de sufrir dolor para mantener las rodillas en la oración. Esto no interesa si realmente lo que se consigue es distraer del rezo y la meditación. De hecho, en relación con esto, De Granada (2016/1517) señala que:

Conviene avisar en este paso que no es necesario estar siempre de rodillas en la oración, cuando viéremos que por aquí se impide algo nuestra devoción con la pena y flaqueza del cuerpo. Porque, dado caso que sea bueno padecer en la oración algún poco de trabajo, el cual se ofrezca a nuestro Señor en sacrificio por nuestros pecados, mas no es este el principal fruto della, sino el menor, porque, en comparación de la lumbre y del gusto de las virtudes que en ella da Dios, muy pequeña parte es la aflicción y ejercicio del cuerpo. Por tanto, de tal manera debe estar el cuerpo en el tiempo de la oración, como la salud lo sufra y como el ánima esté descansada para vacar al Señor; mayormente, si el tiempo es largo, de dos o tres horas, como algunos lo usan; de los cuales, muy pocos son los que pueden tener el cuerpo penado sin perder la atención que pide este ejercicio. (pp. 109-110)

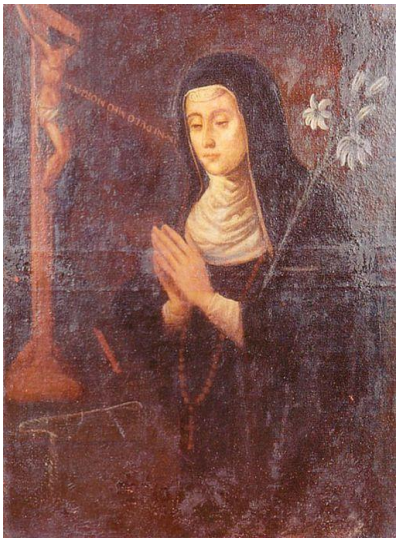
Por ello como alternativa se plantea la posibilidad de orar de pie o sentado, aunque de esta última posición no se han encontrado representaciones dado que únicamente se ofrecía como alternativa para aquellas personas que no pudieran estar en ninguna de las demás posturas. La principal alternativa a las rodillas era permanecer de pie (Ilus. 66, 67 y 68), esta posición transmite que la religiosa dedicada largos periodos de tiempo a la oración, por lo que, aludiendo a lo expuesto por Fray Luis de Granada, ante la posible incomodidad de las rodillas, que desviaba a la atención de religiosa de la oración, estar de pie era la mejor alternativa. Estas suelen aparecer en un espacio interior, posiblemente una pequeña capilla o su celda propia, erguidas frente a una mesa o altar donde suele encontrarse la imagen de Cristo crucificado, ya que estas pasaban largas horas meditando sobre la pasión.

Ilus. 66. *La venerable virgen Doña Luisa Carvajal y Mendoza*, Jean de Courbes, 1632

Ilus. 67. *Verdadero retrato de la venerable Doña Francisca Ferrer y Miralles*, Pedro Vilar, siglo XVIII

Ilus. 68. *La venerable madre Sor Inés del Espíritu Santo,* Anónimo, siglo XVIII

Cabe destacar también la importancia adquirida por los brazos y las manos, ya que pueden constituir un sistema de comunicación en el lenguaje no verbal. Pero, como señala Gallego (1987) a menudo esta comunicación se nos escapa. En el siglo XV y XVI, las manos constituían un sistema de comunicación muy usado. En el siglo XVII se acentuó el papel primordial de estas en la transmisión de mensajes. En los retratos de venerables, las manos pueden adoptar tres posturas concretas que se repiten. La más habitual es posiblemente la más utilizada para rezar, son las manos unidas delante del pecho (Ilus. 69, 70 y 71), es la postura referente para representar la oración. De todos los retratos recopilados esta es la postura que más ha sido representada. La religiosa podía aparecer de pie o sentada, normalmente frente a alguna imagen, aunque también se pueden encontrar representaciones en los que la religiosa es representada de forma aislada, pero adopta esta postura de las manos unidas.



Ilus. 69. *La venerable sor Juana Guillén*, Anónimo, 1616

Ilus. 70. *La venerable sor Ángela María de la Concepción*, Anónimo, ca. 1680

Ilus. 71. *La venerable sor Margarita de la Cruz*, Matías de Torres, último cuarto del siglo XVII

Una variante de esta unión de manos es aquella en la que los dedos se entrelazan, esta disposición de las manos es la menos habitual, aunque también es muy utilizada para rezar, por lo que queda remarcada la actitud orante de las retratadas al usar esta disposición. Como se puede ver en el retrato de la venerable Catalina Álvarez de la Vega (Ilus. 72) frente al crucifijo, con la cabeza baja, los ojos y la boca totalmente cerrados, queda más remarcada la devoción y la acción de rezar, que a su vez se enfatiza aún más con el rosario que porta entre las manos. Sin embargo, Marina Escobar (Ilus. 73) y Matrona Clarina (Ilus. 74) dirigen la mirada hacia el crucifijo que se expone frente a ellas, en actitud meditación sobre la pasión.

Ilus. 72. *La venerable Catalina Álvarez de la Vega*, Jerónimo Espinosa, 1750-1760

Ilus. 73. *La venerable virgen Doña Marina Escobar*, Marcos Orozco, 1665

Ilus. 74. *La venerable Matrona Clarina*, Matius Valls, 1745

La actitud contemplativa queda reflejada a través de la retórica del gesto, que se establece principalmente mediante la expresión del rostro y la posición corporal, principalmente de la parte superior del cuerpo. En los retratos de venerables también es frecuente cruzar las manos sobre el pecho en señal de reverencia, una postura que puede observarse en la figura de María en la escena de la Anunciación (Rodríguez-Nóbrega, 2008), como se puede observar en estas imágenes, donde las religiosas entrecruzan sus manos y las apoyan sobre el pecho (Ilus. 75, 76 y 77). La actitud de reverencia queda afianzada mediante la expresión del rostro, con los ojos entrecerrados y la cabeza inclinada hacia abajo.

Ilus. 75. *Verdadera efigie de la venerable madre sor Beatriz Ana Ruz*, Soler, siglo XVIII

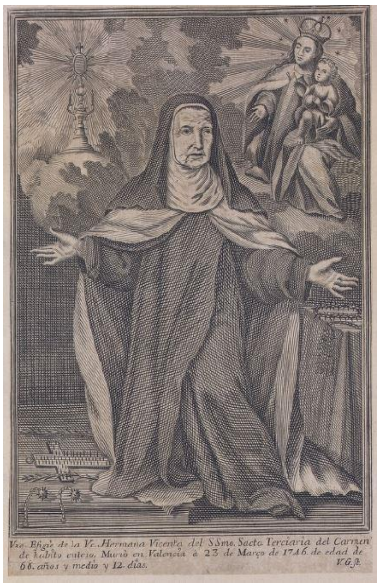
Ilus. 76. *Verdaero retrato de la venerable madre sor Mariana Francisca de los Ángeles*, Palomino, 1736

Ilus. 77. *Verdadera efigie de la venerable y penitensisima madres María Margarita del Espiritu Santo*, I. B. Ravanals, 1719

Otra posición era alzar los brazos con las palmas de las manos hacia arriba. Esta posición puede relacionarse con la oración, ya que sobre orar alzando las manos al cielo se recoge en la biblia: "Por tanto, quiero que los hombres hagan oración en todo lugar, alzando sus manos inocentes sin ira ni disensiones; y lo mismo las mujeres, vestidas decorosamente, arregladas con modestia y sobriedad, sin trenzar el cabello con oro, sin perlas ni aderezos caros, sino como corresponde a mujeres que manifiestan la piedad por medio de obras buenas. (1 Tim. 2, 8-10). Esta posición es menos habitual, puesto que las manos alzadas son más propias de las representaciones de experiencias místicas, aunque también se podían alzar las manos como una forma de elevar a Dios sus oraciones. Asimismo, esta posición se encuentra también en relación con la experiencia visionaria, dado que alzar los brazos al cielo es señal de sorpresa (Rodríguez-Nóbrega, 2008). La visión irrumpe en la escena, por lo que la religiosa queda sorprendida. Esta postura puede encontrarse combinada con la de humildad y sumisión mediante la disposición de una de las manos sobre el pecho, como puede observarse en la imagen de María de San Bernardino, que alza su mano izquierda, mientras que la derecha se encuentra apoyada sobre el pecho.

Ilus. 78. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre Beatriz Ana Ruz*, Tomás Planes, 1744

Ilus. 79. *Retrato de la Venerable Madre Sor María de san Bernardino,* Varqz, 1788



Ilus. 80. *Vera Efigie de la Venerable Hermana Vicenta del Santísimo Sacramento*, Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII

No menos importante es el rostro. Los movimientos de cabeza y expresión del rostro también transmiten al espectador información mediante este lenguaje codificado. En la oración se da culto a Dios, por tanto, se lleva cabo la veneración de la divinidad. Le Brun (2015/1680) definía la Veneración de la siguiente forma:

> Pero si de la Estima se genera Veneración, las cejas permanecerán bajas en la misma situación que acabamos de decir, y el rostro también estará inclinado, aunque las pupilas aparecerán más elevadas, la boca estará entreabierta y las comisuras retiradas, pero un poco más bajas que en la acción precedente. Esta inclinación de las cejas y de la boca marcan la sumisión y el respeto que el alma siente por un objeto que ella considera que está por encima de ella. La pupila elevada parece marcar la elevación del objeto considerado, y que ella considera digno de Veneración (pp. 63-64).

De este modo, es perceptible la expresión de veneración en los rostros de las monjas, que levantan la cabeza, dirigiendo la mirada hacia arriba para observar el objeto de veneración. Esta forma de oración dirigiendo la mirada hacia lo alto también puede hallarse en la Biblia. En la multiplicación de los panes y los peces se recoge que: "levantó los ojos al cielo, pronunció la bendición" (Mt, 14, 19. Lc, 9, 16). Asimismo, en la curación del sordomudo también levantó los ojos al cielo (Mc, 7, 34). Levantar la vista hacia el cielo era una expresión habitual para dirigirse a Dios, puesto que según la religión cristiana este se encuentra en lo alto.

Ilus. 81. *Verdadera Efigie de la Venerable Doña María Folch i Cardona*, anónimo, 1713

Ilus. 82. *Nuestra Madre Catalina de Cristo*, anónimo, siglo XVII

En los retratos de venerables (Ilus. 81 y 82) puede encontrarse también esta posición. La mirada se dirige hacia lo alto, donde está Dios. La boca puede aparecer ligeramente entreabierta, aunque también se puede encontrar cerrada. Aunque esta posición corporal puede acercarse ligeramente a la gestualidad del trance extático, hay que tener en cuenta de que no se

trata de un éxtasis. Las pupilas no se encuentran tan elevadas, ni la boca entreabierta. Además, en este caso la religiosa no ha perdido la facultad sobre su cuerpo y sentidos corporales, sino que es consciente de la acción que se encuentra desarrollando. Se dirige la mirada hacia el cielo conscientemente, en búsqueda de Dios.

Le Brun continúa puntualizando aún más el carácter de la veneración, señalando que: Cuando la veneración viene provocada por un objeto por el que se debe sentir Fe, entonces todas las pares del rostro descenderán más profundamente que en la primera acción. Los ojos y la boca se cerrarán, mostrando con ello que los sentidos externos no tienen participación alguna. (Le Brun, 2015/1680, p. 64)

Esta descripción de Le Brun sobre la veneración se puede observar en estos retratos de venerables clasificados como de actitud orante. Las imágenes que se exponen a continuación son solo una pequeña selección de las efigies que se engloban en este grupo, dado que son numerosas. Todas ellas muestran unas características similares. La venerable sor Josefa María Benllots (Ilus. 84) y sor Gertrudis Anglesola (Ilus. 85) inclinan el rostro hacia abajo, reverenciándose ante la imagen de Jesús. En el rostro de ambas, junto a Luisa Zaragozá (Ilus. 83), se aprecian los rasgos gestuales de la expresión visible de la veneración, expuesta por Le Brun: bajan los párpados hasta cerrarlos, al igual que los labios, y el rostro se muestra sereno y sosegado, sin una aparente participación de los sentidos corporales. Estos retratos transmiten una concentración absoluta en la meditación y la oración, puesto que como puede observarse, Luisa Zaragozá y Josefa María Benllots sustentan entre sus manos un rosario, marcando la cuenta por la que llevan la oración para no perderse, enfatizando aún más la acción desarrollada. Estos retratos transmiten que las protagonistas se han alejado de las cosas mundanas, cerrando los sentidos corporales -los ojos y la boca- como se hace por medio de la mortificación, para abrir los sentidos espirituales y aproximarse más a Dios. Esta gestualidad expresa veneración y humildad, esto se puede observar en el pasaje bíblico del fariseo y publicano, en el que se reocge que el fariseo oraba erguido, mientras que:

> Por su parte, el publicano, manteniéndose a distancia, no se atrevía no siquiera a levantar los ojos al cielo, sino que se golpeaba el pecho, diciendo: «Dios mío, ten compasión de mí, que soy pecador». Os digo que este bajó a su casa reconciliado con Dios, y el otro no. Porque el que se ensalza será humillado, y el que se humilla será ensalzado. (Lc. 18, 13)

De manera que esta postura corresponde a la máxima veneración y recogimiento, donde la religiosa postran ante Dios mediante una reverencia en expresión de humildad.

Ilus. 83. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre Luisa Zaragozá*, Tomás Planes, siglo XVIII

Ilus. 84. *Verdadera Efigie de la Venerable Sierva de Dios Josefa María Benllots i Albors*, Manuel Bru, siglo XVIII

Ilus. 85. *Vera Efigie de la Venerable Doña Gertrudis Anglesola*, Vicente Nogues, 1743

6.4. El retrato funerario

En la cultura barroca, la muerte tiene una presencia constante, adquiriendo un gran protagonismo, a causa del contexto histórico y social de la época. Las epidemias, hambrunas y guerras habían hecho de la muerte un acontecimiento cotidiano que hacía palpable la fragilidad del ser humano y el temor ante una desaparición anticipada y perpetua. Esto generó entre la población una sensación de impotencia e indefensión ante un acontecimiento inevitable. La mejor alternativa era la religión, la creencia en el juicio particular del alma del difunto y la posibilidad de adquirir la salvación eterna. Por ello, la muerte se convirtió en el momento decisivo de cualquier cristiano, que debía prepararse concienzudamente para el fin de su estancia terrenal (Ruíz-García, 2011).

En los textos e imágenes del siglo XVI y XVII se encuentra cada vez más presente la dicotomía vida-muerte (Martínez-Burgos, 1999). De hecho, en la época, el modo de vida giraba entorno a dos actitudes para afrontar ese tránsito: el *tempus fugit* o el *carpe diem*. Desde la Contrarreforma, e influida por la *Devotio moderna*, la muerte era considerada como la consecuencia final de la vida, pensándose que en función de la vida que se haya llevado, así

sería la muerte. Por tanto, para poder tener una buena muerte, era importante haber llevado una buena vida (Scocchera, 2014). Por ello, los escritos escatológicos tenían la finalidad de preparar al fiel en este tránsito, cobrando especial interés los tratados sobre el arte del bien morir o *Ars moriendi*, una guía que preparaba tanto al futuro difunto como a los familiares en el proceso de la muerte. Esta será representada en numerosas obras de arte barrocas con finalidad moralizadora, que tratan de transmitir al espectador una amenaza o advertencia, dejando constancia del inapelable destino que nos espera, como puede advertirse *en Finis Gloriae Mundi*, de Juan de Valdés Leal. Sin embargo, otras obras tenían la intención de negar las evidencias de ese ineludible final para los mortales: el retrato funerario (Quiles, 2006).

Cabe destacar que son numerosos los estudios sobre la muerte, contribuyendo a la construcción de una amplia bibliografía que abarca el tema desde una perspectiva más generalizada hasta una más local o regional, tanto en España como en Iberoamérica. Sin embargo, los estudios sobre la muerte en los claustros femeninos son escasos, posiblemente por la ausencia de documentación testamentaria que facilite las investigaciones sobre este ámbito. No obstante, los rituales y ceremoniales monásticos sirven de fuentes de información, así como las obras de arte que recogen este acontecimiento (Vizuete, 2014).

Antes de adentrarnos en los retratos funerarios de venerables mujeres, hay que partir de los rituales funerarios llevados a cabo en los conventos. Cuando la muerte sorprendía a alguna religiosa del convento se llevaba a cabo un ritual que abarca todo el proceso. Los ceremoniales de cada orden religiosa recogen cómo se debía proceder en este acontecimiento, rigiéndose por unos usos y costumbres que podían ser diferentes, aunque con un proceso muy similar en todos ellos. Las comunidades femeninas destacan especialmente, debido a que en ellas pueden darse otras costumbres vinculadas a la tradición de la casa, ya que estos conventos podían estar sometidos a las autoridades de la orden, pero también podían ser autónomos o estar bajo la jurisdicción del ordinario (Vizuete, 2014). Cuando la religiosa se encontraba próxima a la muerte, se llamaba a toda la comunidad para que se reuniera entorno a ella, siendo testigos de su partida definitiva. Esto se debe al miedo constante ante la *mors repentina*. La muerte debía ser esperada para que los seres queridos acompañasen al futuro difunto en todo el proceso, siendo un motivo de complacencia (Ruíz-García, 2011). Incluso en la actualidad, en los cenobios aún se sigue ayudando a bien morir, acompañando en el trance mediante jaculatorias, oraciones, etc. (Garisoain, 2014). Una vez reunidas, se administraba el viático y la extremaunción. Cuando la religiosa había expirado se rezaban oraciones y salmos, y el cuerpo debía prepararse para el entierro, se lavaba y se vestía con un hábito limpio, con manto y velo.

Normalmente las manos se ponían cruzadas sobre el pecho -como indica el ceremonial de la orden-, y como puede observarse en la gran mayoría de retratos funerarios recopilados. El cuerpo era trasladado al lugar donde iba a ser velado. En le velatorio, la comunidad rezará y posteriormente se llevará a cabo una misa solemne y la sepultura. Tras lo cual se establecerán los sufragios que se ofrecen por la religiosa (Vizuete, 2014). A pesar de que no se recoge en los textos escritos que regulan estas ceremonias, hay constancia de que algunas órdenes adornaban con flores los cuerpos de las monjas fallecidas, quedando recogido en las biografías, así como en los retratos que se analizarán más adelante, una práctica que incluso aún en la actualidad algunas comunidades siguen conservando, enterrando a las monjas que han fallecido con una pequeña corona floral que adorna la cabeza de la difunta.

Para las religiosas, la muerte era ansiada, puesto que suponía el fin del sufrimiento de la vida carnal y el inicio de la vida celestial. La hermana sor M.ª Eugenia Garisoain (2014) expone perfectamente esta concepción sobre la muerte: "Nacemos para morir y morimos para Vivir" (p. 700). La muerte supone el comienzo de la vida, un ansiado momento para el que las monjas han estado preparándose en cuerpo y alma. Ya que solamente a través de la muerte podía alcanzarse la unión definitiva con Cristo.

En la estampa de la beata María Ana de Jesús (Ilus. 86), terciaria mercedaria que dedicó su vida a la oración, la penitencia y los más necesitados, queda recogido el momento del tránsito en el que la religiosa está abandonando la vida terrenal para unirse con el Esposo, que aparece con un rompimiento de gloria, acompañado por ángeles y querubines para conducir a la beata hacia la vida eterna. En el resto de la escena queda reflejada la humildad de la beata por la sencillez de la estancia, postrada sobre un camastro de tablas, en el suelo, y con una pequeña mesilla sobre la que se encuentra una calavera y un reloj de arena, haciendo alusión a esas vanitas barrocas y el *tempus fugit*. También se puede apreciar las disciplinas, con relación a los sacrificios realizados mediante los que ha logrado la eternidad.

Ilus. 86. *Tránsito de la beata María Ana de Jesús*, Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII

6.4.1. Retrato funerario de mujeres venerables

Entre los siglos XVII y XIX, fue habitual el retrato póstumo o el último retrato, adquiriendo tal desarrollo que podría considerarse como un subgénero. Para una representación mas fidedigna y real del efigiado, el pintor se introducía en la capilla ardiente para llevar a cabo el último retrato, donde podía ir corrigiendo algunas facciones del *rictus mortis* del fallecido, y así atenuar las señales de la muerte (Quiles, 2006). Esta práctica partía del interés de salvaguardar la memoria de aquellos personajes queridos que ya no estaban, evitando que quedaran en el olvido y adquiriendo un gran valor simbólico (Quiles, 2018). A su vez, estas imágenes ayudaban a recordar a las demás monjas que debían rezar por las hermanas que habían fenecido, mencionando a las que gozaban de fama de santidad en las oraciones de la comunidad (Garisoain, 2014). Dentro de la tipología definida como retrato funerario, se ha apreciado una clara división en relación con la postura corporal de la efigiada, encontrándose yacentes o en pie. A su vez, el retrato funerario viene asociado a la vera effigies, ya que, para la creación de la imagen, en primer lugar, se creaba esta imagen verdadera, seguido de lo cual se pintaba en lienzo, lo que permitía corregir algunos aspectos como las posibles señales de la muerte y la agonía, posteriormente se realizaba la apertura de la lámina (Quiles, 2006). Este

proceso puede observarse en las imágenes de la beata María Ana de Jesús, cuyo retrato partió de la máscara funeraria realizada por Vicente Carducho (Ilus. 87) cuando la religiosa falleció en 1624, de la que llama la atención la expresión apacible, serena y ligeramente sonriente del rostro. Sin apenas señales evidentes de muerte, únicamente mediante el hundimiento en la cuenca de los ojos. Sin embargo, la carne del rostro aparece tersa, con los pómulos pronunciados, siguiendo la fisiognomía de la retratada. Lo cual queda remarcado si hacemos alusión a la conservación del cuerpo incorrupto de la beata, un evidente signo de santidad. Un año más tarde, este pintor de cámara la recogió en pintura (Ilu. 88), y posteriormente fueron diversos los grabados que se hicieron, los cuales tomaba como base la propia máscara mortuoria o la representación pictórica, ambas imágenes verdaderas de la religiosa. Como se indica en la estampa dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Bernabé Palomino (Ilus.89): "sacado por el Orijinal de Vicente Carducho". Estas estampas, al ser más económicas y fáciles de transportar se convirtieron en el mejor método de difusión y propaganda. En este caso, la estampa está datada en 1785, dos años después de que la religiosa fuera beatificada por Pío VI, por lo que se trataba de hacer propaganda de la reciente beata entre la población, y extender su fama posiblemente en vistas hacia un futuro proceso de canonización. Estas estampas intentaban alentar a los fieles a rezar a estos personajes, como se puede observar en la inscripción de esta: "Varios Yllmos. Señores arzobispos, y Obispos an concedido 1040 días de Yndulgencia a todas las personas de ambos sexos, que realizaré un Padre Nuestro, Ave María y Gloria patri, delante de esta estampa, y de qualquiera otra de la Bta. Maria Ana, y por otros Sres. Obispos ai concedidos 12 dias de Yndulgencia rezando un Ave Maria".

Ilus. 87. *Máscara mortuoria de la beata María Ana de Jesús*, Vicente Carducho, 1624.

Ilus. 88. *La beata María Ana de Jesús (detalle)*, Vicente Carducho, 1625.

Ilus. 89. *Retrato de la beata María Ana de Jesús*, José del Castillo y Juan Bernabé Palomino, 1785.

Como ya se ha indicado, la *vera effigies* hace alusión a la imagen fidedigna de un personaje tomada del natural. Estas podían ser realizadas en vida, retratándose a un personaje destacado en la época del que se quería dejar constancia de su imagen. Pero, lo más común es encontrar las *vera effigies* tomadas de cuerpos sin vida. En este caso, generalmente se elaboraba un vaciado del rostro realizado en cera, generando la máscara funeraria de la que posteriormente se llevarían a cabo los retratos pintados y grabados, que facilitarían la difusión y el conocimiento del personaje. Existía un interés por recoger los rasgos del personaje venerado, la imagen real, en las que a menudo quedaban impresas las señales de la muerte, que además venía afianzado por la finalidad de favorecer el proceso de subida a los altares (Quiles, 2018).

De manera que es posible encontrar grabados que parten de la representación del cuerpo sin vida del personaje, con lo cual, aunque no se trate de un retrato funerario, en el rostro de algunas retratadas se aprecian los signos de la muerte. Es lo que ocurre en los retratos de las venerables Mariana Manuela Díaz de Cristo y Ángela Rodríguez, realizados en 1705 y 1736, respectivamente. El retrato de Mariana Manuela Díaz (Ilus. 91), de autor anónimo, incorpora una cartela donde se indica que se trata de una verdadera efigie. Su rostro delgado, con los pómulos muy marcados y los ojos cerrados y hundidos transmiten que se trataría la imagen de una persona fallecida. Asimismo, el retrato de Ángela Rodríguez (Ilus. 90) lo grabó Bartolomé Albert y fue publicado en sus exequias fúnebres. En la cartela se expone: "Verdadera Efigie de la Venerable Ángela Rodríguez. Hija natural de la Ciudad de Orihuela. Murio en dicha Ciudad día Sabado a 15 de Maio. Año 1734 de edad de 69 años". Por tanto, aunque aparece representada con actitud orante, con las manos dispuestas frente al pecho y la cabeza ligeramente inclinada en señal de veneración frente al crucifijo al se encuentra. Como se indica en la cartela, se trata de una *vera effigies* realizada posteriormente al fallecimiento de la venerable, lo que explicaría la expresión cadavérica y la ausencia de carnalidad del rostro, que se hace palpable a través del los marcados pómulos y el hundimiento de ojos, quedando muy visibles las cuencas.

Ilus. 90. *Verdadera Efigie de la Venerable Ángela Rodríguez*, Bartolomé Albert, 1736.

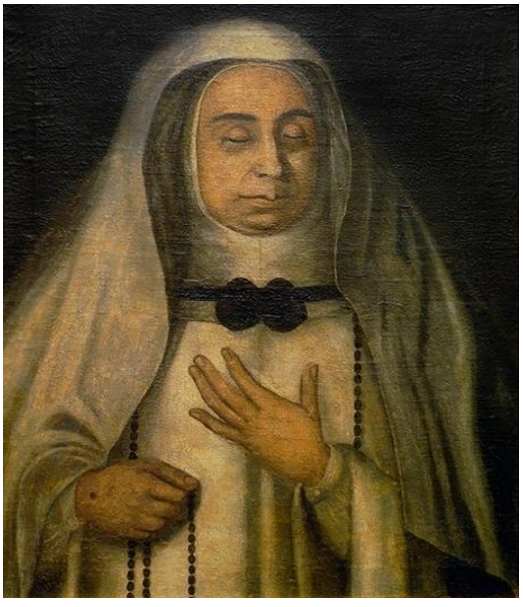
Ilus. 91. *Verdadero Retrato de la Venerable Madre Mariana Manuela Díaz de Cristo*, Anónimo, 1705.

Era común que la *vera effigies* fuera tomada de las facciones recogidas en las mascarillas mortuorias o los retratos *in agone*, que posteriormente serían utilizados como falsillas para los lienzos definitivos. Esto se debe a que algunos religiosos se mostraban reacios a ser retratados en vida, relacionándose los conceptos de retrato, muerte, hurto, fama e inmortalidad (Benito, 2004). Ya que, tras la negativa a ser retratado en vida, podía considerarse que el pintor había hurtado la imagen del difunto, adquiriendo así el retrato fidedigno. Y el interés por conseguir el rostro real de este personaje venía asociado a la fama que había adquirido al ser considerado como santo en vida por sus contemporáneos. Sin embargo, si algo caracteriza a estos venerables, es su humildad, por lo que la realización de un retrato que generara propaganda y diera difusión a este personaje ente la sociedad, iba en contra de sus principios. Pero también existía otra posibilidad para conseguir el retrato de un religioso a pesar de sus reticencias, era posible mediante la apelación al voto de obediencia, que obligaba al mismo a someterse a los mandatos de sus superiores. Y aunque se violentaba la voluntad del protagonista, este hecho estaba totalmente justificado debido al uso devocional (Portús, 1999).

Dentro de los verdaderos retratos, es común encontrar aquellos en las que las huellas de la muerte son más que evidentes, donde el pintor ha querido representar el rostro real y fidedigno de la fallecida en el momento del trance, en que el cuerpo ya se encontraba sin vida. Una práctica asociada a santos o personajes con fama de santidad, cuya intención era dejar testimonio de la imagen real de la efigiada, aunando el retrato y la reliquia. Un ejemplo de este tipo de retratos se puede encontrar en los retratos de las venerables sor Clara Andreu (Ilus. 92), monja jerónima del Monasterio de San Bartolomé de la Villa de Inca, en Mallorca y el retrato funerario de sor María Jesús de León y Delgado, también conocida como la siervita, religiosa de la orden de predicadores.

Sor Clara aparece ataviada con el hábito de la orden y sobre un fondo rojo intenso en el que destaca su rostro, palidecido por la ausencia de circulación sanguínea, así como el rigor mortis, transmitido en la inexpresividad del rostro. Estas señales que muestran la ausencia de vida corroboran lo que queda expuesto a través de la cartela en la que se señala: "Verdadero retrato de la venerable Madre sor Clara Andreu que se le gravó de su misma cara dos días después de su muerte que fue al 24 de junio de 1628 de edad de 33 años cumplidos". La otra imagen se trata del retrato funerario de sor María de Jesús León (Ilus. 93), atribuido a José Rodríguez de la Oliva, a pesar del *pallor mortis*, esta imagen de la siervita contrasta notablemente con la de sor Clara, ya que el rostro de sor María Jesús se muestra más sereno y plácido, como sumida en un profundo sueño, a pesar de que su posición es erguida. Esta diferencia se debe a la fecha de realización de ambos retratos.

Ilus. 92. *Verdadero retrato de la venerable Madre sor Clara Andreu i Malferit*, Anónimo, 1628.



Ilus. 93. *Retrato funerario de sor María Jesús León Bello y Delgado*, Atribuido a José Rodríguez de la Oliva, ca. 1731

6.4.1.1. El retrato funerario yacente. La dormición

Estos retratos se caracterizan por transmitir el lado más apacible de la expiración. Esta tendencia de representar la muerte como una dormición terminó imponiéndose en el siglo XVIII. Una idea transmitida en los numerosos tratados de *Ars morendi*, especialmente importantes, ya que en ellos se recoge la actitud con la que los creyentes debían enfrentarse a la muerte, es por ello por lo que estos sentimientos se encuentran presentes en los retratos de monjas exánimes. A su vez, esta unión de la muerte con el sueño posiblemente tenga su aproximación a la iconografía de la Dormición de la Virgen, ya que es apreciable ciertas similitudes entre estos retratos y las esculturas sobre esta temática, donde aparecen con una posición corporal similar (Quiles, 2006). San Juan Damasceno, en el siglo VIII, elude el uso del término muerte, ya que se consideraba que la Virgen transitaría al ámbito celestial en cuerpo y alma, una idea que será divulgada por la Leyenda Dorada y cuyo culto se extendió durante los siglos XVI y XVII, especialmente en los conventos españoles femeninos. Por ello, se puede poner en diálogo el Tránsito de la Virgen con estás imágenes de monjas fallecidas que murieron en santidad y en las que también se pone de manifiesto esa idea de dormición, representando el cuerpo yacente sin señales de muerte, ya que se consideraba que esta no era el final sino el principio, suponiendo el sueño del cuerpo, pero el desvelo del alma (Scocchera, 2014).

En estas imágenes se puede apreciar la actitud con la que la monja se enfrentaba a la muerte, considerada como un tránsito en el que la religiosa iba a unir su alma definitivamente con el amado Esposo. Por ello, estos retratos recogen a la monja con pose mortuoria, recostada sobre almohadones, con las manos unidas sobre el pecho y los dedos entrelazados, lo que permitía sustentar una pequeña cruz de madera, -esta posición corporal era la habitual para todos los difuntos-, y en ocasiones junto a un ramillete de azucenas, que la religiosa también sustentaba en sus manos, haciendo referencia a la vida crucificada y la entrega a los consejos evangélicos: castidad, obediencia y pobreza. El crucifijo y la palma simbolizarían el martirio y la victoria, el triunfo celestial de la religiosa (Garisoain, 2014). A menudo, la religiosa era representada rodeada de velas y flores, como sumida en un profundo sueño, sin mostrar signos aparentes de fallecimiento, con buen color de piel y gesto apacible. Unos rasgos que además de ser perceptible en las imágenes, también han sido destacados en las biografías de algunas venerables, como se apunta en la vida de la venerable madre Mariana de San Simeón (Carrasco, 1746):

> Como abriendo los ojos, los fixò en el Cielo, con un semblante extraordinariamente apacible; y acercándose à una Religiosa, que estaba à la cabecera,

se reclinò sobre ella. Estando assi la dieron la Extrema-Uncion, encomendándola el alma sus Hijas, mas con lagrimas, que voces; y en esta forma, sin la menor señal, ni ademán de muerte, entregò su espíritu al Señor. (p. 276)

El texto continúa señalando la ausencia de rasgos físicos que señalasen el fallecimiento de la venerable, aludiendo a que la única señal de defunción fue la celestial fragancia que su cuerpo desprendía, habitual en los venerables, ya que mueren el olor de santidad. De hecho, en relación con su cadáver se expone que:

> quiso Dios presevar de los funestos resabios de la muerte, à la que vivió sin incurrir la del alma todo el discurso de la vida. Su semblante quedó más hermoso, que si estuviera vivo; y habiendo intentado diferentes veces cerrarla los ojos, fuè en vano, porque los volvia à abrir; assi estuvo à vista de todos, hasta que le dieron sepultura (Carrasco, 1746, pp. 276-277).

En la vida de sor Catalina de Cristo se recoge que el 4 de enero, al día siguiente de su muerte, cuando destaparon el ataúd para enclavarlo, el carpintero quedo asustado: "porque estaba como vivo. Tenía el rostro mucho más hermoso y de lindo color. En particular tenía los labios más colorados que cuando era viva" (De la Madre de Dios, 1982, p. 10). Quiles (2016) señala el cambio que se produjo en los retratos funerarios de monjas mediante ese aprendizaje a "bien morir". De hecho, el autor compara dos retratos de diferentes épocas, el de sor María de la Asunción (Ilus. 95) , fallecida en 1689 y el de Sor María de Santa Clara (Ilus. 94), cuyo retrato data de 1644. Ambas monjas franciscanas clarisas descalzas en el convento de Santa Clara de Estepa. En ellos se puede percibir el cambio físico, en Sor María de la Asunción, con buen color y de expresión serena, que contrasta con el *pallor mortis* y la rigidez de sor María de Santa Clara.

Ilus. 94. *Retrato funerario de sor María de Santa Clara*, Anónimo, 1644.

Ilus. 95. *Retrato funerario de sor María de la Asunción,* Anónimo, 1689.

Esto queda remarcado por otro retrato yacente, el de sor María Luisa del Niño Jesús y Borja (Ilus. 96), religiosa clarisa del convento de Clarisas de Gandía, fallecida en 1721, por lo que la imagen data en torno a esta fecha. En él, de nuevo se puede observar esa tendencia hacia la dormición, ya que el rostro de la religiosa no se muestra palidecido, al igual que ocurre con sus manos y sus pies. No muestra la más mínima señal de muerte, y aunque la cara ofrece una expresión serena, no está idealizada, dado que son perceptibles los signos de la edad a través de las arrugas del rostro, puesto que la religiosa falleció con 89 años. El único elemento que podría transmitir al espectador que la religiosa esta fallecida es el lazo con el que han sido atadas las manos superpuestas sobre el pecho. El retrato es sencillo, de tonos neutros y sin ningún tipo de elemento decorativo.

Ilus. 96. *Vera Efigies de la Reverenda madre sor María Luisa del Niño Jesús de Borja y Doria*, Anónimo, ca. 1721.

Como se ha mencionado anteriormente, también cabía la posibilidad de que el pintor atenuara los signos de la muerte, por lo que tras los retratos y testimonios recogidos en las vidas de venerables, cabe preguntarse si los retratos funerarios en los que las religiosas son representadas sin señal aparente de fallecimiento, sin rictus mortuorio, sino que parecen estar sumidas en un apacible y profundo sueño, son una idealización por parte del autor o realmente se tratan de una representación real y fidedigna del semblante de estas mujeres. Ya que la vida transmitida en el rostro de las fallecidas, la paz y la tranquilidad en el semblante son una señal de que habían alcanzado la vida eterna, la salvación y la unión definitiva con Dios, como se expone en la vida de Catalina de Cristo (De la Madre de Dios, 1982): "Quedó su cuerpo con tanta hermosura, que sólo de ver esto bastaba para dar testimonio de lo que el alma gozaba" (p. 7).

6.4.2. El retrato funerario de monjas coronadas

Durante el barroco, y sobre todo a lo largo del siglo XVII, el rito de la muerte de las religiosas es de los más importantes dentro de la vida conventual ya que suponía la unión definitiva con el amado Esposo. Por ello, aparecían representadas con las coronas florales que portaban en el momento de su profesión. Este se recoge, en parte, a través de la tipología de retratos funerarios conventuales, dentro de los que se encuentra un subgrupo que ha sido categorizado como retratos de monjas coronadas. No es de extrañar encontrar retratos funerarios de monjas ataviadas con coronas florales tanto en retratos de profesión como en retratos funerarios, dos momentos trascendentales de la vida de la monja, que toma correspondencia con la vida de la Virgen María en su Anunciación y su Dormición, siendo esta el principal modelo femenino a imitar por las mujeres del barroco. Estos retratos son más habituales en Hispanoamérica. Los retratos de profesión suponen una muestra del poder social y económico de las familias de las religiosas, puesto que en ellos destaca la gran riqueza de elementos decorativos y flores con los que la novicia profesaba, convirtiéndose en la última demostración del estatus social de la efigiada. Además, como destaca Morales (2007) suponen el último instante en el que el rostro de la futura profesa podría ser visto por la sociedad, ya que una vez que la ceremonia de profesión terminaba, el rostro de la religiosa era tapado con un velo, quedando oculto -excepto para su comunidad- hasta el momento de su muerte. Se caracterizan por estar llenos de elementos simbólicos e incorporar una indumentaria más ostentosa y recargada que la de los retratos funerarios.

Debido a la profusión de este tipo de efigies, estas pinturas constituyen un subgénero extensamente abordado en la historia del arte hispanoamericano. Se conservan gran cantidad de esta tipología de retratos, de diversa variedad y calidad, por ello han sido objeto de algunas importantes exposiciones y estudios, destacando principalmente las colecciones del Virreinato de Nueva España. En los Virreinatos de Perú y Nueva Granada, también se pueden encontrar, aunque han despertado menor interés (Morales, 2007). A pesar de que los retratos de monjas coronadas han sido más atrayentes en el ámbito hispanoamericano, estos tienen su origen en la España moderna temprana y otros países de la Europa católica. De hecho, como apunta Morales (2007) “los retratos de monjas coronadas son abundantes en la pintura hispanoamericana, no puede olvidarse que el tema tiene sus antecedentes en la propia España” (p. 556). Estos retratos solían ser encargados por la propia comunidad religiosa con la finalidad de dar a conocer el rostro de la monja que había destacado por sus virtudes o había protagonizado alguna

experiencia sobrenatural, esto a su vez ayudaba a dar mayor fama al convento, a la comunidad y a la orden.

En los retratos hispanoamericanos se combina la tradición cristiana europea con la indígena, lo que da lugar a los icónicos retratos de profesión y funerarios, una combinación de elementos simbólicos de ambas culturas que hace referencia al alma y el paraíso. En la pintura española, también se pueden encontrar retratos de monjas coronadas, aunque en este caso corresponden a retratos funerarios, y a diferencia de los hispanoamericanos, que representaban a monjas comunes, los españoles se dedicaron a representar exclusivamente a abadesas, fundadoras o venerables. Asimismo, los retratos españoles son más sencillos y austeros que los latinoamericanos, que se encuentran cargados de flores, pájaros y mariposas (Córdova, 2011).

Los retratos de monjas coronadas van atrayendo cada vez más a los investigadores, tanto a nivel internacional como dentro de España, una muestra de ello fue la exposición *La otra corte*, celebrada en el Palacio Real de Madrid entre 2019 y 2021. Aunque destinada a mostrar las colecciones de los monasterios reales de la Encarnación y las Descalzas reales, en ella se recogió una sala dedicada a las ceremonias funerarias en estos conventos, donde destacaron los retratos funerarios de sor Mariana de San José, sor Margarita de la Cruz y sor Ana Margarita de Austria.

Aunque fue una práctica extendida en el Barroco, el uso de estas coronas florales podría estar asociado a la antigüedad clásica y la época paleocristiana, donde se coronaban con tiaras florales a las parejas de recién casados para simbolizar la unión conyugal (Córdova, 2011). En la Edad Media comenzaron a coronarse también a las monjas que se unían definitivamente a Dios. En el siglo XII, como indica Rivera (2010), Hildegarda de Bingen adorno su cuerpo y el de sus compañeras religiosas aludiendo a que el cuerpo femenino virgen tenía luz propia, estaba conectado con el paraíso, y como tal, tenían que honrarlos y celebrarlos. En una de sus cartas, dirigiéndose a Guilberto de Flemboux en 1175, expuso:

> En cuanto a las coronas, vi que todos los órdenes eclesiásticos tienen insignias luminosas según la luminosidad celeste; la virginidad, en verdad -aparte de un velo negro y la señal de la cruz-, no tiene una insignia luminosa. Por lo que vi que sería este el emblema de la virginidad: la cabeza de la virgen estaría cubierta por un velo blanco, por la vestimenta blanca que el ser humano llevaba en el paraíso y perdió, y en la cabeza una tiara de tres colores que convergen en uno, que designa la santa Trinidad, a la que se adhieren cuatro discos, de los que el de delante lleva el Cordero de Dios, el del lado

derecho un querubín, el del izquierdo un ángel, el de detrás una efigie humana, y todos ellos gravitan hacia la Trinidad (p. 306).

De manera que Hildegarda desarrollo la idea sobre la simbología del adorno del cuerpo femenino en las religiosas (Rivera, 2010). Las coronas florales que portaban las monjas se relacionaban simbólicamente con la luz y la virginidad de las que estas mujeres eran portadoras. Asimismo, Cesare Ripa expone sobre las santas mártires que: "ceñirá su cabeza una corona de flores, porque, según dicen los Poetas, la Virginidad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y belleza" (Ripa, 2002/1603, p. 422). En Hispanoamérica es habitual encontrarlas coronadas en los retratos de profesión. Los retratos funerarios estarían haciendo alusión a este momento de la vida de la religiosa, ya que esta decidió abandonar el mundo terrenal en el momento en que ingresó en el convento, siendo los retratos funerarios de monjas coronadas una conmemoración de este momento de la religiosa en el que, al fin, ha conseguido alcanzar la vida eterna junto al Esposo. Incluso en algunos casos, a la monja fallecida se la corona con la misma corona floral con la que profesó, generándose una relación entre el momento de unión al Esposo en la profesión y la unión definitiva tras la muerte corporal de la religiosa.

Al parecer esta práctica de adornar los cuerpos de las religiosas fallecidas con coronas y adornos florales es una práctica más habitual de lo que se puede pensar, debido a la ausencia de investigaciones sobre ellos. En Europa, aunque más escasos que en Hispanoamérica, también se pueden encontrar retratos de monjas coronadas, así como testimonios en las biografías de estas. En algunas vidas de monjas se menciona este hecho. De este modo en la vida de santa Lutgarda (Villegas, 1625) se expone:

> Murió santa Lutgarda, el Sabado antes de la dicha Dominica: y aviendo llevado por la mañana el cuerpo difunto de la santa virgen a la Iglesia, y puestole en las andas, que estaban ricamente aderezadas, y llenas de flores, para enterrarla a la Missa mayor con gran solenidad (p. 251).

En la vida de la venerable sor Josefa de Santa Inés de Benigánim recoge el testimonio de un caballero que tuvo la visión de la madre Josefa de Santa Inés en el momento de su muerte:

> Viò interiormente el medio cuerpo de una Religiosa del abito semejante al de la Vener. Madre; y aunque no le pudo percibir la cara, viò tenia alrededor de ella unas riquissimas y hermosas perlas, y sobre su cabeza un circulo de diferentes flores de singular hermosura dispuestas à manera de diadema. (p. 375)

Además, a pesar de que el cuerpo estuvo cuatro días sin ser enterrado, se destaca que la apariencia de la religiosa permanecía como si estuviera viva, y de ella no desprendía mal olor, sino una suave y delicada fragancia que incluso podía ser percibida desde la calle. De hecho, el *Retrato funerario de la venerable Madre sor Josefa María de Santa Inés de Benigánim* (Ilus. 97) evidencia la visión recogida en su biografía. En esta imagen, sor Josefa de Santa Inés de Benigánim se representa a la difunta reclinada sobre almohadones, ataviada con el hábito agustino descalzo. Iluminada por dos candelabros que aparecen en primer plano, la venerable aparece representada con las manos unidas, apoyadas sobre el pecho y con los dedos entrelazados, lo que le permite sostener la cruz erguida. Sujetada por su brazo derecho y descansando sobre su cuerpo se encuentra la palma. Como se ha observado anteriormente, esta posición corporal es muy habitual en los retratos funerarios yacentes. El rostro de la religiosa se muestra sereno y apacible, una característica común en este tipo de retratos próximos a la dormición. Sobre los colores neutros utilizados en la obra -el marrón para el fondo y el negro y blanco del hábito y los almohadones- destaca el colorido utilizado para la corona y los ricos adornos florales dispuestos sobre el cuerpo de la difunta, de detalle y precisión, lo que transmite la calidad de la pintura. Entre las flores que la adornan se pueden identificar el lirio, el clavel o la anémona.

Ilus. 97. *Retrato funerario de la venerable Madre sor Josefa María de Santa Inés de Benigánim,* Anónimo, 1696

Al igual que ocurre con el retrato funerario sin corona, dentro de estos retratos de monjas coronadas se pueden encontrar algunas variantes, la religiosa puede aparecer yacente, siendo mucho más habituales, o de pie, siendo más comunes en representaciones sin corona, ya que, con esta, únicamente se han podido encontrar dos retratos.

Cabe destacar que independientemente de la orden a la que pertenecen las religiosas representadas, en estos retratos se pueden observar unas características comunes que siguen la mayoría de estas efigies. Se ha podido observar que, en los retratos yacentes, normalmente son representadas de derecha a izquierda -siguiendo el sentido de la lectura-, con la cabeza a la derecha del espectador y los pies a la izquierda, sin embargo, estos no siempre son representados ya que se han encontrado imágenes de medio cuerpo y de cuerpo entero. La religiosa aparece postrada en su túmulo funerario, que puede estar cubierto por un paño de túmulo, en ocasiones bordado, lo que transmite la riqueza de la comunidad o el estatus de la religiosa, así como el resto de los atributos con los que aparecen representadas para ser veladas en el coro bajo de la iglesia conventual, guirnaldas, textiles, candelabros y velas, jarrones, etc.

Los motivos florales en los retratos funerarios de monjas son algo recurrentes. Se pueden encontrar alrededor del cráneo, en forma de cinta o corona, como en *el Retrato funerario de la venerable sor Josefa de San Francisco* (Ilus. 98), cuya decoración floral ha quedado limitada a la tiara de rosas blancas y rosas que reposa sobre su cabeza, que descansa sobre dos grandes almohadones blancos. Se recurre de nuevo a la "dormición" de la monja, puesto que ni el cuerpo ni el rostro muestran las señales de la muerte. La expresión es tranquila y ligeramente sonriente, como se recoge en los testimonios sobre los cuerpos de las venerables, ya que se va a producir el encuentro definitivo con el amado Esposo.

Ilus. 98. *Retrato funerario de la venerable Josefa de San Francisco*, Anónimo, 1665

En otras ocasiones, las flores también se pueden encontrar esparcidas sobre el cuerpo yacente de la difunta. El hecho de que unos se encuentren decorados más profusamente que otros pueden estar relacionado con la importancia del personaje retratado o el poder de la orden, un ejemplo de estos retratos con numerosas flores son los retratos funerarios de la madre Mariana de San José (Ilus. 100) o el de sor Margarita de la Cruz (Ilus. 99), ambas monjas clarisas en el Monasterio de Santa Clara de las Descalzas Reales de Madrid. En estos retratos, la religiosa se encuentra rodeadas de numerosos adornos florales de gran riqueza ornamental, entre los que se pueden identificar algunas de las flores como claveles, crisantemos, anémonas, rosas, peonías, jazmín, etc. Sor Margarita se encuentra representada con un cristo crucificado que descansa sobre su pecho, de mayores dimensiones que la pequeña cruz que sostiene la madre Mariana, común en la mayoría de los retratos de este tipo. Y a diferencia del retrato de sor Margarita, Mariana de San José se encuentra rodeada de candelabros que iluminan la escena y aportan mayor riqueza ornamental.

Ilus. 99. *Retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*, Anónimo, primer tercio siglo XVII.

Ilus. 100. *Retrato funerario de la madre Mariana de San José*, Anónimo, 1638.

Respecto a la decoración floral con la que se han efigiado estas religiosas. Llama la atención el detalle con el que son representadas algunas flores sobre otras, pintadas como algo más genérico, sin una forma concreta, por lo que son representadas mediante la idea preconcebida de una flor, normalmente de cinco pétalos. El detalle con el que algunas son representadas nos da a entender que se quería transmitir algo con su representación, por tanto, detrás de la decoración floral existen una serie de ideas.

A lo largo de la historia, las flores se han asociado, por su forma, aroma o color con otros conceptos tanto sagrados como profanos, por lo que son elementos cargados de simbolismo. Como apunta Salazar Simarro (2004) el claustro puede considerarse

metafóricamente como un jardín donde se cultivan rosas, violetas, lirios e incluso hiedra, que son simbólicamente asociadas con la virginidad, viudez, compromiso con Cristo con el que compartieron el dolor de su martirio. En el Cantar de los Cantares aparecen menciones a las flores, la ama le dice al amado: "Nuestro lecho es de flores", por lo que la presencia de flores en los féretros de algunas monjas podría ser interpretada como la unión definitiva de la amada con el Amado. Cada flor estaba destinada a transmitir ciertas ideas o cualidades, de este modo, la rosa (Ilus. 105), cuyo tallo se encuentra lleno de espinas se asociaba con la pureza, el amor de Dios y la mortificación y sacrificio. La rosa también está asociada con la sangre de Jesús, dado que se dice que esta nació de la sangre de Cristo derramada y a la Virgen, que desde el medievo es llamada "rosa sin espinas" y, desde la antigüedad, también simboliza el amor y el silencio (Revilla, 2018). La flor de jazmín (Ilus. 102) significaba sencillez y complicidad. El nardo, flor con la que se preparó el ungüento con el que María Magdalena ungió los pies de Jesús también aparece en el Cantar los Cantares: "Mientras el rey se halla en su diván, mi nardo exhala su fragancia" (Cant. 1, 12), lo que hizo que fuera interpretada como símbolo de la humildad, ya que la humildad es la que hace a una persona santa, al igual que el nardo, que nace de una planta pobre propia de las montañas y, a pesar de su origen, es un producto muy rico y codiciado, usado por reyes (Revilla, 2018). El amaranto simboliza la unión y la calidez de la caridad fraterna. La retama se relaciona con la humildad. El clavel (Ilus. 101), tradicionalmente asociado a la obediencia y penitencia, también se asociaba a los clavos de Cristo y su Pasión, haciendo alusión al amor vivo y ardiente por Jesús (Millares & De la Vega). El crisantemo (Ilus. 104) simboliza el sosiego y la sencillez y las anémonas (Ilus. 108) simbolizan el abandono ante los brazos de Dios (Garisoain, 2014). El lirio (Ilus. 107) y las azucenas (Ilus. 103) son dos flores que por su parecido se confunden continuamente. Por su aroma y color blanco, se encuentran asociadas a la pureza de espíritu y la virginidad. Cuando aparecen tres flores, estas hacen referencia a la Trinidad (Córdova, 2011) y se asocian a la Virgen María, por su castidad, inocencia y pureza. En el Cantar de los Cantares se menciona la azucena, cuando la esposa dice: "Yo soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles" (Cant. 2, 1). A lo que el amado responde: "Como azucena entre espinas, es mi amada entre las muchachas" (Cant.2, 2), interpretándose como símbolo de pureza. Y al lirio se le a otorgado una doble significación, como atributo de la Virgen, pero también como atributo de Jesús y símbolo de redención. Asimismo, los lirios son mencionados en el evangelio de Mateo, en el que expone: "Mirad los lirios del campo, cómo crecen y florecen; ellos no labran, ni tampoco hilan" (Mt. 6, 28), quedando asociadas a la fe en la providencia y a la paz (Revilla, 2018). Las aguileñas se relacionan con el Espíritu Santo, ya que la forma de estas flores se aproxima a una

paloma (Millares & De la Vega). A continuación, se exponen algunas representaciones de flores que han podido identificarse en los cuadros.

Ilus. 101. *Clavel, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII.

Ilus. 102. *Jazmín, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII.

Ilus. 103. *Azucenas. Detalle del retrato funerario de sor Josefa de Santa Inés*, Anónimo, 1696

Ilus. 104. *Crisantemo, detalle del retrato funerario de sor Mariana de San José*. Anónimo, 1638

Ilus. 105. *Rosa, detalle del retrato funerario de sor Mariana de San José*. Anónimo, 1638

Ilus. 106. *Narciso amarillo, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII.

Ilus. 107. *Lirio, detalle del retrato funerario de sor Ana Margarita de Austria,* anónimo español, 1658.

Ilus. 108. *Anémona, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII.

Además de la simbología que hay en cada una de estas flores, su representación en estos retratos está asociada a la idea de olor de santidad que tenían las personas venerables, algo muy presente en estas fallecidas. Asociándose a una mitología olfativa en la que se encuentra representado tanto el cielo como el infierno, la salvación y perdición, con los olores buenos y malos. Ya que se consideraba que los venerables que habían desarrollado una vida en virtud y gracia estaban impregnados de la divina fragancia del Espíritu Santo (Millares & De la Vega). Las flores que aparecen representadas en estos cuadros, casi con total seguridad eran cultivadas en los huertos y jardines conventuales por las propias religiosas, que se ocupaban de su cuidado. Además del uso simbólico y ornamental, el uso de las flores se destinaba a la elaboración de medicamentos y ungüentos debido a sus propiedades medicinales, y también en la elaboración de productos alimenticios como dulces (Salazar, 2004).

En gran parte de los retratos yacentes (Ilus. 109 y 110), las manos suelen aparecer unidas frente al pecho, en señal de eterna oración, generalmente portando un crucifijo entre la unión de ambas manos, con los dedos entrelazados y en ocasiones, con una palma. El rostro de las efigiadas se caracteriza porque se muestra sereno, reposado, con los ojos cerrados, pero sin la más mínima muestra de expiración, transmitiendo la sensación de que la protagonista se encuentra sucumbida en un dulce y profundo sueño. Los retratos de pie son más singulares y difíciles de encontrar, ya que los retratos yacentes de monjas coronadas se tratan de representaciones reales de la religiosa en el momento del velatorio. Sin embargo, en las que representan a la religiosa alzada y portando la corona de flores sobre la cabeza, se produce una negación aún mayor de la propia muerte, ya que, aunque es posible que la ausencia de vida se haga perceptible a través del rostro, la posición corporal transmite todo lo contrario. En estos casos, las efigiadas también se pueden encontrar representadas con los ojos ligeramente entreabiertos. Todas estas imágenes suelen incorporar una cartela bajo el retrato que identifican y dan a conocer algunos datos sobre la efigiada, normalmente el momento de su profesión, los años de vida y la fecha de su muerte -estos datos se pueden apreciar en la mayoría de las cartelas de retratos de venerables-.

Ilus. 109. *Retrato funerario de sor Beatriz de las Llagas*, Anónimo, siglo XVII

Ilus. 110. *Retrato funerario de sor Josefa de San Francisco*, Anónimo, 1665

Dentro de esta tipología, se ha desarrollado otra variante: los retratos funerarios de monjas coronadas en pie. Aunque son más comunes en Hispanoamérica, en España se han encontrado alguno de ellos. Una muestra, son los retratos de sor María Jesús Sacramentado (Ilus. 111) y sor María de Belén (Ilus. 112), estudiados por el profesor Alfredo Morales (2007). Ambas pinturas se encuentran en el convento de monjas franciscanas clarisas santa María de Jesús. Estos retratos corresponden a la variante de las religiosas coronadas pero representadas en pie, ataviadas con su hábito cotidiano, sin lujos ni adornos. Estas pinturas recogen la efigie de las dos monjas de medio cuerpo y coronadas por flores. Aunque la calidad de ambas es dispar, las das se realizaron en fechas aproximadas, durante la penúltima década del siglo XVII. El retrato de la madre María de Jesús Sacramentado está enmarcado por un óvalo con una inscripción, incorporando el cuadro dentro del cuadro. En la inscripción puede leerse: "Retrato de la benerable madre María de Jesús Sacramentado, recoleta de belo blanco en el conbento de religiosas de Santa María de Jesús de esta ciudad de Sevilla. Murió a 10 de marzo de 1684 a los cuarenta años de su edad i 19 de hábito". La venerable aparece representada con la eucaristía en el pecho, dado que, según la tradición, esta se le incrustó en el pecho debido a su amor hacia Jesús Sacramentado (Morales, 2007). Y aunque la posición corporal es erguida y presenta ligeros movimientos como la flexión de los brazos y las manos para sostener el crucifijo que parece estar venerando, así como la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y girando ligeramente el rostro, que se muestra en tres cuartos, lo cual se contrapone a las características de un cuerpo sin vida, especialmente al *rigor mortis*. En el rostro están ausentes cualquier muestra de signos vitales, se aprecia el *pallor mortis*, apariencia macilento, delgado y pálido, con los ojos cerrados y la boca entreabierta dejando ver parte de la dentadura. Los tonos pardos

del retrato remarcan la atención en los únicos elementos que incorporan luz y color, la sagrada forma del pecho de la efigiada y su corona de flores.

Ilus. 111. *Venerable Madre sor María Jesús Sacramentado*, anónimo. Último tercio del siglo XVII

Ilus. 112. *Venerable Madre sor María de Belén,* anónimo. Último tercio del siglo XVII

Del mismo modo, en el retrato de sor María de Belén también destaca la corona de rosas depositada sobre su cabeza, debido a los oscuros colores del fondo y el hábito de franciscana clarisa de velo negro con el que se le ha representado. En este caso, la venerable une sus manos frente al pecho, posición en la que se encontraría en las andas o ataúd, cuando fue representada. Esta también incorpora una cartela con una inscripción que ofrece algunos datos del personaje, fallecida el 19 de agosto de 1689, lo que nos indica que el retrato es de finales del siglo XVII, poco posterior de su compañero, ambos de autores desconocidos. Dentro de los retratos funerarios de monjas coronadas cabe destacar este par, dado que a diferencia del resto encontrados, en estos las representadas aparecen en pie, siendo retratadas de medio cuerpo y con actitudes más vitales, a pesar de los rostros, cuyos tono pálido y macilento, transmite la ausencia de vida, remarcada en esta última por el oscurecimiento y hundimiento de las cuencas oculares, a pesar de que ambos rostros tienen una expresión serena como si las protagonistas se encontraran en profundo y plácido sueño (Morales, 2007).

Estos retratos suponen una pequeña parte de todos los que aún se desconocen, dado que la representación de venerables fallecidos fue una práctica extendida al ser una forma de obtener la *vera effigies* del personaje con fama de santidad. Una imagen que además de ser una fuente testimonial del momento y de la apariencia fidedigna del personaje, tenía asociados ciertos "poderes" al ser considerado como una reliquia, con poderes curativos, milagrosos o de concesión de indulgencias.

6.5. Retrato de religiosa lectora

Como ya se ha expuesto anteriormente, ante la alfabetización generalizada de la época y las discrepancias sobre la educación femenina, el convento suponía un lugar donde la mujer podía desarrollarse intelectualmente. Los conventos fueron centros de educación para algunas doncellas, que fueron formadas en todas las materias necesarias para el desarrollo de la vida religiosa. Además de leer y escribir, también se les formaba en latín, música o matemáticas, aunque no todas tuvieron la fortuna de ser educadas. A pesar de ello, muchas religiosas sabían leer, aunque podía darse el caso de que, a pesar de leer, no supieran escribir, puesto que aunque son dos competencias que aprendemos simultáneamente, para cada una de ellas se requieren unas habilidades distintas. Como Fernández (1997) señala, la lectura se trata de una actividad más pasiva e interior, mediante la cual la mujer puede recibir doctrina. Sin embargo, la escritura es un ejercicio que adquiere un carácter más reflexivo, que exterioriza los pensamientos de una persona, y a causa de esa exteriorización, la escritura era una actividad menos practicada. De hecho, en cuanto a las representaciones femeninas, en general, es más habitual encontrar mujeres con algún libro, aludiendo a la lectura, que mujeres escribiendo. Estas últimas se dan exclusivamente para aquellas que destacaron en esta actividad, siendo el convento más prolífero en este aspecto.

La literatura a la que las mujeres tenían acceso se centraba en libros piadosos, misales, devocionarios, hagiografía, etc. Fuera de las representaciones de mujeres en religión, las imágenes de mujeres portando libros son escasas, esto se debe al interés social de adoptar el modelo femenino al de mujer burguesa, centrada en el hogar, una actividad para la que el conocimiento de la lectura no era imprescindible (Bernárdez, 2007).

Si partimos de la concepción social sobre la mujer barroca y el debate acerca de la educación femenina, con partidarios y detractores, se comprende la disminución de imágenes de mujeres representadas leyendo, y es que en el siglo XVII se produce un retroceso sobre la

educación femenina, por lo que la reducción de representaciones puede deberse a la polémica generada (Fernández-Valencia, 1997). La instrucción de las mujeres quedaba delimitada al interior de la familia o a los conventos, existiendo un rechazo sobre el desarrollo de esta actividad en otros espacios.

Sin embargo, la representación de estas mujeres con el libro está indicando que son mujeres que saben leer y ejercitan esta actividad. Por ello, son más abundantes entre las religiosas, puesto que era un ejercicio necesario para la vida conventual. En las representaciones de venerables lectoras (Ilus. 113, 114 y 115) se pueden encontrar aquellas que son retratadas con el libro sujetado en una de las manos, introduciendo el dedo para marcar la página por la que han detenido la lectura. Esta es la representación más habitual, y entre sus manos pueden sustentar breviarios, libros piadosos y de oraciones, de manera que la marcación con el dedo índice indica que la oración es una constante en la vida de estas venerables, transmitiendo la idea de la oración como forma de vida. Cuando se tratan de fundadoras o reformadoras también pueden estar sosteniendo la regla y constituciones. En los siguientes retratos se puede observar una muestra de ello.

Ilus. 113. *Retrato de sor Margarita de la Cruz y Austria*, Andrés López Polanco, ca. 1610

Ilus. 114. *Retrato de la venerable María de santa Clara*, anónimo, siglo XVII

Ilus. 115. *Retrato de la venerable María de san Pablo*, Diego Rodríguez, primera mitad del siglo XVII

Por otra parte, se puede encontrar otra variante, aunque menos habitual, y es el de las religiosas que son representadas leyendo. Por lo general, esta faceta se encuentra remarcando la oración, puesto que la lectura también era aconsejada para orar, por ello se llevaron a cabo

numerosos tratados de oración y devoción. La propia santa Teresa (De Jesús, 2006) expone sobre el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna que:

> no sabía como proceder a la oración ni cómo recogerme, y ansí honguéme mucho con él y determinéme a siguir aquel camino con todas mis fuerzas; y como ya el Señor me havía dado don de lágrimas y gustava de leer, comencé a tener ratos de soledad y a confesarme a menudo y comenzar aquel camino, tiniendo a aquel libro por maestro (p. 170)

Como puede observarse, estos libros eran instrumentos que enseñaban todo lo relativo a la práctica de la oración y guiaban a la religiosa en este camino, por lo que cobraron gran importancia en lo relativo a la devoción. En relación con esto, los retratos de Mariana de san José (Ilus. 23) y de Petronila Aperregui (Ilus. 116), señalan esta concepción del libro como instrumento de oración. Ambas religiosas sostienen el libro con su mano izquierda en el que se encuentran absortas en la lectura. lo que queda remarcado en el retrato de sor Mariana con el rosario que sostiene en su otra mano. Por otra parte, aunque sor Petronila no sostiene ningún rosario, si no que se tratan de unas llaves, lo que podría relacionarse con su posición de fundadora y priora de la Casa de la Orden de las Hijas de María Santísima, se encuentra sentada en un escritorio sobre el que se alza un Cristo crucificado frente a ella, y no se debe olvidar la función que la Contrarreforma otorgó a las imágenes para promover la oración y meditación.

Ilus. 116. *Retrato de la venerable madre Petronila Aperregui*, anónimo, 1788

De este modo, la práctica de la lectura además de fomentar la devoción y guiar en la oración, también se encontraba relacionada con la experiencia extática y las visiones. Del mismo modo que las imágenes, la lectura podía provocar que se generaran visiones o episodios de éxtasis (Stoichita, 1996). En estas imágenes, las venerables se encuentran con un libro entre sus manos, pero han sido sorprendidas por la divinidad. En la imagen de la venerable madre sor Josepha de santa Inés (Ilus. 117), monja agustina descalza, queda reflejado el momento en que, estando leyendo, parece ser sorprendida por una visión. La monja se encuentra sentada en un sillón y sujetando con su mano derecha un libro donde se encuentra recogida una estampa del Ecce Homo. A su lado, un ángel le ayuda a sujetar el libro y le indica con el dedo índice la imagen de Jesús. En la parte superior, la sobrenaturalidad de la escena queda reflejada por la presencia de dos querubines que parecen acompañar al ángel. El rostro de la venerable se muestra ausente, con la mirada dirigida hacia el frente, pero perdida, como si estuviera viendo algo que sólo ella es capaz de ver, encontrándose absorta del mundo terrenal.

Sor Martina de los Ángeles (Ilus. 118), sin embargo, aparece con el libro cerrado, sujetado por su mano izquierda, introduciendo el dedo índice para marcar la página de la lectura, esta forma de sujetar el libro es la más habitual en este tipo de retratos. Por lo que parece haber sido interrumpida cuando estaba desarrollando esta actividad por la divinidad. Puesto que es apreciable como el crucifijo que se encuentra alzado frente a ella está lleno de luz, saliendo un rayo que va a parar sobre la venerable. La luz es un recurso muy utilizado para plasmar la sobrenaturalidad, siendo una forma de representar lo intangible. La religiosa, bendecida por ese rayo de luz, dirige su mirada hacia el cielo, con las pupilas elevadas. Lo que nos índica la experiencia sobrenatural. Sobre la mesa se recogen unas disciplinas, señalando el sacrifico; un tintero con plumas, por su faceta de escritora; y una calavera, habitual para reflexionar sobre la caducidad del tiempo, vida y la muerte. El retrato de sor Vicenta del Corazón de Jesús (Ilus. 119) es menos expresivo, dirigiendo la mirada hacia el espectador, por lo que no transmite esa sobrenaturalidad presente en otras imágenes. En esta, la religiosa sujeta el libro del mismo modo de Martina de los Ángeles, mientras es sorprendida por la visión del Sagrado Corazón de Jesús, que aparece rodeado de luz y acompañado de querubines.

Ilus. 117. *La venerable madre sor Josepha de santa Inés*, anónimo, siglo XVIII

Ilus. 118. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Martina de los Ángeles,* Clemente Puche y Marías de Torres, 1710

Ilus. 119. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Vicenta del Corazón de Jesús*, Joaquín Giner Grau, 1753

También se pueden encontrar representaciones en las que el libro pasa más inadvertido, encontrándose sobre alguna mesa o en el fondo de la imagen. En cualquier caso, estos retratos de venerables lectoras transmiten que esta actividad era habitual entre las mujeres religiosas, exceptuando las de las clases sociales más bajas, puesto que solían ser analfabetas. El libro puede hacer referencia a la oración, pero también puede señalar la figura de una monja como fundadora o reformadora.

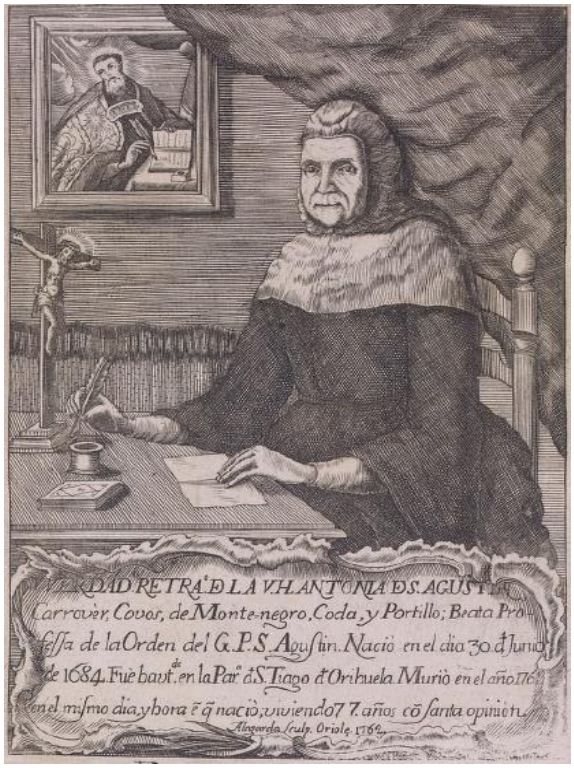
6.6. Retrato de religiosa escritora

La escritura femenina era algo habitual en la vida religiosa. Impulsadas por el mandato de sus confesores, estas mujeres recogieron su vida y revelaciones por escrito, debido a la obligatoriedad de obedecerlos. De esta manera, el confesor podía examinar minuciosamente cada palabra escrita por la religiosa, al tiempo que la impulsaba a imitar los modelos de santidad propuestos (Ferrús, 2005). Estas autobiografías escritas a sus confesores se adaptaron y modificaron para convertirse en biografías oficiales entre aquellas mujeres venerables fallecidas en olor de santidad.

Entre los retratos de venerables escritoras se pueden distinguir dos variantes, aquel en el que la escritora aparece en una estancia, sentada frente a un escritorio, escribiendo, como sucede en el retrato de Antonia de san Agustín (Ilus. 120), terciaria agustina. Se tarta de una

representación en el que la religiosa aparece sentada en una silla frente a un escritorio donde está escribiendo, sosteniendo con su mano derecha una pluma que aproxima a un tintero, indicándonos que se encontraba en medio de la práctica. Con la otra mano sujeta un papel en blanco dispuesto sobre la mesa. Sobre esta, en uno de los laterales se incorpora un crucifijo. La terciaria va vestida con hábito agustino, negro y con cinturón. Una toca blanca cubre su cabeza y hombros, dejando ver únicamente su rostro. No tiene velo puesto que no ha profesado. Se encuentra en el interior de una estancia y en cuyo fondo hay unos cortinajes y una de san Agustín con sus escritos. Dentro de los retratos de religiosas escritoras de esta variante, todos siguen similares características: la religiosa sentada en el interior de una estancia escribiendo sobre una mesa de escritorio. Gallego (1987) menciona esta tipología como el santo intelectual, cuya mesa es símbolo de enseñanza. Este tipo de retratos siguen el modelo recogido en las representaciones de santa Teresa de Jesús escribiendo guiada por la divinidad, como en las pinturas de José de Ribera o Alonso Cano.

La otra variante queda ejemplificada por el retrato de sor Isabel de San Francisco (Ilus. 121) monja clarisa del convento de santa Clara de Salamanca. Este tipo de retratos se caracteriza por incorporar la efigie de la retratada en el centro, generalmente suele ser una representación de busto o medio cuerpo, en tres cuartos, donde la religiosa aparece dirigiendo la mirada hacia el espectador. Entre sus manos porta la pluma que la identifica como escritora, y también puede aparecer sosteniendo un libro con la otra mano. Habitualmente, este tipo de retratos suelen encontrarse delimitados por un marco ovalado, decorado, en este caso con rocalla y con una inscripción aclaratoria sobre la identificación del personaje. En esta imagen, flanqueando el retrato de la religiosa se han incorporado dos ángeles, no de ellos porta una palma, atributo habitual de estas mujeres y el otro un báculo, que estaría transmitiendo su posición de abadesa.



Ilus. 120. *Verdadero retrato de la venerable hermana Antonia de san Agustín*, José Viente Alagarda y Elsarch, 1762

Ilus. 121. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Isabel de san Franciscso*, Lucas Valdés, 1694

La explicación que se da para poder llevar a cabo estos escritos femeninos en los cenobios es la modestia. Entre las venerables se suele encontrar el tópico de escritora iletrada, que recurría constantemente a la opinión de los expertos y muestra desconfianza de su propia escritura y conocimiento. Aunque si bien es cierto, también hubo escritoras como Sor Ana Francisca, que tenía el deseo de seguir los pasos de escritoras y científicas, y demostraba sus conocimientos con citas en latín, sin embargo, constituyen excepciones (Bejarano, 2012).

Los escritos de mujeres sobre materia religiosa podían ser considerados como una osadía puesto que contradecían las normas establecidas, dado que además de que se discrepaba el acceso a la escritura de las mujeres, estas redactaron obras que únicamente tenían cabida entre los teólogos. Por ello, para poder aceptadas, fue necesario adoptar algunas medidas como la utilización de fórmulas humildes, así como escribir siempre que haya sido autorizada por el confesor (Morte, 2007). En el caso de escritos sobre teología, lo habitual es que este tipo de obras tuvieran que ser legitimada por la inspiración divina, donde la escritora era un simple cause, el medio a través del cual los seres divinos transmitían su mensaje.

Se consideraba que una mujer intelectualmente no estaba capacitada para escribir libros, y mucho menos aquellos de materia teológica y espiritual, la única forma era justificando estos escritos mediante una inspiración sobrenatural. Y así queda reflejado en las representaciones, en las que las religiosas se encuentran sentadas escribiendo sobre un escritorio aquello que la divinidad le comunica, por lo que las escritoras son un mero cauce. Por ello, en estas representaciones, Cristo, la Virgen, los santos, o simplemente rayos de luz que transmiten esa idea de sobrenaturalidad, irrumpen en la escena por la parte superior, como una visión, dictando lo que la religiosa debe recoger por escrito. Esto queda reflejado en numerosas representaciones, como por ejemplo la de la madre Mariana de san Simeón (Ilus. 122), que es iluminada por la luz que aparece entre las nubes abriéndose en la esquina superior izquierda. También es posible que la divinidad no se encuentre representada en la escena, por lo que la sobrenaturalidad de lo que está ocurriendo es transmitida por el rostro de la efigiada, como ocurre en la imagen de sor Beatriz María de Jesús (Ilus. 123). A menudo, las revelaciones manifestadas a estas místicas quedan reflejado en sus rostros, con expresiones similares a la del éxtasis. En ellas, la cabeza se encuentra levantada y la mirada se dirige hacia el cielo, donde está el objeto de inspiración. La boca puede aparecer cerrada o ligeramente entreabierta, y en la mano sostienen la pluma dado que se encuentran escribiendo lo que les es comunicado por Dios.

Ilus. 122. *La Venerable Mariana de San Simeón*, Andrade, 1746

© Biblioteca Nacional de España

Ilus. 123. *Retrato de la Venerable madre Beatriz María de Jesús*, Anónimo, 1719

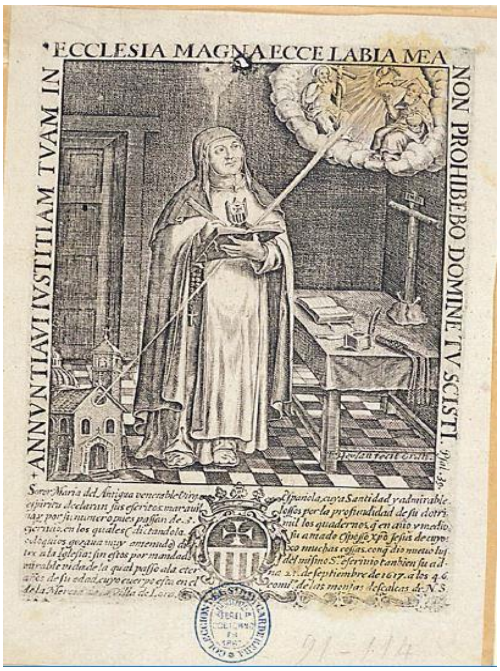
En la vida de Mariana de San Simeón se menciona este momento en la que la venerable se encontraba escribiendo y se expone de la siguiente manera:

> Hasta aquí esta ilustrada Virgen, cuyas voces verdaderamente de fuego, hacen eco en lo mas hondo del alma; y cuya sabiduría muestra bien, que la suya, quando escriviò tan altamente, estaba adornada de superior luz à su sexo, para guiar à otras muchas en el camino de la virtud. Ni es de estrañar, que con Divino acuerdo, aquel mismo Señor, que coloca en la cabeza del hombre todas las luces naturales para el gobierno del cuerpo, pusiesse tantas spirituales en aquella, que havia elegido por cabeza, para el govierno de espiritus tan fervorosos, como son, han sido, y serán en adelante las hijas de Mariana. (Carrasco, 1746, p. 28)

En las imágenes, y confirmado por el texto de Carrasco, se aprecia esta necesidad de validar el ejercicio de la escritura femenina religiosa mediante la inspiración divina. De este modo, grandes autoras como sor María de Ágreda o Hildegarda de Bingen, utilizaron este argumento, puesto que, al haber sido inspiradas por Dios, eran consideradas como sus privilegiadas interlocutoras (Bejarano, 2012), y lo que decían no podía ser cuestionado, dado que era cuestionar a Dios. De manera que este argumento, era a su vez, una forma de silenciar la posible increpación de religiosos, teólogos o guías espirituales por el atrevimiento a redactar este tipo de escritos. Pero, incluso partiendo del argumento de la inspiración divina, estas mujeres temían sobre las posibles consecuencias que sus obras podían acarrearles. Sin ir más lejos, la propia sor María de Ágreda tuvo dudas sobre su *Mística ciudad de Dios*, quemando su primera versión de la que únicamente se conservó la copia que envió a Felipe IV. De hecho, ella misma escribe al monarca para rogarle que no enseñe su obra a nadie puesto que era peligroso, pidiéndole que sus escritos no salieran a la luz hasta que esta no fuese enterrada. A pesar de haber sido inspirada por la Inmaculada, como puede observarse en el retrato de la venerable María de Ágreda (Ilus. 124), una de las monjas escritoras por referencia.

De ella se hicieron varias versiones de retratos que partieron de su *vera effigies*, y presentan una estructura muy similar. La religiosa se encuentra sentada frente a una mesa de escritorio, ante un gran libro y sosteniendo una pluma en una de sus manos. Sobre la mesa más libros y un tintero, haciendo referencia a la escritura de la obra maestra de su vida, Mística ciudad de Dios, una obra donde se narra la vida de la Virgen María, inspirada por ella misma, como se puede apreciar en la imagen mediante la aparición de la Inmaculada en la parte superior izquierda. En otros retratos, la mística es representada acompañada por una escultura tallada de la Inmaculada concepción.

Ilus. 124. *Venerable madre sor María Jesús de Ágreda*, Juan Francisco Leonardo y Hendrick Verbruggen, siglo XVII



Ilus. 125. *Soror María de la Antigua,* F. Heylan, siglo XVII

Por otra parte, sor María de la Antigua (Ilus. 125) es representada de cuerpo entero y escribiendo de pie. Se encuentra en el interior de una celda, donde hay un escritorio sobre el que se puede observar un libro abierto, un tintero, una pluma, un látigo de disciplina y una cruz. Sin embargo, a pesar de ello, esta aparece erguida, sosteniendo en su mano izquierda un libro mientras que con la derecha escribe sobre él, con una pluma, los designios divinos, puesto que está mirando el rompimiento de gloria de la esquina superior izquierda donde se representada la Santísima Trinidad -Jesús con la cruz, la paloma y Dios con el triángulo y el orbe terrestre-. Cabe destacar que es de los pocos retratos donde se ha encontrado representada la Trinidad y Dios Padre. La inspiración divina viene direccionada por un rayo de luz que atraviesa el libro y nos lleva hacia una pequeña edificación en la parte inferior izquierda, esta hace referencia al convento mercedario que fundó la religiosa.

En la cartela explicativa se menciona su faceta como escritora. Donde se puede leer: "Soror Maria del Antigua venerable Virgen española, cuya Santidad y admirable espiritu declaran sus escritos maravillosos por la profundidad de su dotrina y por su numero pues passan de 3.mil los quadernos q, en año y medio escrivio, en lo queales (dictandola su amado esposso xpo Jesús de cuyos coloquios gozava muy amenido) dixo muchas cossas con q dio nuevo lustre a la Iglesia: sin estos por mandad del mismo Sr. escrivio tanbien su admirable vida de la qual passo ala eterna 21. de septiembre de 1617 a los 46 años de su edad cuyo cuerpo esta en el convto. de las monjas descalzas de N.S. dela Merced de la Villa de Lora".

Existía un interés por mostrar lo prolíferas que habían sido algunas de estas religiosas en materia de escritura. De esta forma, se hace mención de que sor María de la Antigua escribió más de tres mil cuadernos en año y medio. Asimismo, de sor Hipólita de Jesús se recogen una cantidad superior a cincuenta libros, y así aparece representada (Ilus. 126), rodeada de sus libros, en cuyo lomo se pueden leer los títulos. Sobre la mesa, junto a los libros de su vida apilados, se alza un libro abierto, y junto a él, un tintero con varias plumas.

Esta estampa de Francisco Quesádez realizada en la segunda mitad del siglo XVII, además de recoger la faceta de escritora de la monja, se trata de una de las visiones de sor Hipólita. En ella, se le apareció Cristo y diciéndole: *Ignem veni mittere in terram* –fuego vengo a echar sobre la tierra- la metió en su costado quedando encendida y abrasada de su amor. Podemos ver la disposición de la religiosa, ya que abre los brazos en señal de aceptación de la voluntad divina. Asismismo, aparece remarcada su actividad de escritora con escritorio y la pluma que sostiene en su mano derecha. Sobre la mesa, un cuaderno abierto apoyado en una pila de libros, junto al que se encuentra el tintero y otra pluma. A su alrededor se encuentran dispuestos todos sus libros apilados, lo que trasmite que fue una prolífera y destacada escritora.

En su cartela puede leerse: “Verdadero retrato de la V. M. Sor Hipolita de Jesús, en el siglo Doña Ysabel de Rocabertí, Religiosa del convento de los Angeles de la Orden de Predicadores en Barcelona. Favorecíola Dios de tá superior inteligencia que sin haverla nadie enseñado latí dexó trabahados y escritos de su mano pasados de Cinquenta libros de diferentes asuptos espirituales, repartidos en 24 tomos, fundádo siempre su dicho en doctrunas de la Sag. escritura, y Santos Pad. con grande erudicion y enseñança para las alturas que trata de espiritu. Murió singular en opinión de santidad a 6 de Ago. 1624, de su edad 73 años. Cuia causa de Beat, y Can, se trata en Roma en la Congreg. de los Sag. Ritus desde el Año 1676”. Cabe destacar cómo se señala en esta cartela su erudición e inteligencia con la que Dios la favoreció para la escritura. En este caso no se hace alusión a la inspiración divina necesaria para desarrollar los escritos, sino a que Dios otorgó el don de la inteligencia a esta venerable.

Ilus. 126. *Verdadero retrato de la Venerable madre sor Hipólita de Rocabertí*, Francisco Quesádez, 1683

Con mayor o menor presencia en las imágenes, la inspiración divina es una constante en todos estos retratos. Esta también puede encontrarse descrita en las propias vidas. Una muestra de ello se encuentra en Juana de la Encarnación, en cuya vida se recoge que:

> la instaba el Confessor à que escriviesse lo que la ordenaba, como avia prometido hazerlo, en caso de que se fuesse, dandola por titulo, el examinarlo todo muy despacio, para la seguridad de su alma, y que de otra suerte levantaría mano de su direccion. Pusose la Sierva de Dios en este dia del buen Pastor, à suplicar al Señor, intensamente, lo fuesse para ella, y no permitiesse al Dèmonio (que como lobo carnicero por tantos modos la perseguia) la apartasse de su santisima voluntad, la que deseaba duele el único pasto saludable de su espiritu, aun temeroso de aver de descubrir cosas de grande virtud, que solo su Magestad, y ella las sabian. Con estos, y otros muchos afectos, que ella dexò difussamente escritos, llegó a comulgar, y avivándose mas el fuego de su corazon, y lumbre del Cielo, que el Señor la comunicò, quede extática por un quarto de hora, y su alma tan estrechamente unida a Dios, que multiplicando terminos, y todos muy apropiados, y expresivos, concluìa no poderse, sin la experiencia, entender, y menos explicar lo que gozaba su alma en la felicidad de un lazo tan estrecho, como desconocido. Lo particular, para nuestro intento, que sobresaliò en este beneficio, fue aver oìdo clara, y distintamente esta Ovejuela del Señor, el eco y silvo de su Pastor, con que dulcisimamente la acariciaba, y alentándola en sus temores, la fortalecia, para que obedeciese al Confessor, con estas expressas palabras, que imprimía en su corazon: Amada mia, no temas, que Yo vivo en tu corazon, y mi voluntad se deleyta, y complace, en que manifiestes à tu alma. Con esta dignación de Dios, en que la repetía su expressa voluntad, quedò ella determinada à no resistirse mas, antes escrivir, como lo hizo por obediencia, y contra el gusto de su humildad (Zevallos, 1726, p. 119)

En el texto se puede observar como el confesor instaba a las religiosas a que escribiesen, incluso en contra de su propia voluntad, con el pretexto de supervisarlos para la seguridad de su alma. En esta imagen (Ilus. 127), y tal y como se encuentra recogido en la cartela: "En contraposición de la Magestad de Christo y S. Ignacio de Loiola, que inicitaron, con sus palabras a que descubriese los dones de Dios, la Venerable Madre Juana de la Encarnación a su confesor: se armo el Infierno con mil tzarzas, para impedirle que esciviesse". En la escena puede observarse como la venerable, sentada frente a un escritorio, con el papel y la pluma entre las manos, es incordiada por pequeños demonios que intentan distraerla de la escritura. Sin embargo, en la parte superior de la misma, rodeados de nubes, aparecen Jesús y san Ignacio de Loyola para incitar a la religiosa a que continúe con la actividad. En el rostro de la venerable queda reflejada la expresión del éxtasis que está vivenciando, dirigiendo la mirada hacia el cielo, con las pupilas elevadas y la boca ligeramente abierta.

Ilus. 127. *La Venerable Juana de la Encarnación*, Juan Bernabé Palomino, 1726

Probablemente, numerosas místicas escritoras se encontraron en situaciones similares a la de sor María de Ágreda, con el anhelo por recoger por escrito sus pensamientos o revelaciones, pero a su vez con la humildad correspondiente a su carácter de religiosa, y el miedo a ser cuestionada e investigada por la Inquisición ante la presencia constante de falsas visionarias. Por ello, como señala Morte (2007) estas mujeres tuvieron consciencia del papel social que les había tocado desempeñar. Pero, a su vez, intentaron utilizar los medios que estaban a su alcance para poder dejar por escrito lo que las sociedades venideras conocerían de ellas.

6.7. Retratos de monjas no venerables

Además de los retratos de venerables, es posible encontrar otros retratos de monjas no venerables que destacaron en su época por otros motivos, como su posición social o por sus escritos. Un ejemplo de ello son las series de retratos recogidas en los monasterios reales españoles donde se pueden encontrar retratos de sor Ana Dorotea de Austria (Ilus. 128), hija del emperador Rodolfo II de Alemania; sor Margarita de la Cruz, hija de don Juan de Austria; sor Mariana de la Cruz, hija del cardenal-infante don Fernando de Austria; o sor Catalina María de Este, princesa de Módena (García-Sanz & Sánchez-Hernández, 1997). De este tipo de retratos podría destacarse el de sor Ana Dorotea de Austria, realizado por Pedro Pablo Rubens cerca de 1628. Esta monja profesó y murió en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Sigue las mismas características observadas en los retratos de venerables, destacando por su sencillez y sobriedad. El rostro de la religiosa queda acentuado puesto que se encuentra enmarcado por la toca blanca, ya que tanto el fondo como la túnica del hábito son pardos.

Ilus. 128. *Ana Dorotea de Austria*, Pedro Pablo Rubens, ca. 1628

Ius. 129. *Retrato de monja (Doña Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano*, Antonio González Ruiz, 1750

También hay retratos de no venerables cuya identidad de la efigiada se ha perdido con el paso de los años. Este era el caso del *Retrato de monja* (Ilus. 129), identificada en los últimos años por una copia del retrato conservada en Hispanoamérica. Este ofrece la imagen de medio cuerpo de una monja dominica, transmitido por hábito y la toca blancos, y velo negro. Es un retrato austero y de calidad. Como se puede apreciar, la religiosa retratada es joven, ingresó en el convento con 19 años. Esta ha sido identificada como Dña. Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano. Este fue realizado por Antonio González Ruiz, siguiendo la finalidad de los retratos de profesión novohispanos. Por tanto, el retrato fue realizado para sus padres y debido a la posición social de la efigiada, puesto que cabe remarcar el estatus de su familia, ya que su padre era don Antonio José Álvarez de Abreu, perteneciente a la corte de Felipe IV (Jover, 2011).

Dentro de estos retratos de monjas anónimas, cabe pensar que estas mujeres fueron personajes destacados en su momento, y por ello fueron retratadas. Sin embargo, el pintor no incorporó una cartela explicativa que identificara al personaje, o si lo hizo, esta ha sido eliminada o perdida. A su vez, hay que sumarle el paso del tiempo, con el que fueron quedando en el olvido y finalmente perdieron su identidad. Un retrato que llama la atención por su calidad es el *Retrato de religiosa trinitaria* (Ilus. 130), donde destaca su realismo. La monja, ataviada con el hábito de su orden, aparece retratada de cuerpo entero y ligeramente girada hacia la derecha, casi en ¾. En el rostro, de rasgos delicados, queda reflejada la temprana edad de la monja. Con expresión ligeramente sonriente, dirige la mirada hacia el espectador. Destaca sobre el fondo neutro. En su mano izquierda sujeta un libro de oraciones, marcando la página con el dedo índice para marcar por donde se ha detenido en la oración. Mientras que posa la otra mano sobre un manuscrito depositado en una mesa cubierta con un tapete gris, lo que transmite que se trata de una monja letrada (Quesada, 2007).

Ilus. 130. *Retrato de religiosa trinitaria*, anónimo español, mediados del siglo XVII

Aunque indudablemente menos habituales, también se pueden encontrar retratos grupales en los que aparcan las religiosas que habitaron en una determinada comunidad, incorporando cartelas identificativas o escribiendo el nombre sobre cada una de ellas, lo que nos permite conocer de quién se trata cada una. Asimismo, se trata de retratos, en los que se aprecian los rasgos físicos de cada una de ellas, por tanto, se individualizan. A diferencia de las representaciones colectivas de monjas que podían encontrarse en la Edad Media. En estos retratos colectivos, la principal característica a destacar es el anacronismo, puesto que en ellos aparecen representadas religiosas de diferentes épocas, que no fueron contemporáneas y que no tuvieron la misma edad, a pesar de ser representadas con una apariencia similar. Un ejemplo de ello son los dos lienzos que recogen retratos en grupo de 13 monjas en actitud orante de las Descalcas Reales de Madrid. (García-Sanz & Sánchez-Hernández, 1997) En este tipo de retratos es habitual encontrar una cartela en cada personaje que permite identificarlo.

Ilus. 131. *Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas*, Juan Carreño de Miranda, 1653

Ilus. 132. *Grupo de monjas orantes*, anónimo, siglo XVII.

En la obra recogida en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (Ilus. 132) se pueden identificar personajes de estirpe noble, no únicamente por los rasgos fisiognómicos de las retratadas, sino también por las cartelas identificativas. De este modo, aparecen sor Margarita de Austria, sor Ana Dorotea y sor Catalina María de Este. Esta obra es la compañera de otro retrato colectivo en el que se encuentran representadas otras monjas distinguidas del convento. Y originariamente, se cree que corresponderían a las puertas de un tríptico. La otra imagen de retrato colectivo recoge el *Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas* (Ilus. 132), todas hermanas carnales, sobre cuyas cabezas se encuentran inscritos sus nombres. Aparecen vestidas con el hábito concepcionista, característico por la túnica blanca y la capa azul, así como el medallón que cuelga del pecho con la imagen de la Virgen con el Niño Jesús (Quesada, 2007). Sostienen un ramillete de azucenas que simbolizan la pureza y virginidad, además de estar asociadas a la pureza de la Virgen María y su relación el dogma de la Inmaculada Concepción, especialmente presente en esta orden religiosa.

7. LA CORPORALIDAD Y SU EXPRESIÓN A TRAVÉS DE LAS EXPERIENCAS MÍSTICAS

7.1. El cuerpo santo. La representación de experiencias místicas

Tras haber conocido el contexto social por el que aumentaron las vocaciones religiosas femeninas, así como las causas por las que se produjo el incremento exponencial de las imágenes de venerables. Este capítulo se centra en la representación de la santidad a través de la representación de experiencias místicas destacadas en las vidas de estas santas vivas. A su vez, estas imágenes nos permiten entender la relación de estas mujeres con su propia corporalidad, dado que, a pesar del intento de negación del cuerpo, este se reafirma a través de estas experiencias místicas, donde en la mayoría de los casos, el cuerpo se muestra como protagonista de la experiencia, un cuerpo transmutado, un cuerpo cambiado, que es capaz de ponerse al límite y sobrepasar las leyes de la naturaleza.

Es necesario partir teniendo en cuenta que, debido a la Contrarreforma, la imagen religiosa en España cobra un desarrollo sin parangón. El arte se utilizó como recurso para abordar un dirigismo espiritual y catequizar a la sociedad. Por ello, España confeccionó modelos de comportamiento devoto transmitidos a través del arte. A lo que se le debe añadir el importante componente sensorial que caracteriza a la cultura visual del Siglo de Oro. La imagen estaba creada para dirigirse a los sentidos y provocar en el espectador emoción y sentimiento, independientemente de su comprensión, el principal objetivo era transmitir los misterios de la fe mediante una pedagogía sensible (Martínez-Burgos, 2000).

Dentro de las imágenes de venerables se pueden encontrar retratos, pero también aquellas que han querido mostrar su vinculación a la mística y los episodios sobrenaturales. Como expone Martínez-Burgos (2000), la mística y la Contrarreforma tenían una relación complicada. La espiritualidad de estas mujeres se enmarca en el apartado místico-contemplativo. Santa Teresa ejerció una importante influencia en este aspecto, principalmente a partir de la facultad visionaria y el lenguaje imaginativo. La mística ha sido considerada como una posible vía de escape, un refugio al que algunas religiosas se aferraron. Lo que a su vez tiene una directa relación con el deseo de alcanzar la santidad por medio de la imitación de los modelos de santidad establecidos, generalmente por otras santas ya canonizadas. Esta imitación queda reflejada en la vivencia de determinadas experiencias místicas donde es claramente

apreciable la imitación, a través de similitudes en los episodios de la vida de la santa y la venerable.

Las experiencias místicas eran experimentadas a través del cuerpo, de este modo se producía una negación de la corporalidad al mismo tiempo que se reafirmaba. El cuerpo era la causa que alejaba a la religiosa de Dios, pero al mismo tiempo supone un instrumento que le acercada e incluso una herramienta a través del cual la divinidad se manifestaba. Por ello, para comprender esta profusión de imágenes de venerables, y sus pretensiones, hay que conocer lo que supuso de manera holística esta categoría para la sociedad del momento. Este apartado se centra en la explicación de la corporalidad de las religiosas con fama de santidad. Como la RAE indica, corporalidad se refiere a la "cualidad de lo corporal" (s.f, definición 1). Por tanto, implica todo aquello relativo al cuerpo: la gestualidad, el comportamiento, las expresiones, la comunicación, etc. Partiendo de que el cuerpo es la parte tangible del ser humano, las representaciones muestran una imagen de este, aunque estos son capaces de incorporar algunas de las cualidades intangibles de una persona. Estas imágenes fueron realizadas por diversos motivos, aunque el principal era el de promocionar y dar a conocer a las venerables y sus dones sobrenaturales entre la sociedad del momento. A través de estas obras se va a transmitir la corporalidad social de las efigiadas, es decir, cómo estas se mostraban en público.

Para comprender este tipo de imágenes hay que tener en cuenta que, como señala van Deusen (2007), en nuestra concepción actual del cuerpo existe una división entre alma y mente, establecida por el pensamiento moderno. Pero para los místicos como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, el cuerpo era el medio por el que se podía llegar a acceder a la divinidad. Los teólogos y científicos de la época consideraban que el cuerpo estaba compuesto por una serie de esferas del alma, estas iban desde la carne exterior hacia el interior, donde se encontraba el alma intelectiva, en la que se encontraba la huella de Dios.

Especial hincapié se debe hacer sobre la influencia ejercida por la santa de Ávila, mencionada abundantemente en las vidas de las venerables, independientemente de la orden religiosa, puesto que estableció el canon de santidad. Su vida y sus escritos adquirieron fama a nivel internacional, suponiendo un ejemplo a imitar por todas las aspirantes a santas. Su influencia generó visiones y experiencias sobrenaturales similares a las Teresa, con descripciones que seguían un patrón similar, repitiéndose la transverberación y las visiones sobre la pasión. Sin embargo, se alejan de la descripción de la santa por la ausencia de naturalidad (Alabrús, 2016). Esta ejerció una particular influencia entre aquellos religiosos interesados en la mística. Estas mujeres, alentadas por sus confesores, recogieron sus

experiencias por escrito, lo que les ayudó a configurar una identidad social diferente al papel que había sido otorgado al sexo femenino en la época. Estas aspirantes a santas eran consideradas como cercanas a Dios e intercesoras de la humanidad, con dones de profecía, milagros, curaciones y visiones donde podían ver a Jesús, los santos e incluso las almas del purgatorio, otorgando mayor fuerza a su papel social, siendo importantes y reverenciadas (Maia-Borges, 2007). Aunque las personas con dones sobrenaturales no son algo novedoso, a partir de la contrarreforma, los cenobios femeninos se convirtieron en lugares donde se dieron especialmente estos episodios, surgiendo una eclosión de místicas y visionarias protagonistas de experiencias extraordinarias (Morte, 2015).

La dimensión social que adquirieron las místicas podía situarlas incluso por encima de las autoridades religiosas, como expone Maía-Borges (2007): "al romper con la condición de sumisión y figurar en la esfera pública, se elevaron sobre su posición servil y asumieron un papel decisivo, bien fuera en la esfera sagrada o en la vida pública" (p. 193). Debido a esto, estas venerables consiguieron configurar una identidad propia, además de desempeñar un papel social relevante cobrando una presencia en la vida pública que por su condición de mujeres les habría sido denegada.

Al hablar de la corporalidad de las mujeres venerables es imprescindible partir de que el cristianismo desarrolló el origen del cuerpo en el Génesis como un don de Dios recibido por todos, independientemente del sexo o la clase social, y por tanto todos los cuerpos eran iguales. Sin embargo, a partir de 1255, la Iglesia recuperó la teoría aristotélica de los sexos, sosteniendo la inferioridad de la mujer frente al hombre (Rivera, 2010). Además, para la Iglesia contrarreformista, el cuerpo era una materia que generaba desconfianza debido a su debilidad, considerándose que únicamente servía para vestir el alma. Este era continuamente despreciado dado que por su naturaleza flaca podía sucumbir al pecado, lo que llevaba a la pérdida del alma, y por tanto a la condenación eterna. Por ello, como forma de reflejar la debilidad de la carne, las representaciones de tentaciones como la tentación de san Jerónimo o la de san Antonio se vuelven en iconografías comunes, En ellas se refleja el constante miedo al cuerpo como objeto de perdición. Por tanto, la narrativa cristiana entorno tiene una condición pendular entorno al cuerpo, por un lado, de desprecio, pero por otro de ennoblecimiento (Gélis, 2005).

Centrándonos en el tema que nos ocupa, particularmente destacable es el cuerpo vinculado a la mística, debido a la importante influencia que tuvo en la Edad Moderna y dado que los místicos conocieron y supieron desarrollar su corporalidad. El misticismo promovía la unión con Dios, la cual podía alcanzarse por medio de la ascesis. La mortificación de los

sentidos traía consigo la experimentación de la ausencia de estos, como puede observarse en los místicos más influyentes del momento, pero particularmente en san Juan de la Cruz, que promovía la ascética corporal como medio para propiciar la unión con Dios. El místico desarrolla una relación doble con el cuerpo divino, por una parte, lo acepta y digiere por medio de la comunión, mientras que, por otra, a través del sufrimiento autoinflingido y compartido con Jesús, aspira a unirse con él. Por lo que el cuerpo, además de ser un obstáculo para alcanzar a la divinidad, también se convierte en un medio para lograr la salvación (Gélis, 2005). De manera que la propia negación del cuerpo mediante las penitencias genera a su vez un mayor protagonismo de este, afianzándolo y otorgándole una importancia significativa en el camino hacia la santidad.

La sociedad barroca entendía la vida como una dualidad entre cuerpo y alma. Y como ya se ha señalado anteriormente, a la mujer como portadora de los males del cuerpo y los pecados derivados de este. Sin embargo, a su vez, el cuerpo femenino es un cuerpo que tiene la capacidad de convertirse en dos, un cuerpo que ha sido tocado otorgándole el don de crear vida (Rivera, 2010). Pero el cuerpo de las religiosas adquiría connotaciones diferentes, el "cuerpo-monja" ofrece un doble beneficio, por una parte, vinculado a la salvación, y por otra, al peligro que conllevan los excesos vinculados al cuerpo femenino, ya que la profesión religiosa supone una permuta, el cuerpo femenino queda sustituido por el cuerpo virgen, un cuerpo angélico cuyo valor reside en tanto que es portador de un alma (Ferrús, 2004). Y a su vez, la religiosa cambia su condición de mujer por su condición mística, un intercambio en el que el cuerpo es sustituido por el lenguaje de este, de la luz y el sueño (Ferrús, 2005b). El cuerpo de estas y los fenómenos que este puede experimentar se convierte en el transmisor de su condición de santas vivas.

Estas mujeres otorgan a la corporalidad de una importancia sin igual, lo cual venía influido por las experiencias de las santas que tomaron conciencia de esta, como expone Ferrús (2005a):

> Catalina de Siena, Teresa de Jesús y Rosa de Lima trazarán un pensamiento sobre el cuerpo femenino que convierte su especificidad en expresividad, en *otro* lenguaje más allá de la palabra, que se aleja de la praxis para hablar de la singularidad de la experiencia (p. 160).

Pero anteriormente, ya en el siglo XII, Hildegarda de Bingen adquirió conciencia de su corporalidad como virgen, adornando su cuerpo y el de sus compañeras claustrales para honrar

el cuerpo virgen que tiene luz propia y conecta con el brillo celestial (Rivera, 2010). Se estimaba que Dios había elegido a estas mujeres y obraba a través de sus cuerpos, considerándolos como instrumentos divinos. Por ello, las estrategias corporales de estas llegaron a tener una mayor estimación que el propio mensaje transmitido (Sanmartín, 2016). El cuerpo adquiere un papel esencial debido al progreso del individualismo y las novedosas evocaciones de este, que influyeron en la mística. De manera que la expresión de la corporalidad femenina de las santas vivas quedó unida a la experimentación de la mística por medio de éxtasis, arrobos, trances, visiones, enfermedades, ayunos, vigilias, etc. Esta se convierte en una obsesión, ya que quedaba estrechamente unida a la santidad que se mostraba a través de este medio, destacándose diferentes tratamientos en situaciones concretas: el cuerpo oloroso a través de la muerte, el cuerpo fragmentado por medio de las reliquias, el cuerpo humillado mediante la mortificación y el cuerpo paciente por intermedio del otro (Borja, 2007). Además, las místicas tenían conocimiento de su corporalidad social expresada mediante la trasgresión de su propio cuerpo, por medio del llanto, la sangre, la sensorialidad, el dolor, el erotismo, la alimentación, etc. Dentro del arte barroco se pueden concebir como parte del espacio social, que se basa en este como medio para crear una *performance* que busca cautivar al espectador. Se lleva a cabo una puesta en escena donde el público adquiere suma importancia, ya que sin los espectadores no podría comprenderse la relación con la corporalidad expuesta por estas mujeres en el relato (Ferrús, 2004). Con lo cual, el cuerpo pasa a ser proyectado como un espacio teatral con su escenografía y su lugar de representación, cuya puesta en escena surge en el ámbito privado para darse a conocer progresivamente entre un público cada vez más numeroso (Borja, 2002). Estos conceptos son transferibles a las representaciones de venerables que recogen escenas de transgresión de la corporalidad que surgen en la intimidad de la celda, pero que de forma estratégica se dan a conocer, rompiéndose la privacidad claustral para hacerse pública, ya que están creadas para tener espectadores y ser difundidas entre la sociedad.

El cuerpo era considerado como la cárcel del alma, corrupto, efímero y débil ante el pecado, por ello suponía un obstáculo (Martínez-Burgos, 2004). Por tanto, el control sobre el cuerpo es fundamental en la categorización de la santidad, se trata de someter el cuerpo para poder alcanzar la salvación del alma. Y la adquisición de la consideración de santidad abre caminos hacia las posiciones de poder. El dominio del cuerpo puede ser entendido de diversas formas (Roullet, 2014). En este aspecto, el cuerpo adquiere un protagonismo esencial, será el medio de transmisión de la santidad, puesto que es el protagonista sufriente de la

experimentación de los sacrificios, ayunos, estigmas, así como la exhibición de enfermedades y del dolor se convertirá en una parte esencial del ritual. Como Sanmartín (2016) alude: "El control de la presentación exterior del cuerpo se constituirá así en un modo de ejercer la identidad, y el cuerpo se constituirá en herramienta de poder para fabricarla porque permite a la visionaria ejercer su categoría" (p. 190).

La santidad es una categoría donde destaca especialmente la relación de la religiosa con el público. Se trata de un proceso cuya puesta en escena no podía limitarse únicamente a las experiencias sobrenaturales, sino que debía mantenerse en todo momento. Debía percibirse también en la vida cotidiana a través de los comportamientos, gestos y actitudes. Para ello, la religiosa contaba con material tanto escrito, a través de las vidas y hagiografías, como visual, por medio de las representaciones y la iconografía, que sentaban precedentes y transmitían los modelos ideales de conducta para estas. De manera que la representación de la santidad también necesitaría de la actuación del cuerpo para transmitirla a todo tipo de público, incluyendo al público analfabeto, que podía comprender la realidad a través de la experiencia externa, lo visual, por medio de la gestualidad, atributos o indumentaria, donde quedaba reflejada la influencia iconográfica (Sanmartín, 2016). Por ello, todos estos componentes se convirtieron en modelos de imitación. El control social del cuerpo ejercido por estas se configuró como un elemento fundamental que permitía mostrar una imagen concreta a sus coetáneos, por tanto, no solo los cuerpos, sino todo lo que ellos implican como los gestos y actitudes se establecieron en componentes de extrema importancia y en los que debían tener sumo cuidado.

Una de las principales vías para trasgredir la corporalidad era mediante la meditación y mortificación del cuerpo. Como Certeau (2006) expone:

> Lo que se formula como un rechazo del «cuerpo» o del «mundo», lucha ascética, ruptura profética, no es sino la elucidación necesaria y preliminar de un estado de hecho a partir del cual se inicia la tarea de ofrecer un cuerpo al espíritu, de «encarnar» el discurso y de dar lugar a una verdad. Contrariamente a las apariencias, la carencia se sitúa no del lado de lo que constituye una ruptura (el texto), sino de lo que «se hace carne» (el cuerpo). *Hoc est corpus meum*, «Éste es mi cuerpo»: este *logos* central recuerda a un desaparecido y apela a una efectividad. Los que toman en serio este discurso son los que experimentan el dolor de una ausencia del cuerpo (pp. 86-67).

Es destacable que las santas vivas adquirieron un dominio corporal, social y espiritual. La corporalidad, entendida como el cuerpo material e inmutable, se ve transformada a través

de la santidad, de manera que tal y como esta es entendida, se altera, se presenta como una corporalidad cambiante que trasgrede las leyes de la naturaleza, y esta trasgresión puede ser expresada de manera diversa, ya sea por medio de la mortificación y ayunos, a través de las gracias recibidas de Dios, estigmas, enfermedades, u otras experiencias sobrenaturales como levitaciones, bilocaciones, incorruptibilidad del cuerpo exánime, etc.

7.2. Los límites del cuerpo o el cuerpo llevado al límite. La ascesis como medio para alcanzar la perfección cristiana

La mortificación del cuerpo era una práctica muy extendida en la religión cristiana, principalmente entre las religiosas que habían renunciado a su vida anterior y al mundo exterior para adoptar la vida claustral, lo que suponía una nueva vida. La práctica de penitencias extremas era llevada a cabo por santas, beatas y venerables. Santa Rosa de Lima y santa Catalina de Siena suponen dos modelos fundamentales en relación con este aspecto de la religiosidad. En el momento en el que se profesaba se producía una negación del cuerpo y sus instintos, considerándose como la muerte del cuerpo físico, o al menos una renuncia sobre el cuerpo. Para estas, el cuerpo constituía un instrumento de acercamiento a Dios, pero a su vez era lo que las alejaba de él. La muerte del cuerpo físico permitía poder liberar el alma y alcanzar la vida eterna, y mientras se esperaba a que llegara la hora de abandonar el plano terrenal, se llevaba a cabo la mortificación del cuerpo carnal para ganarse una posición en el plano celestial. Como san Pablo transmitió a los Romanos: "Así también vosotros consideraos muertos al pecado, pero vivos para Dios, en unión con Cristo Jesús" (Rom. 6, 11). La muerte de la carne suponía la aproximación hacia Dios.

La meditación sobre la muerte establecida por la religiosidad de la época y el contexto social generaba una relación de compenetración entre la vida y la muerte, siendo representativo de esta relación el "vivo sin vivir en mí, y muero porque no muero" de santa Teresa (Martínez-Burgos, 1999). A su vez, la muerte era considerada por las religiosas como una meta, el ansiado final, como expone santa Teresa: "Toda la ansia es morirme entonces; ni me acuerdo de purgatorio, ni de los grandes pecados que he hecho, por donde merecía el infierno; todo se me olvida con aquella ansia de ver a Dios" (De Jesús, 2006, p. 184). De manera que la muerte era considerada como el comienzo de la vida, y mientras que esta no llegaba, era necesaria la mortificación de la carne para redimirse de los pecados y estar preparado para el ansiado encuentro.

El cuerpo físico era entendido como una pesada carga, algo inmundo y miserable, recipiente de las pasiones y los vicios. El odio que los místicos propiciaban hacia el cuerpo generaba una autodestrucción, lenta pero constante (Gélis, 2005). Este era considerado como un enemigo que debía ser combatido, pero con el que era necesario convivir ya que estaba habitado por el alma, por ello debía ser domado. El dominio del cuerpo no solamente se ejercerá como castigo físico sobre él con la finalidad de rechazar su materialidad, sino que se trata de domarlo mediante castigos para tratar de perfeccionar lo que por naturaleza es imperfecto y sucumbe a lo pasional (Borja, 2002). A través del uso de penitencias, la religiosa trataba de borrar su cuerpo, sin embargo, lo que realmente hace es señalarlo, evidenciarlo, por lo que se produce una acción con una significación doble.

La ascesis puede ser considerada como un método de trascender lo finito para llegar a alcanzar lo infinito, la unión con Dios, por tanto, es una práctica en la que se trasciende el propio cuerpo y su carnalidad, lo tangible, para llegar a lo intangible. Se trata de renunciara a los apetitos de la carne para alcanzar esa unión. Por ello, la mortificación del cuerpo se establecía como un punto de unión entre el cuerpo y el alma, entre lo material e inmaterial. El cuerpo se transforma en el medio donde se produce la experimentación de Dios. Por otra parte, a través de las penitencias, la religiosa se convierte simultáneamente en victima y verdugo, mediante el sacrificio y el castigo autoinflingido podía salvar a la humanidad, además de la suya propia, borrando sus pecados, del mismo modo que Cristo a través de su propio sacrificio. Pero con ello también se iniciaba el proceso para llegar a alcanzar las virtudes y la perfección cristiana, en tanto a que supone una absoluta entrega.

Los aspirantes a santos se encontraban en una lucha constante contra el mal y las tentaciones del demonio. La vida del venerable era una constante batalla contra este, por ello estas religiosas no podían bajar la guardia, lo que hacía que las penitencias fueran cada vez más extremas y violentas. Todo aquello que para el cuerpo suponía placentero se consideraba como fuente de pecado y malos pensamientos, por lo que se debía extremar la cautela y adoptar una constante vigilancia. La mortificación del cuerpo debe ser persistente, por ello se llevan a cabo vigilias, ayunos, se evita la comodidad, además de los instrumentos para propiciar daños directos (Gélis, 2005).

El modelo de corporalidad reproducida se basaba en la *imitatio Christi* vinculada al cuerpo sufriente entregado a Dios (Ferrús, 2005a). Partiendo del concepto de la imitación del sufrimiento de Cristo, se puede comprender esa idea del cuerpo humillado mediante la mortificación. El cuerpo mortificado adquiría una dimensión social al imitar el sacrificio de

Jesús por la humanidad (Borja, 2007). Y como expone Rubial (1999), mediante el sufrimiento, la religiosa se convertía en victima, al igual que Jesús, por lo que pasaba a convertirse en Cristo. Esto evidenciaba el dominio sobre el cuerpo y se basaba en la promoción de un discurso configurado a través de tres ejes fundamentales: la imitación de Cristo, la penitencia entendida como necesaria para alcanzar el perdón de los pecados y la mortificación (Roullet, 2014). El sacrificio realizado por la religiosa le brindaba la oportunidad de entrar en el plano celestial, y la *imitatio Christi* le permitía alcanzar su posición como Esposa de Cristo.

En sus ejercicios espirituales, san Ignacio de Loyola promovía esta imitación de Cristo a través del dolor compartido. En *Sor Jesualda, con la cruz de la Pasión, acompañando a Cristo* (Ilus. 133) se puede observar esa intención de imitar a Jesús y compartir su dolor sufrido en el Calvario. Por ello la escena sucede al aire libre, puesto que se transportan al emplazamiento donde tuvo lugar el martirio. La monja sigue los pasos de Jesús, cada uno con su propia cruz sobre los hombros. Jesús se gira hacia ella para hablar, y le extiende la mano, lo que transmite que hay una comunicación. Por lo que, a su vez, la representación se relaciona con una *Sacra Conversazione*, que como expone Gallego (1987) es una temática poco habitual en España.

Ilus. 133. *Sor Jesualda, con la cruz de la Pasión, acompañando a Cristo*, anónimo, siglo XVII

En las imágenes de estas venerables pueden encontrarse determinados elementos que hacen alusión a esta idea de penitencia e *imitatio Christi*, como las disciplinas y cilicios, e incluso aquellas que fueron investidas como Esposas de Cristo a través de la corona de espinas, para compartir el sufrimiento del amado. Un ejemplo de ello es el retrato de la monja agustina Francisca María Verónica Baça (Ilus. 134), un retrato de penitente en el que la religiosa ha sido representada con una cruz sobre los hombros, siguiendo los pasos de Jesús. Ceñida a su cabeza, una corona de espinas, y en su mano sostiene izquierda un cilicio. Del lateral izquierdo de la imagen aparece un Cristo crucificado sobre una nube de cuya boca, sale una filacteria en la que se puede leer: "Padecerás por los pecadores". Y en la parte inferior de la imagen se pueden observar dos figuras masculinas, una de edad joven y otra más avanzada, se tratan de dos almas que son devoradas por las llamas, representando a los pecadores que se encuentran en el purgatorio. De esta forma, esta imagen remarca la idea del sacrificio para el perdón de los pecados. Las oraciones y la mortificación de la monja, además de limpiar sus propias culpas, ayuda a redimir las de las almas del purgatorio.

Ilus. 134. *Retrato de la Venerable sor Francisca María Verónica Baça*. Jaime Font, 1712

Debido a este modelo de corporalidad promovido a través de la imitación de Cristo, dentro del ideal de religiosa se promovió el modelo de religiosa mortificada, crucificada para el mundo como Jesús. Este modelo se transmitió a través de la literatura, pero también mediante el arte, encontrándose en diversos frescos y grabados. En el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid o en el convento de Santa Clara de Zafra (Ilus. 135) se encuentra pinturas que representa esta iconografía de monja mortificada y que supone el ideal de la vida religiosa, que posteriormente el teólogo franciscano Manuel de Espinosa explicará detalladamente en *La Religiosa Mortificada. Explicación del quadro que la presenta con sus inscripciones tomadas de la Sagrada Escritura* (Espinosa, 1799).

La imagen recogida en este texto (Ilus. 136) se trata de la representación de una religiosa crucificada que se alza sobre una esfera identificada como el orbe terrestre, en la que se puede leer: "pereció el mundo y su concupiscencia". Las interpretaciones ofrecidas por Espinosa (1799) aluden a que la esfera se encuentra bajo sus pies a modo de desprecio por el mundo. Pero, por otra parte, también hace alusión a la visión apocalíptica de san Juan de la mujer sobre la media luna, al igual que esta religiosa se levanta sobre el orbe terrestre por el que se va a crucificar como su Esposo, para redimir las culpas y vicios de la humanidad. Su pie izquierdo está sujeto por un grillete en su tobillo. En su mano izquierda porta una vela encendida, representación de la luz, mientras que la derecha está clavada al madero, a pesar de que no sangra ni muestra una mínima expresión de dolor. El rostro se ofrece apaciguado y sereno, con la mirada baja y la boca cerrada por un candado. Sobre su pecho se puede observar un cartel con la inscripción: "Mi carne descansará en la Esperanza", junto a estee se representa una especie de serpiente o gusano adherido a su costado. A su alrededor se distribuyen inscripciones que ondulan, sirviendo de aclaración para una correcta interpretación de todos los elementos representados que componen la obra.

Ilus. 135. *Alegoría de una religiosa mortificada*, anónimo, siglo XVII

Ilus. 136. *Ideal de una religiosa mortificada*, anónimo, siglo XVIII

En el siglo XVII estas representaciones cobraron una importante difusión, encontrándose versiones tanto masculinas como femeninas, por lo que no cabe duda de que este concepto de ideal de religiosa mortificada supuso una importante fuente de inspiración para las religiosas que querían alcanzar la perfección cristiana. Esto se vio favorecido por la técnica del grabado, que trajo consigo una rápida y fácil expansión. Las imágenes ayudaban a que el mensaje transmitido en los textos fuera accesible para todo el público, independientemente de su nivel cultural. Centrándonos en la religiosa mortificada, cabe subrayar la íntima relación de la monja con la cruz, lo que quedaría enlazado con los desposorios místicos que se producen en el momento de la profesión solemne en el que la religiosa queda unida a Cristo. En ese ritual se pueden encontrar elementos relacionados con la pasión, ya que se encuentran presentes el crucifijo, la corona, y en algunas ocasiones un ramo de palma, relacionándose con la profesión, el momento de unión definitiva con Dios, y la pasión, compartida por las esposas de Cristo a través de la mortificación, con el fin de limpiar su alma, y al igual que su amado, sacrificarse para el perdón de los pecados de la humanidad (Rubial & Bieñko, 2011). Es evidente que estas representaciones recogen una clara función didáctica, muy útil para las novicias que entraban a la vida conventual. En ella se recogen los principios fundamentales del ideal de la vida religiosa, la imitación de Cristo, y el cumplimiento de la observancia y los votos profesados, quedando en un lugar destacado la

mortificación de la carne y la clausura de los sentidos. El fiel entra al cristianismo por medio del bautismo, pero la profesión religiosa permite entrar en la segunda puerta de la penitencia pos bautismal (Kubiak & Gomez-Huacso, 2019). Esta representación transmite el ideal de la Esposa de Cristo, mostrándose como guía para desarrollar la virtud.

El modelo de santidad propuesto estaba basado en la santidad eremita y mártir, transmitiendo una corporalidad aislada y sufriente basada en la práctica de ayunos y penitencias. El castigo corporal no era válido si incapacitaba a la monja a realizar sus obligaciones, dejándola postrada con una debilidad extrema. Sin embargo, la mayoría tomaba como inspiración las ermitañas que se retiraban al desierto para llevar una vida de ayunos y sacrificios como santa María Egipcíaca, santa Thais o santa María Magdalena. Hay que tener en cuenta que la representación de la penitencia por excelencia en el arte del Barroco está encarnada por esta última, produciéndose un aumento significativo en sus representaciones como penitente a mediados del siglo XVI, debido a la importancia otorgada por la Contrarreforma al arrepentimiento y el sacramento de la penitencia. María Magdalena suponía un ejemplo de este, dado que encarnaba la posibilidad que tenían los cristianos de arrepentirse independientemente del tamaño de sus culpas, consiguiendo el perdón de Dios. De hecho, las representaciones de esta santa adquirieron tal difusión que en los inventarios de bienes particulares de la Murcia del siglo XVII supone un total de veintidós por ciento de todas las santas representadas (Portús, 1995).

7.3. El cuerpo en clausura o la clausura del cuerpo. Vencer al cuerpo y acallar los sentidos

El patrón de santidad venía influido por los siglos anteriores donde este se desarrollaba a través de la corporalidad mediante la práctica de penitencias corporales y ayunos extremos. A su vez, también fue influenciado por la literatura e imágenes de religiosos a imitar, especialmente san Ignacio de Loyola y santa Teresa de Jesús, cuyas obras habían sido ampliamente difundidas, a esto se le suman las recopilaciones hagiográficas como los *Flos Sanctorum* (Glantz, 1998). El establecimiento de un modelo hacía que la santidad fuera imitable para cualquiera que deseara alcanzarla y en ella, la práctica de las penitencias cobraba un papel importante, ya que era necesario saber dominar la corporalidad, domando al cuerpo para poder preparar correctamente el espíritu. Este era mortificado de diversas formas, por medio de privaciones, a través de ayunos o vigilias de sueño, también la mortificación de los

sentidos por medio de la ingesta de alimentos en mal estado o con mal sabor. Del mismo modo se llevaban a cabo sacrificios mediante la ausencia de comodidades como las camas o las ropas de abrigo. Y, por último, la mortificación del cuerpo consciente y autoinflingida cuyo sufrimiento era ofrecido a Dios, este: "era el acto privativo de ejercer una represión sobre los sentidos, las pasiones y la voluntad" (Borja, 2007, p. 267). De manera que como se puede observar hay una evidente relación entre santidad, corporalidad, mística y mortificación. Ferrús (2005) expone sobre esta relación: "La experiencia mística conecta con la corporalidad. Un cuerpo marcado, lacerado, grabado por el sufrimiento se ofrece a Dios, pues sólo cuando el alma superior parece encerrada en la cárcel del cuerpo se produce el desgarro y después el contacto" (p. 270).

Los sentidos tuvieron un papel fundamental en este aspecto. Cabe destacar la distinción que se realiza entre los sentidos corporales o externos y los sentidos del alma o internos. Ante la debilidad de los primeros, era necesario cerrarlos mediante la práctica de mortificaciones e intentar hacer el menor uso de ellos, con el fin de poder abrir los segundos. Puesto que se consideraba que Dios se comunicaba mediante los sentidos internos, de manera que era posible verlo, oírlo o sentirlo, pero no con los ojos u oídos corporales, sino con los sentidos del alma (Schrader, 1992). A su vez, la relación existente entre la mortificación y los sentidos generaba conciencia en el individuo sobre estos y el placer que podían provocar. Se consideraba que los sentidos eran los vehículos que transmitían el engaño de lo terrenal, por ello era necesario ejercer un control sobre el cuerpo que lo despertara de esta ilusión y este se daba mediante su mortificación (Borja, 2007). Como ya se ha expuesto, la religiosidad contrarreformista se basa en la rigurosa clausura, pero la primera clausura de las monjas no fue la que se les impuso a partir de Trento, sino que esta comenzaba por la virginidad, a través del cuerpo preservado que evoca la dualidad Eva/Ave, y por otro lado la clausura sensorial, el cuerpo hermético que se cierra al mundo terrenal para abrirse al espiritual, cerrar los sentidos corporales para abrir los del alma. A través de esta clausura del cuerpo se podrán transgredir las fronteras de la corporalidad para experimentar la realidad sensible, lo intangible, lo que nadie puede ver o sentir, sino es a través del alma (Ferrús, 2004). En algunos casos, no se trataba de cerrar los sentidos únicamente, sino de mortificarse a través de ellos, ya que el dolor estaba directamente asociado a la corporalidad de las religiosas y a la imitación del cuerpo sufriente del Esposo. Y a pesar del intento de cerrar los sentidos, el dolor ocasionado por el padecimiento de las penitencias los activaba, así como las emociones derivadas de estos, que en lugar de ser

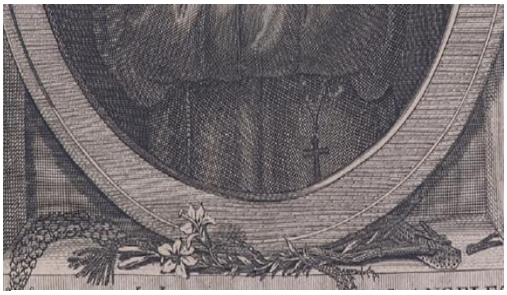
placenteras eran dolorosas, pero este dolor suponía la activación de los sentidos y por tanto de la carnalidad del cuerpo humano, que las alejaba de los etéreos seres divinos.

En las vidas de aspirantes a santas es apreciable el uso de una violencia extrema relacionada con las prácticas ascéticas, de las que han quedado testimonios a través de la literatura, y también mediante los objetos materiales que han llegado hasta nuestros días. Los cuales aparecen representados acompañando algunos retratos de venerables para evidenciar la mortificación de estas siguiendo el modelo ideal de monja. Las penitencias extremas eran reprobadas debido a los posibles peligros para el cuerpo y el alma de quien las practicaba, ya que la mortificación extrema y sin moderación podía llegar a enloquecer a la religiosa. Sin embargo, en algunas ocasiones estas seguían desarrollándose como prueba del celo ardiente de la religiosa hacia Dios. Por ello, se daban opiniones muy dispares entre la venerable que protagonizaba estas penitencias y el resto de la comunidad, siendo necesario ejercer un estricto control social del cuerpo (Roullet, 2014).

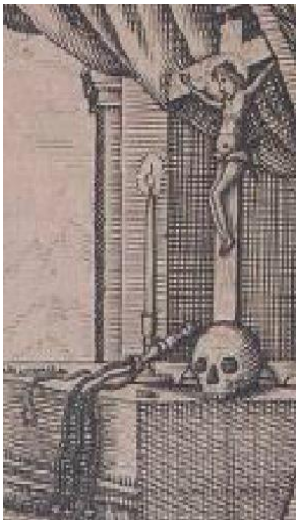
Las penitencias practicadas por estas mujeres se producían en el interior del convento, y principalmente en la intimidad de la celda, existiendo una cierta contradicción entre la intimidad y el secreto de estas prácticas, dado que las santas vivas se caracterizan por la humildad y la discreción, realizándolas en lugares apartados y sin público, que contrastaba con la publicación en las vidas. Esto se debe a dos factores, por un lado al interés de mostrarlas como modelo ejemplar para formar a otras religiosas bajo los criterios de santidad, y por otro, debido a la escasa posibilidad de aislarse en los espacios conventuales que en la mayoría de ocasiones tenían que ser compartidos, ya que a menudo las celdas tenían que ser comunes a causa del alto número de ingresos conventuales, aunque mostrar las penitencias también podía suponer una búsqueda de la humillación (Roullet, 2014).

A su vez la mortificación del cuerpo era transmitida a través de las imágenes. La pintura comunicaba al espectador el uso de ciertos instrumentos en las prácticas penitentes (Ilus. 137, 138, 139, 140, 141 y 142), en ellas se pueden encontrar la presencia de cilicios, que eran ajustados a alguna parte del cuerpo con el fin de generar dolor o incomodidad a quien lo portaba. También aparecen representadas disciplinas de diversas formas para realizar la autoflagelación, algunas de ellas derivan en siete cuerdas anudadas que representarían los siete pecados capitales. En algunos retratos, las venerables han sido representadas junto con sus instrumentos de penitencia, posiblemente para remarcar esa faceta de mortificación, entrega y humillación —mortificarse ante los demás—, expiación de las propias culpas y sacrificio para limpiar los pecados de los demás. La práctica de penitencias mortificaba la carne y cerraba los sentidos terrenales para abrir los espirituales con la finalidad de llegar a Dios. A continuación, se pueden observar algunos ejemplos de sus representaciones.

Ilus. 137. *Detalle. Retrato de la venerable Gerónima Dolz*, Tomás Planes, 1734



Ilus. 138. *Detalle. Retrato de sor María de los Ángeles*, Francisco y Manuel Brù, 1790



Ilus. 139. *Detalle. Retrato de sor Gertrudis Anglesola*, Vicente Nogues, 1743

Ilus. 140. *Detalle. Retrato de sor María de Ágreda*, Tomás López Enguidanos, siglo XVII

Ilus. 141. *Detalle. Retrato de la venerable Josefa María Roca de la Serna y Mascarel*, Cristóbal Jacinto Belda, 1737

Ilus. 142. *Detalle. Retarato de la venerable Vicenta del Santísismo Sacramento,* Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII

Para tratar de regular la práctica de penitencias extremas, cada orden estableció en sus constituciones las disciplinas colectivas, y el control de las prácticas individuales era supervisado bajo la priora y el confesor, que eran los únicos que podían dar licencias para que se llevaran a cabo más penitencias además de las contempladas en las Constituciones de la orden. Y las penitencias suponían un arma de doble filo para la religiosa que las practicaba, puesto que podían ser una vía hacia la santidad o, por el contrario, su práctica excesiva podía conllevar consideraciones negativas (Roullet, 2014). Sin embargo, a pesar de no estar bien visto por la orden, la práctica de la mortificación extrema transmitía entre la sociedad y las demás monjas que tomaban a la venerable como modelo, un heroísmo basado en el control del cuerpo al llevar a este al límite.

Progresivamente, el control establecido sobre las disciplinas y la condenación de la mortificación excesiva hizo que estas fueran dejando de practicarse desmesuradamente, dando mayor importancia al cumplimiento de la observancia. Se consideraba que la buena monja tenía que desarrollar otras cualidades más importantes como la obediencia, la templanza, la observancia, la puntualidad… Pero a pesar de ello, el modelo de santidad basado en la mortificación seguía desarrollándose, puesto que se consideraban correctas debido a la imitación del sufrimiento de Cristo y por tratarse de un medio de limpiar los pecados. A pesar de las reprobaciones, estas religiosas continuaban siendo violentas en sus penitencias y un modelo admirado por el resto de las monjas (Roullet, 2014). Un ejemplo de ello se puede ver en la vida de la venerable dominica sor Martina de los Ángeles (Ilus. 143), en cuyo retrato aparece representada en primer término una disciplina sobre la mesa, junto a un crucifijo, una calavera, libros y un tintero con plumas. La representación de la calavera y el látigo se relacionan directamente con la mortificación y el sacrificio que la religiosa realizaba y entregaba a Dios, lo que queda remarcado por el corazón que sostiene en su mano derecha y ofrece a Jesús crucificado, del que emanan rayos de luz.

Ilus. 143. *Verdadero Retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles*, Clemente Puche y Matías de Torres, 1710

Su vida, escrita por fray Andrés de Maya-Salaberria, fue reimpresa tres veces, por lo que aunque la versión que se maneja fue publicada en 1710, la vida de la religiosa se desarrolló a comienzos del siglo XVII, naciendo en 1573. El capitulo IV se centra en otorgar una visión detallada de las rigurosas penitencias que esta religiosa se practicaba. Una vez que la monja adoptó la profesión comenzaron las penitencias que llegaron hasta el extremo, en su vida se expone que:

> Como Esposa amante de Christo, procuró imitar sus passos en las mortificaciones, y le siguió con tantas veras, que no tenia parte en su cuerpo, que no lo llevàra atormentado. Hizole para la cabeça una corona de hierro, sembrada con espinas, en memoria de la que pusieron à su Esposo Jesus. Por las sogas, que le echaron al cuello, llevava en el suyo una argolla de hierro. Por las cuerdas, con que ataron los Verdugos sus braços, llevava unos braçaletes de hierro en los suyos. El pecho lo llevava armado con rallos de metal: y la cintura ceñida con una gruessa cadena. Y, en fin, eran tantos los hierros, que llevava sobre si, que solo su peso era bastante para brumar las mas robustas fuerças, quanto mas las suyas debilitadas, con las continuas enfermedades que padecia (Maya-Salaberria, 1710, p. 26).

La *imitatio Christi* estaba muy presente en la vida de estas religiosas, una imitación que en muchos casos puede llegar hasta el extremo, a través de la réplica del momento más sufriente de la vida de Jesús, su crucifixión. Era habitual que algunas de estas venerables contaran con cruces de gran tamaño en sus celdas sobre las que practicaban sus penitencias. En la vida de Martiana de los Ángeles (Maya-Salaberria, 1710) se recoge:

> Tenia en la Celda assida à la pared, una grande Cruz; y en memoria de las tres horas, que estuvo Christo en ella, quando murió por nosotros, todos los viernes se ponía en Cruz otras tres horas, desde las doze hasta las tres, sino se lo impedia al aver de acudir à alguna obediencia. Era el tormento cruelissimo, porque se asia con las manos de los clavos de los braços; los pies estrivavan en el de los pies; con que quedaba todo el cuerpo pendiente en el ayre. Se desollavan con el peso las manos; se le entrava el clavo por los pies; se le desquiciaban de su lugar los huessos (p. 27).

A pesar de su reprobación, las penitencias extremas eran prácticas habituales en la vida de estas mujeres, y a su vez servían de modelo para alcanzar la santidad a aquellas que las leían. De este modo, sor Martina de los Ángeles, imitando a san Jerónimo cubrió una piedra con una

tela a la que incorporó unas puntas de hierro, y con ella se golpeaba su pecho desnudo: "se heria tan sin piedad con ella, que puso a riesgo su vida" (Maya-Salaberria, 1710, p. 29).

Estas también se transmitían a través de la incorporación de los instrumentos de mortificación en las representaciones de venerables, transmitiendo la importancia que adquiría la penitencia y el sacrificio para una vida santa. Por ello, es común encontrar sobre las mesas crucifijos, calaveras, y diversos instrumentos de penitencia como disciplinas, cilicios, látigos, etc. Asimismo, en las representaciones de María Magdalena, pecadora y arrepentida, penitente por excelencia, también puede aparece acompañada de estos objetos que pueden considerarse como símbolos de meditación y arrepentimiento. Los cuales suelen repetirse de forma reiterada en sus representaciones: el crucifijo, la calavera, los cilicios y los libros (Portús, 1995).

7.4. Enfermos para ser santos: La enfermedad como martirio

El martirio es ansiado por los cristianos que pretendían alcanzar la santidad, aún en la Contrarreforma sigue siendo deseado. Este martirio ansiado, no se trata únicamente del tormento propiciado por verdugos, sino que también puede hacer referencia a la enfermedad como martirio. El sufrimiento ocasionado por una enfermedad era deseado por las venerables, ya que se consideraba un regalo que Dios había realizado a esa religiosa para que padeciera con el fin de limpiar los pecados, asemejándose así al sufrimiento de Cristo en la pasión y crucifixión. El dolor y sufrimiento ocasionado por la enfermedad era entregado a Dios como sacrificio. Hay que destacar que muchas de estas monjas tenían naturaleza enfermiza, lo que podía verse influido por el modo de vida que adoptaban. En alguna de las vidas, se narran enfermedades con las que tuvieron que lidiar durante años o incluso a lo largo de toda la vida. Para afianzar esta idea podemos remitirnos a Ferrús (2005) que sobre la relación de los místicos con la enfermedad expone: "Los grandes místicos son siempre amigos de la enfermedad, cuerpos sufrientes, enfermos naturales, pues la enfermedad se integra en su naturaleza, sin ella su condición sólo podría ser otra. La enfermedad es compañera crónica, el cuerpo no admite tránsitos, sólo permanencias" (p. 270).

Las religiosas consideraban que la enfermedad era una prueba que Dios les ponía con el fin de comprobar su fe y paciencia, y, por tanto, el padecimiento de esta era un martirio que se debía pasar para poder alcanzar la santidad (Gélis, 2005). Una actitud ante la enfermedad y el padecimiento que dentro del cristianismo ocupa un lugar importante desde los comienzos de este. Podemos remontarnos al libro bíblico de Job, a quien el diablo pone a prueba bajo el

consentimiento de Dios. Job es un claro ejemplo de la entrega hacia la divinidad, ya que no sucumbe ante las pruebas del demonio, manteniendo fidelidad y fe firme en Dios, una actitud ejemplar para el resto de los cristianos que atravesaban momentos de dificultad en sus vidas. De esta manera, la enfermedad era vista como una oportunidad que Dios ofrecía a algunos elegidos para demostrar su fe y amor hacia él. Por ello, el tormento ocasionado adquiere una visión sobrenatural, y la enfermedad es concebida como un signo de elección del que la padece, siendo reclamada por los aspirantes a santidad por considerarse como una vía para lograr este reconocimiento.

A través de ella se produce una lucha permanente entre el cuerpo y el alma, considerándose que a la vez que el cuerpo va desfalleciendo, se va elevando más el alma. Era habitual que las religiosas que padecían alguna afección la ocultasen, no mostrando la dolencia con el fin de no curarla. Este silencio se producía con la intención de no romper la confianza que Dios había depositado en la enferma (Gélis, 2005). Pero en ocasiones, en los momentos de enfermedad, Dios era capaz de proporcionar consuelo e incluso enviar a intermediarios para realizar una milagrosa sanación, lo que remarcaba la idea de ser un elegido de Dios. Un acontecimiento que se puede observar en la vida de la venerable sor Mariana de San Simeón, y la representación de este momento (Ilus. 144).

Según se recoge en su vida, estando enferma sor Mariana, se llamó al médico, que la reconoció y dio un diagnóstico erróneo, lo cual en la biografía se le atribuye a Satanás, por lo que la religiosa empeoraba cada vez más, ya que la cura dada por el doctor agravaba la salud de la monja. La venerable conoció que la cura del médico era errónea y estaba impulsada por el demonio:

> la Madre se moría, y que nada se aventuraba en sangrarla; pero por mas que hicieron, no fue possible se apease de su error. Tan preocupado le tenia la astucia de Satanàs. Deshizose la junta, dando à la enferma cortas esperanzas de vida; mas el Señor, que aun no havia resulto llevarse à su Sierva, y quería que se sirviesse en perficionar esta fundacion para tanta gloria suya, embiò aquella noche à visitarla los dos Médicos gloriosos San Cosme, y San Damian, los quales llenando de resplandores la estancia, se dexaron vèr de la enferma, y acercándose à ella, la consolaron con dulcíssimos coloquios, animándola à padecer por el amor de Jesu-Christo, y assegurandola, que no moriría de aquella enfermedad: despidieronse, dejando su corazon lleno de indecible consuelo, y mucho mas abrasado en el amor de su Esposo (Carrasco, 1746, pp. 222-223).

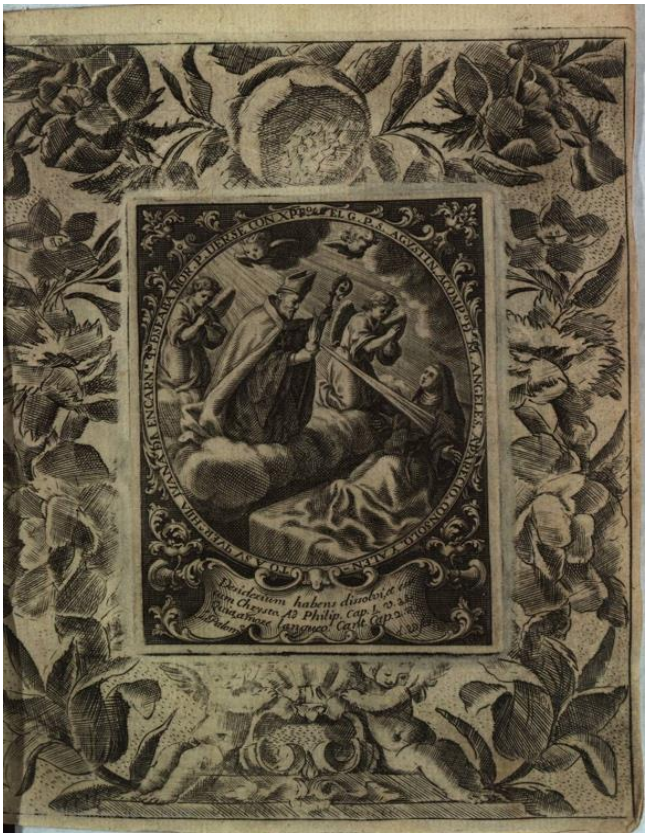
Ilus. 144. *La Venerable sor Mariana de San Siméon con los santos Cosme y Damián*, Andrade, 1746

Como se puede observar en la imagen, la religiosa, que se encontraba postrada en la cama, es visitada por san Cosme y san Damián, que aparecen acompañados de dos ángeles músicos que tocan el arpa y el laúd. Al observar la visita, la madre Mariana se incorpora, haciendo una genuflexión ante estos seres celestiales. La actitud de la religiosa es de entrega, con las manos abiertas y las palmas hacia arriba. El rostro, sorprendido, dirige la mirada hacia los santos, y en él se puede observar la intención de captar los rasgos de la retratada, dado que el artista incorpora el lunar tan característico que la religiosa tenía en la mejilla derecha. En este momento, se produce la curación milagrosa de la religiosa a través de los santos médicos enviados por Dios.

En otras ocasiones, en los momentos de enfermedad, los santos y ángeles acompañaban a las venerables en sus tormentos. De este modo, cuando la monja agustina sor Juana de la Encarnación, enferma durante los últimos años de su vida, fue alentada por el padre san Agustín, que la visitó acompañada de ángeles: estando muy descuidada en una de sus mortales

dolencias, y santamente embidiosa de las que oían Missa, se le apareciò, y celebrò una Missa misteriosa, con que quedó sumamente consolada, y mas enardecida (De la Encarnacion, 1757, 29). En la imagen (Ilus. 145) se recoge el momento de la visitación. La religiosa recostada en la cama es sorprendida por san Agustín, ataviado con el báculo y la mitra que lo identifican como obispo. El cual es acompañado por dos ángeles que se arrodillan y unen sus manos frente al pecho en actitud orante. Sor Juana muestra una actitud similar a la de sor Mariana de San Simeón, mostrándose también sorprendida, dirigiendo la mirada hacia el santo y alzando las palmas de las manos. Pero a diferencia de la escena anterior, en este caso san Agustín viene a consolar a la religiosa en su enfermedad, sin llevar a cabo la curación.

En cuanto a las enfermedades de las religiosas, a pesar de la ya comentada consideración positiva que se tenía hacia ellas, existían otras enfermedades que no adquirían la misma apreciación, desarrollando una percepción negativa de quienes las padecían, estas eran las enfermedades mentales como la histeria o la entonces llamada melancolía, actualmente conocida como depresión. Enfermedades comunes en los conventos femeninos, sobre todo entre las monjas que se habían visto forzadas a adoptar la vida religiosa de rigurosa clausura.



Ilus. 145. *San Agustín acompañado de ángeles se apareció, consoló y alentó a su querida hija Juana de la Encarnación*, J. Palomino, 1726

La histeria estaba considerada como una enfermedad exclusivamente femenina que se producía cuando la mujer no desarrollaba sus funciones biológicas, es decir, ser madre. Se consideraba que la histeria podía ser consecuencia de la castidad, debido a un combate producido entre lo físico y lo moral. Por ello, para evitar esa enfermedad en los conventos, debía desarrollarse una vida espiritual activa (Simon, 1990). En cuanto a la melancolía, a pesar de las consideraciones negativas de santa Teresa acerca de las monjas melancólicas. Como apunta Álvarez (1997) san Juan de la Cruz revaloriza la depresión, rebautizándola como "noche", e integrándola como parte del proceso místico. Por lo que, a partir de san Juan, se produce una mayor presencia de la depresión, melancolía, en los escritores místicos, una fase que corresponderá con las penas místicas de la noche.

La teoría aristotélica de los humores afirmaba que las mujeres eran más proclives a sufrir melancolía debido a su naturaleza fría y húmeda, dado que esta aplaca la racionalidad y las hacía frágiles y débiles. De este modo se explican los episodios de neurosis colectiva de los cenobios femeninos que inquietaron a las autoridades eclesiásticas, denominándolo melancolía religiosa a causa del excesivo celo religioso (Martínez-Burgos, 2000). A su vez, la melancolía quedaba recogida en los penitentes del Siglo de Oro, unas pinturas que en la mayoría de los casos se podían encontrar en iglesias y conventos, siendo representativas de la religiosidad de la época y transmisoras de los modelos expuestos. La meditación acerca de la vanidad del mundo y la caducidad de la vida llevada a cabo por la vida contemplativa también era transmisora de la melancolía religiosa (Martínez-Burgos, 1999). Se consideraba que la melancolía podía ser la ocasionadora de las experiencias místicas en algunas religiosas, ya que las que padecían esta enfermedad eran más susceptibles de imaginar episodios sobrenaturales producto de la fantasía de sus mentes.

7.5. Desnutrir el cuerpo para nutrir el alma. El ayuno y el alimento espiritual.

A lo largo de la historia, la mujer ha manipulado su propio cuerpo como un medio para desarrollar protestas y expresar su rebeldía. Nos encontramos en una época en que la construcción social y la patrimonialización de la mujer dominaban a esta hasta el punto de quitarle su propia autonomía. El ayuno también constituía una forma de trasgredir las normas, puede concebirse como una forma de rebelarse a las imposiciones de la sociedad, y a su vez favorecía el autoconocimiento y la interioridad espiritual. Mediante la privación de la ingesta

de alimentos se generaba consciencia sobre el propio cuerpo, siendo el único punto de su vida que la religiosa era capaz de dominar, alcanzando cierto grado de autonomía (Rodríguez, 2007). Por ello, el ayuno otorgaba a la mística la sensación de tener control sobre su cuerpo, sintiéndose dueña de este, ya que a través de esta práctica el espíritu conseguía dominar la carne, lo que generaba un efecto de libertad al haber conseguido alzarse al propio cuerpo (Gélis, 2005).

Es necesario partir de que la negación del cuerpo trajo consigo también la negación de sus necesidades, por tanto, las vigilias de sueño y los ayunos extremos. Una acción tan necesaria como la alimentación pasó a estar relacionada con el pecado y los placeres. El ayuno era considerado como una práctica que acercaba a la religiosa a los seres celestiales, en tanto que supone una negación de las necesidades corporales, y por tanto materiales, ya que la necesidad de alimentarse rememoraba la condición animal del ser humano. De manera que, si se consideraba que el cuerpo santo debía permanecer alejado de toda invasión del exterior, la alimentación suponía una amenaza (Ferrús, 2005). La santidad requería de una dieta extrema y el cumplimiento de rigurosos ayunos. Esta se expresaba también a través de los alimentos, ya que para mostrarse como santa, la religiosa debía seguir una dieta estricta puesto que se consideraba que los alimentos eran portadores de impurezas (Ferrús, 2004). Por ello, estas cuidaban especialmente lo que ingerían, prefiriendo vegetales crudos, legumbres verdes y algo de pan, y rechazando alimentos como la carne (Sanmartín, 2017). Pero más importante que la comida que se ingería era la ausencia de esta. El ayuno se convirtió en una de las formas de castigo corporal más practicada por las venerables. Se pueden encontrar una amplia variedad de estos: la privación cuantitativa o la privación selectiva de determinados alimentos. En otras ocasiones, para mortificar el sentido del gusto, estropeaban la calidad de los alimentos que se ingerían: bebían hiel y vinagre, tomaban el pus de los enfermos, las costras, las malas hierbas, sobras o comida en mal estado, llegando incluso a mezclar los alimentos con ceniza o con aguas residuales. Eran habituales los ayunos a base de pan y agua, acentuándose esta privación en momentos determinados, como el tiempo de Cuaresma, en el cual, siguiendo el ejemplo de santa Catalina de Siena, únicamente se alimentaban de la Eucaristía (Gélis, 2005).

El ayuno se consideraba una forma de mortificación debido a los placeres provocados por los alimentos. La religiosa trataba de alcanzar la perfección espiritual y por tanto aproximarse a los seres divinos, por ello su ideal era vivir sin ingerir alimento, nutriéndose únicamente del alimento espiritual: la eucaristía, relacionándose con la idea de que el único alimento que el alma necesita para sobrevivir es el cuerpo de Cristo. De este modo, se pueden

encontrar diferentes santas que llevaron a cabo prácticas de ayunos extremos como santa Clara de Asís, santa Rosa de Lima, santa Teresa de Jesús o santa Catalina de Siena, que suponen un ejemplo para todas estas místicas que renunciaron a la comida, configurándose un modelo de santidad anoréxico. Todas ellas consideraban que la renuncia a la comida las acercaba a Dios, ya que esta generaba una predisposición hacia el pecado.

Estos continuos y extremos ayunos se comprenden si entendemos que el ser humano necesita alimentarse para sobrevivir y esta necesidad transmite la materialidad de este, y por tanto la debilidad de la carne y su corruptibilidad. De esta forma, los seres terrenales quedan alejados de los celestiales (Ferrús, 2004). Por ello, poder vivir sin alimentarse, incluso sin evacuar o descansar, suponía una prueba de santidad, ya que se trasgredía la propia corporalidad, desafiando las normas naturales al vivir sin aquello necesario para sobrevivir. Estas mujeres a menudo mostraban imposibilidad para comer, dormir o evacuar de forma natural, y a pesar de los ayunos y vigilias se mostraban con un aspecto sano (Gélis, 2005).

Pero al respecto de la alimentación, no únicamente se puede encontrar experiencias vinculadas a la mortificación, sino que la relación de las religiosas con esta era más amplia, surgiendo experiencias místicas relacionadas con ella, que en ocasiones llegaron a ser representadas. Es el caso de la venerable sor Josefa María García en cuya vida se narra un suceso vinculado a lo que se podría denominar alimentación mística. Esta a su vez, aparece recogida en un grabado. Una experiencia que se encuentra directamente relacionada con la concepción del cuerpo de Cristo como metáfora alimenticia. Por medio de la transubstanciación, Jesús se hizo alimento. El cuerpo y la sangre de Cristo se convirtieron en pan y vino, cuyo alimento estaba más destinado a nutrir el alma que cuerpo. Esta concepción del cuerpo de Cristo y su presencia a través del Santísimo Sacramento cobró una gran importancia a partir de la Contrarreforma, lo que se verá reflejado en las imágenes que comenzarán a incorporar representaciones de la hostia guardadas en elaboradas piezas de orfebrería para su veneración. Por ello, el Concilio de Trento (Latre, 1847) expone:

> Quiso ademas que recibiese este Sacramento como un manjar espiritual de las almas, con el que se alimenten y conforten los que viven por la vida del mismo Jesucristo, que dijo: *Quien me come, vivirá por mí (Joann. 6.);* y como un antídoto con que nos libremos de las culpas veniales, y nos preservemos de las mortales (p. 115).

Como apunta Ferrús (2005b), en los devocionarios medievales Cristo también era representado con cuerpo femenino, ya que este era considerado como la "madre" debido a que

adquiere un papel de figura nutricia que, mediante su cuerpo en la eucaristía, a través de su sangre y su carne, alimenta a los cristianos. De hecho, es mediante la metáfora adquirida de este hecho, a través del cual la mujer puede adoptar la *imitatio Chisti*, ya que, a pesar de la supuesta inferioridad corporal del sexo femenino, este es capaz de desarrollar las mismas cualidades que el cuerpo de Cristo, en tanto que puede alimentar, sangrar, dar vida y morir.

En la biografía de sor Josefa María García se relata que la religiosa bebió sangre de la llaga del costado de Cristo (Vela, 1750; Jos501):

> Llegose Jesus à su afligida Sierva, y Esposa, y abrazándola tiernamente, la mando poner sus virginales labios en la sacratissima Llaga del costado del Señor, y la dixo: Beve, Esposa mia, beve pobrezita, y alegresse tu corazon, que estas muy desconsolada (p. 98).

Pero Jesús no fue el único que dio de beber a la religiosa, sino que como se expone en su biografía:

> Me ha favorecido algunas ocasiones la Santissima Madre de mi Esposo, mi consuelo, y mi amparo, dándome à bever la leche purissima de sus virginales pechos; y aludiendo mi amado à este imponderable favor, me preguntó; que era lo que mas me satisfacía? La leche de la Santísima Virgen, ò el vino de su preciosissima sangre? Y por esso le repetí luego à la pregunta: El vino, Esposo mio, el vino. Porque aunque es tan regalado el néctar de los virginales pechos de nuestra Madre, y Señora, no puede, sin embargo, compararse su dulzura con la de la preciosa sangre de nuestro Dios (Vela, 1750, p. 98).

En el grabado de sor Josefa María García (Ilus. 146), realizado por Hipólito Ricarte en 1752 se encuentran representados ambas visiones, en la que la religiosa bebe leche de María y sangre de Jesús. A pesar de que no se ha encontrado una descripción de esta visión en su vida, es posible que haga referencia al momento arriba expuesto en el que Jesús le da a elegir entre la leche o la sangre. Como se puede observar en el centro de la escena se encuentra representada la monja, haciendo una genuflexión, con los brazos extendidos y las manos abiertas, cuyas palmas se levantan hacia el cielo. Su rostro se muestra sereno y apacible, y su actitud corporal refleja la adoración y entrega de esta hacia Dios. Sobre su cabeza, en la parte superior de la imagen, se alza una paloma, que tradicionalmente se ha interpretado como una representación del Espíritu Santo. En la esquina superior derecha aparece la Virgen María, elevada sobre nubes y querubines. María se agarra su pecho derecho del que sale un hilo de leche que se dirige

directamente hacia la boca de sor Josefa María. Al otro lado de la escena, la esquina superior izquierda está ocupada por Jesús, que con su mano izquierda toca la llaga de su costado ocasionada por la lanza Sagrada cuando Longinos atravesó su pecho en la crucifixión. De esta herida, emana un hilo de sangre hacia la boca de la monja.

Ilus. 146. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre sor Josepha María García*, Luis Domange e Hipólito Ricarte, 1752

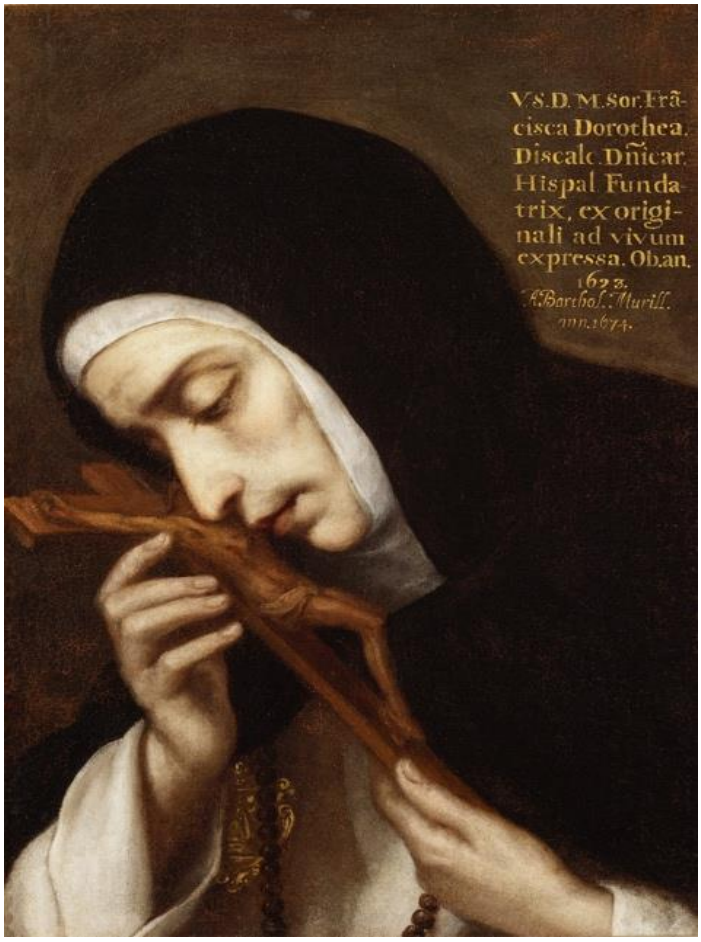
Es evidente la relación con el lagar místico, donde la sangre y el agua de Cristo que brota de la llaga de su costado sirve de alimento. Convirtiéndose en los sacramentos del bautismo, por medio del agua del costado, y de la Eucaristía a través de la sangre. Desde los comienzos del cristianismo se desarrollaba la metafórica acción de beber la sangre de Cristo, pero en este caso, la experiencia queda representada de manera literal en la que el sujeto bebe directamente de la sangre emanada por la llaga del costado. Y como apunta Ferrús (2005b): la ingesta simbólica de las llagas de Cristo posee el valor de encuentro eucarístico y fusión amorosa (p. 178). El tema de la sangre de Cristo va cobrando mayor presencia durante la

Contrarreforma, tratando de acentuar el sufrimiento de Jesús, así como otorgar mayor importancia al dogma de la transubstanciación y el sacramento de la Eucaristía, que había sido cuestionado por los protestantes (Fernández-González, 2016).

Posiblemente este episodio viene influido por acontecimientos sobrenaturales similares, recogidos y representados en la vida de algunas santas que adquirieron una gran influencia, representación y difusión en el barroco. De este modo, santa Lutgarda o santa Rosa de Lima también bebieron de la sangre emanada de la llaga del costado de Jesús, al igual que santa Catalina de Siena. Todas ellas presentes en la mayoría de la vida de las venerables, puesto que fueron adoptadas como modelos de imitación. La lactación de la virgen es un acontecimiento más vinculado al sexo masculino, dado que ha sido recogido vinculados a santos como san Bernardo de Claraval, san Pedro Nolasco o santo Domingo. En estas imágenes, del pecho de la virgen emana un hilo de leche que se dirige a la boca del santo, sin establecer un contacto directo entre la virgen y el santo, ya que era una forma de guardar el decoro.

Otra imagen donde se hace alusión a esta función nutricia de Jesús fue el retrato *in agone* de sor Francisca Dorotea (Ilus. 147). A pesar de que actualmente se desconoce el paradero del retrato original, este sirvió para otras representaciones posteriores como esta de Murillo o algunos grabados. Las imágenes recogen a la monja vestida con el hábito dominico, aferrándose a Jesús crucificado. La escena aparece recogida en su biografía por Juan Joseph Illanez (1734), en la que se expone que en su lecho de muerte, la venerable tenía una gran sed:

> pidió el Crucifixo, y aplicando à la Llaga del Costado sus labios, y mano, sin dar mas muestras de sed estuvo quasi un quarto de hora esprimiendo con sus virginales dedos algun netar invisible, que parecía recibir de la boca, qual suele el ancioso infante el dulce licor, que le alambica el fuego del amor en el materno pecho: assi admirados lo juzgaron los circunstantes respetando secretos, que no alcanzaban (como protesta el Historiador, y yo siguiéndole), y favores que presumían. Y porque rehuirà este piadoso assenso quien oye la inefable ternura, con que explica Dios el excesso de su amor por Isaias: (I) *Oyeme, casa de Jacob, y resto de la de Israel, á quienes traigo en mis entrañas, como la Madre al hijo concebido en ellas?* Porque con esta inaudita fineza se pone esta misteriosa Madre (assi quiso llamarse por el Elesiastico el Verbo Divino .2.) en la precisión de no negar à sus tiernos amados hijos el alimento, y alhagos de su pecho: quien lo duda assegurandolo el alma santa en los Cantares? *Mejores, y mas suaves*, dice à su Esposo Sagrado; (3.) *Son tus pechos, que el vino, y mas fragrantes, que las mas suaves confessiones*. (p. 79)



Ilus. 147. *Retrato de la venerable madre sor Francisca Dorotea*, Bartolomé Esteban Murillo, 1623

La imagen recoge el sencillo retrato de la venerable, centrándose en su rostro, que es envuelto por la toca blanca y el velo negro de la monja, cuya figura destaca sobre el fondo neutro. La palidez de la piel nos transmite que se encuentra en los últimos momentos de vida, por lo que se aferra al crucifijo y se produce el milagro. Sin duda alguna es una pintura de gran calidez y expresividad, donde los elementos han sido reducidos al mínimo, encontrándole solo lo estrictamente necesario para representar el episodio final de la vida de sor Francisca. Esto hace que el espectador centre toda su atención en la emotiva escena.

En estas imágenes se puede ver como el cuerpo de Cristo es representado como un cuerpo que alimenta, con relación a la concepción cristiana de que Dios es alimento del alma. Por lo que este, a su vez es capaz de servir de único sustento para los elegidos a la santidad, algo que venía dándose desde comienzos del cristianismo. Por ello se llega a hablar de "santas anoréxicas", obsesionadas por mortificar el cuerpo por medio de los ayunos y cuyo único sustento era el cuerpo y la sangre de Cristo, que alimentaba el alma de los cristianos por medio de la eucaristía.

7.6. La representación de las visiones

Más habituales en estas imágenes serán la representación de las visiones, aunque debido a la consideraba naturaleza femenina, las visiones femeninas eran puestas en tela de juicio, por lo que surgieron diversas publicaciones para tratar de diferenciar entre las verdaderas visiones y las falsas, entre ellas se pueden encontrar: el *Tratado de las verdaderas y falsas profecías*, escrito por Juan Horozco o el *Tratado del examen de las revelaciones, verdaderas y falsas y delos raptos*, de Gerónimo Planas, que realizaba una advertencia sobre los riesgos de las visiones femeninas (Alabrús, 2016).

Dentro de las visiones, las había de diversos tipos o categorías. En un primer momento, Santa Teresa las diferencia en tres grupos: corporales, percibidas con los ojos, intelectuales e imaginarias, percibidas con la mente (De Jesús, 2006). Sin embargo, en 1650 experimenta una visión que no es capaz de identificar en ninguna de las categorías anteriores, definiéndola finalmente como una cuarta categoría, la visión intelectual, la cual describe de la siguiente forma:

> Con los ojos del cuerpo ni de el alma no vi nada, mas parecíame estava junto cabe mí Cristo y vía ser Él el que me hablaba, a mi parecer. Yo, como estava inorantísima de que podía haver semejante visión, diome gran temor a el principio y no hacía sino llorar, aunque en diciéndome una palabra sola de asigurarme, quedaba como solía, quieta y con regalo y sin ningún temor. Parecíame andar siempre a mi lado Jesucristo y, como no era visión imaginaria, no vía en qué forma; mas estar siempre al lado derecho, sentíalo muy claro, y que era testigo de todo lo que yo hacía y que ninguna vez que me recogiese un poco, u no estuviese muy divertida, podía ignorar que estava cabe mí. (De Jesús, 2006, p. 184)

Fray Antonio Daza también establece una diferenciación de las visiones en tres tipos, la visión sensitiva, aquellas que se tratan de figuras sensitivas y son perceptibles por los sentidos exteriores, es decir, a través de los ojos del cuerpo. Después se encuentra la visión imaginaria, que es aquella que Dios revela a través de figuras imaginarias que se producen en el interior del alma, sin la ayuda de los ojos. Y por último, la visión intelectual, cuando Dios revela al alma sin valerse de cosas sensibles o imaginarias, sino que el interior del alma es capaz de entender lo que la divinidad le está revelando sin ninguna forma o apariencia. Esta última sería la más importante, dado que es la que experimentan los bienaventurados (Martínez-Burgos, 1997).

En el siglo XVI las visiones habían tenido consideraciones negativas por parte de la Iglesia, debido a la ausencia de la necesidad de un intermediario, puesto que la revelación se producía directamente entre el sujeto que la experimentaba y la divinidad. Sin embargo, en la Contrarreforma se produjo un cambio, y la experiencia visionaria fue manipulada en función de las conveniencias de las autoridades eclesiásticas (Stoichita, 1996). Por ello, interesaba llegar a toda la población, por lo que era necesario una compresión del lenguaje adecuada. Este debía ser entendible para todos los públicos, con un tono coloquial y directo. Al igual que en la literatura, las representaciones de visiones, experiencias místicas o arrobos debían estar recogidas con sencillez y realismo, deteniéndose en lo cotidiano dado que era lo que daba mayor credibilidad a la escena. Esto se traduce en una detención en aquellos objetos que aportan un mayor naturalismo como los muebles, frutas, cestas u otros objetos domésticos (Montaner, 1992).

Algunas de las visiones fueron recogidas a través de las imágenes por medio de la iconografía piadosa, que daba presencia en el plano terrenal a los seres que se hallaban en el celestial. Cada uno era representado conforme a su dignidad y rango. Se establecían principalmente dos grupos: por una parte, Dios, Jesús y el Espíritu Santo. Por otra, la Virgen, los ángeles y finalmente, los santos.

El ser divino más representado es Jesucristo, que podía aparecer en diversas formas. Una de las más habituales era como Niño Jesús, este podía mostrarse solo o acompañado de la Virgen María. Estas imágenes eran habituales en los conventos de monjas, ya que entre las religiosas existía una gran devoción hacia este, siendo habitual que cada religiosa llevara uno consigo en el momento de entrar al convento. Muchos de los cuales eran figuras de vestir con pelo natural que las religiosas peinaban y cambiaban de ropa. Una muestra de estas visiones son las imágenes de María Ángela Astorch (Ilus. 149) y sor Margarita Serafina (Ilus. 148). Esta última tenía una gran devoción al Niño Jesús, mencionado en numerosas ocasiones en su vida, y como en ella se expone, este tomo asiento en su corazón, el cual en las fechas próximas a la celebración del nacimiento de Cristo sentía arrobos y llamaradas que le abrasaban el pecho. En numerosas ocasiones tuvo visiones de Jesús Niño. En la imagen aparece representada con él sujetado por su brazo izquierdo. Jesús sostiene el corazón envuelto en llamas del que sale humo en una mano, y en la otra el orbe terrestre coronado por la cruz. A María Ángela Astorch también se le apareció el Niño Jesús en varias ocasiones a lo largo de su vida, y al igual que a Ángela Serafina, se estableció en su corazón, como ella misma expone: Entonces sentí un suave delicado ardor en mi corazon, y se me representó el Señor en forma de Niño, descansando,

como dormido, su Sagrada Cabeza en los más profundo de la cuevecita de mi corazón (p. 318). En la imagen de María Ángela, el niño se le aparece frente a ella, que se muestra en actitud orante, con las manos unidas frente al pecho y alzando su mirada, que se cruza con la del pequeño Jesús. María Ángela apoya sobre su cuerpo un báculo, remarcando su posición de abadesa y fundadora del convento de capuchinas de Murcia.

Ilus. 148. *Venerable madre sor Ángela Margarita Serafina*, Domènec Pauner, c. 1760

Ilus. 149. *Retrato de sor María Ángela Astorch*, anónimo, siglo XVII

Cabe destacar otra imagen de la *Manifestación del Niño Jesús a María Ángela Astorch* (Ilus.150), en este caso, la visión se trata también de una advertencia, relacionándose con un suceso histórico de la ciudad de Murcia: la inundación de san Calixto el 14 de octubre de 1651. Según se expone en su vida, Dios quería castigar a la ciudad de Murcia por los pecados y escándalos públicos de sus habitantes. Tuvo una visión:

> se vio a si misma, como en un llano, à vista de una fragosa Montaña, en cuya Cima se dejaba ver un hermosísimo Niño, cuyos cabellos, eran más rubios, y dorados, que los rayos del Sol: estaba vestido, y adornado de vestiduras carmesí, y morada. Este Niño hermoso, con tanta gracia como ternura, la combidaba, llamándola sin cessar, á la misma Montaña en que él estaba; y como quien no sabía balbuciente pronunciar aun, repetia con agrado, y ademanes de dignación suma: vene, vene, vene, insistiendo que viniesse, para asegurarse con él en la Montaña. Su hermosuda, y agrado, no menos que

sus palabras dulces, y cariñosas, robaban toda el Alma, y se llevaban el coraçon todo de nuetsra Venerable Madre: que queriendo passar adonde estaba el Imán de sus afectos, hallò la impedían, y estorbaban las muchas aguas, que avia de por medio. Bolvio à sus sentidos, maravillándose de este sucesso, sin poder entender, ni penetrar su significado por entonces; pero fue claro pronostico, y anuncio, de lo que sucesio después; retirándose con sus Hijas a una Montala, y Casa de la Compañía de Jesus, por no poder habitarse, en muchos meses, su Convento, à causa de las muchas aguas, que le inundaron y arruinaron (Zevallos, 1733, pp. 199-200).

En este caso la visión se convierte también en una advertencia de lo que iba a suceder a la ciudad de Murcia. La imagen, realizada en 1748, recoge esta visión descrita en su biografía. La religiosa, en la parte izquierda, se muestra sorprendida, con las manos cruzadas sobre el pecho, y admirando al Niño Jesús que se presenta frente a ella, ataviado con túnica y en cuya cabeza sobresalen las tres potencias. Este está subido a una montana, a cuyos pies se observa una Iglesia que está siendo cubierta por el agua desbordada por el río, que separa a ambos personajes. Este episodio de la vida de María Ángela remarca su faceta, no sólo de visionaria, sino también de profetisa, dado que aunque en un primer momento no entendió el significado de la visión, esta suponía una predicción por inspiración divina de la gran catástrofe que iba a acontecer en la ciudad, que quedó arrasada por el agua y con numerosas muertes.

Ilus. 150. *Manifestación del Niño Jesús a María Ángela Astorch*, Domingo Ximénez, 1748

El Niño Jesús también podía aparecer como un Niño Jesús pasionario, vestido con la túnica y con los instrumentos de la pasión, representado con la cruz a cuestas a modo de penitente (Ilus. 151 y 152). De este modo se unía la faceta más dulce de Jesús, a través de la inocencia y belleza de la infancia, que contrasta con su sufrimiento en la pasión y muerte. A su vez, estos Niños pasionarios remarcan el sacrifico de Jesús para el perdón de los pecados, siendo común en el arte barroco. En ambos casos, la visión queda remarcada por los rayos de luz en los que Jesús aparece envuelto, enfatizando así su origen divino.

Ilus. 151. *Vera efigie de la Venerable madre sor Esperanza de Cristo*, Carlos Francia, ca. 1762

Ilus. 152. *Verdadero Retrato de la Venerable madre sor Juana de Jesús María*, F. Donidon, 1676

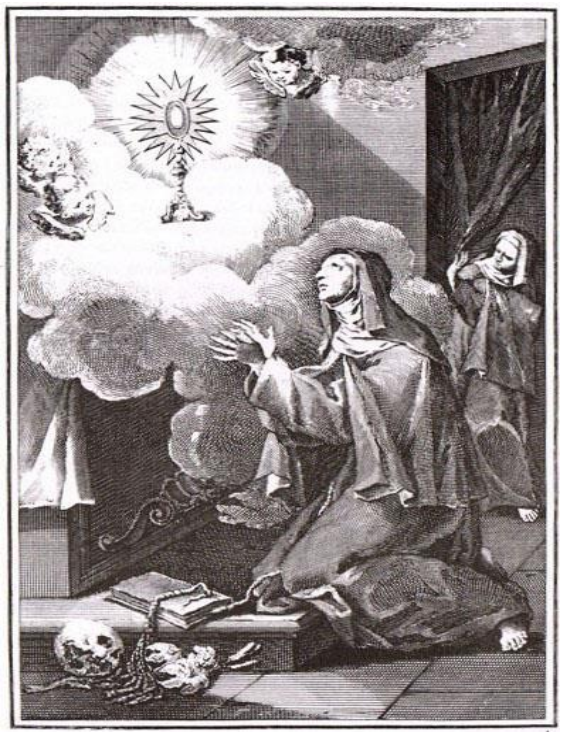
En alguna ocasión también podía adoptar su forma transubstanciada por medio del Santísimo Sacramento, representado mediante una custodia. A partir de la Contrarreforma el Santísimo Sacramento de la Eucaristía adquirió mayor presencia e importancia, ya que el Concilio de Trento reivindicó su importancia. Este quería remarcar la transubstanciación, afirmando que: "después de la consagración del pan y el vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía verdadera, real y substancialmente nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre" (p. 113).

Por ello, debido a la lucha contra el protestantismo, la Contrarreforma afianzó la transubstanciación de Cristo, para reafirmar este dogma, en el Concilio de Trento se expuso:

> declara ahora de nuevo este mismo santo Concilio, que por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre, cuya conversión ha llamado oportuna y propiamente *Transubstanciacion* la santa Iglesia católica. (p. 117)

Se trató de impulsar la importancia otorgada a la eucaristía, y dado el papel del arte como vehículo de propaganda, este dogma comenzó a hacerse más presente en la iconografía contrarreformista. De este modo, en el arte del siglo XVII se pueden encontrar representaciones de comuniones de santos como *La comunión de santa Teresa* de Juan Martín Cabezalero, pintada en 1670 o *La comunión de María Magdalena*, pintada en 1665 por Jerónimo Jacinto Espinosa. La devoción al Santísimo Sacramento de la eucaristía aumento considerablemente, lo que queda reflejada en la vida de las venerables.

Por ello, el Concilio de Trento induce a "venerar á este santísimo Sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre recibida en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios" (Latre, 1847, p. 117). Lo que queda reflejado en las imágenes de las religiosas, en las que es común encontrarlas frente a la eucaristía en actitud orante. La hostia consagrada era el cuerpo de Jesús presente, por tanto la representación de esta era la misma representación de Cristo. Por ello, en lugar de Jesús, esta aparece representada en las visiones, aunque de forma menos habitual que en las representaciones de retratos en actitud orante. En este caso cabe destacar las imágenes de sor María Ángela Astorch (Ilus. 153 y 154), donde se recogen distintas representaciones de un mismo episodio. Esta monja era muy devota de esta sagrada forma, por lo que el convento de capuchinas que fundó en Murcia recibió el nombre de la Exaltación del Santísimo Sacramento. En sus representaciones, la custodia con la hostia consagrada se muestra ante la religiosa mediante un rompimiento de gloria, acompañada por nubes y rayos de luz que remarcan su divinidad.



Ilus. 153. *La visión de la venerable María Ángela Astorch*, anónimo, siglo XVIII

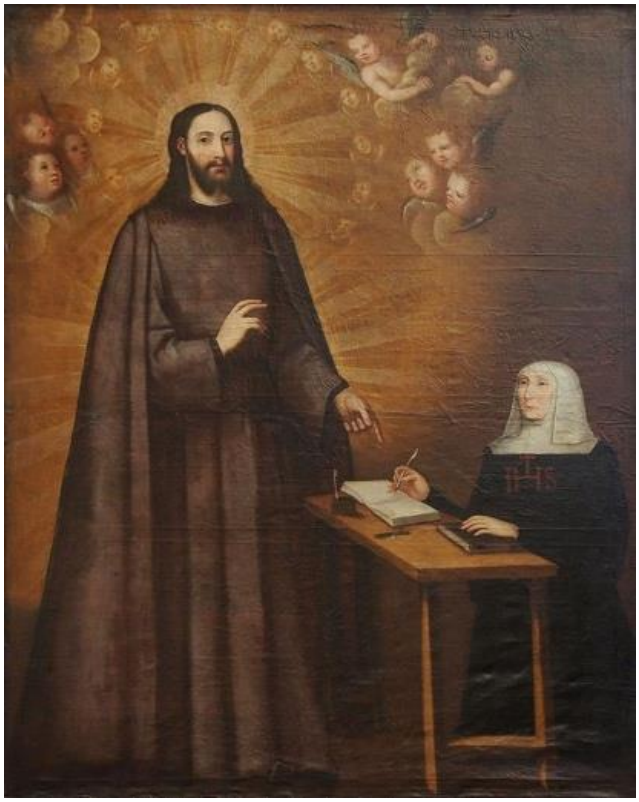
Ilus. 154. *La visión de sor María Ángela Astorch*, Francisco Preciado de la Vega, 1773

En la imagen de la grabada queda remarcada aún más la idea de visión, enfatizada por la gestualidad facial y corporal de sor María Ángela. Al parecer la religiosa se encontraba rezando frente a un altar, arrodillada y con las manos unidas frente al pecho, en el momento en que es sorprendida por la aparición de la custodia, que en ocasiones es sostenida por dos pequeños ángeles. Esta irrumpe en la escena mediante un rompimiento de gloria, envuelta en nubes, luz y querubines. La religiosa muestra una actitud que oscila entre la sorpresa y la veneración. Sus manos se han separado para ser elevadas al cielo. En el primer plano, la calavera y penitencias, habituales en este tipo de imágenes, remarcan la faceta de penitencia y sacrificio de la vida de estas venerables. El libro, podría hacer alusión a su faceta de escritora, aunque al no encontrarse ninguna pluma que lo corrobore, lo más probable es que se trate del libro de la regla puesto que era la fundadora, o también podría tratarse un libro de oraciones. Se pueden ver diversas variantes de esta escena, recogidas tanto en grabado para ser difundidas como en pintura.

Del mismo modo, Jesús podía aparecer en las visiones con apariencia adulta. Una de las imágenes que se traen a colación es la visión de la venerable Marina de Escobar (Ilus. 155), una mística, visionaria y fundadora de la orden se Santa Brígida, pero que nunca llegó a profesar, por lo que aparece representada con el velo blanco sobre la cabeza. Esta religiosa tuvo

una visión de Jesús ataviado como fraile jesuita, hay que tener en cuenta que el confesor de la religiosa, el padre Luis de la Puente, era un fraile de la orden jesuita. Esta orden se encargó de dar difusión a la visión de la mística a través de diferentes obras artísticas.

La otra visión que se destaca es la de *La beata Mariana de Jesús*, pintada por Vicente Carducho en 1625 (Ilus. 156), aparece la beata ataviada con el hábito mercedario de velo blanco, dado que no realizó la profesión religiosa. Aparece representada con uno de sus atributos, la corona de espinas otorgada por Jesús, que simbolizan las penitencias y mortificaciones a las que se sometió a lo largo de su vida, y en el centro de su pecho, un corazón envuelto en llamas con el niño Jesús en el centro. La escena representada corresponde a un éxtasis místico en el que Cristo se le apareció a la beata, posiblemente en la puerta de la Iglesia de Santa Bárbara de Madrid (Olivares, 2010). La religiosa se muestra sorprendida por la visión, en actitud extática, con las manos alzadas hacia el cielo, y de cuyo rostro cabe destacar la apariencia, de gran proximidad a la mascarilla mortuoria realizada también por el propio Carducho.



Ilus. 155. *Visión de Cristo como jesuita por Marina de Escobar*, Diego Valentín Díaz, siglo XVII.

Ilus. 156. *La Beata Mariana de Jesús*, Vicente Carducho, 1625

Las visiones de María, los ángeles o santos son menos abundantes, aunque también se dan con frecuencia. Entre ellas se puede destacar las visiones de la venerable Isabel de Jesús (Ilus. 157), a la que se le apareció la Virgen María con el niño en sus brazos como se puede ver en la representación, o la beata María de la Encarnación (Ilus. 158), a la que se le apareció santa Teresa de Jesús, representada en la esquina superior derecha, sobrevolando la escena sobre una nueve y de la que sale un rayo de luz que se dirige hacia la beata. Entre las místicas eran habituales las conversaciones con santos, presentados como visiones ante ellas. De este modo, sor María de Santo Domingo mantenía conversaciones con María Magdalena, san Juan o el mismo Jesús (Sanmartín, 2016). Al igual que Jacinta de Atondo veía a santa Inés, con la que se comunicaba.

Ilus. 157. *Vera Effigies de la Venerable Isabel de Jesús*, Francisco de Castro, 1683

Ilus. 158. *La Beata María de la Encarnación*, Pascual Cucó, siglo XVIII

Dentro de los seres celestiales, también se daban las visiones de ángeles. Cada religiosa solía tener un ángel de la guarda, y aunque la Iglesia únicamente reconocía a los canónicos, era habitual que los apócrifos fueran adoptados por las monjas como sus ángeles de la guarda. E incluso se podía dar el caso de que una religiosa tuviera más de un ángel apócrifo, como sucede con Juana de la Encarnación (Ilus. 158), a la que Dios le concedió un segundo ángel de la guarda, tal y como aparece representado en la imagen, en la que la venerable aparece acompañada por cada uno de sus ángeles, uno a cada lado de ella. En esta representación se recoge la escena en que se le apareció Jesús en forma de la Sagrada Eucaristía, representada en

la esquina superior derecha, con una forma circular en cuyo interior se encuentra la figura del Niño Jesús. El rostro de la religiosa se muestra extático, con la mirada elevada y la boca entreabierta.

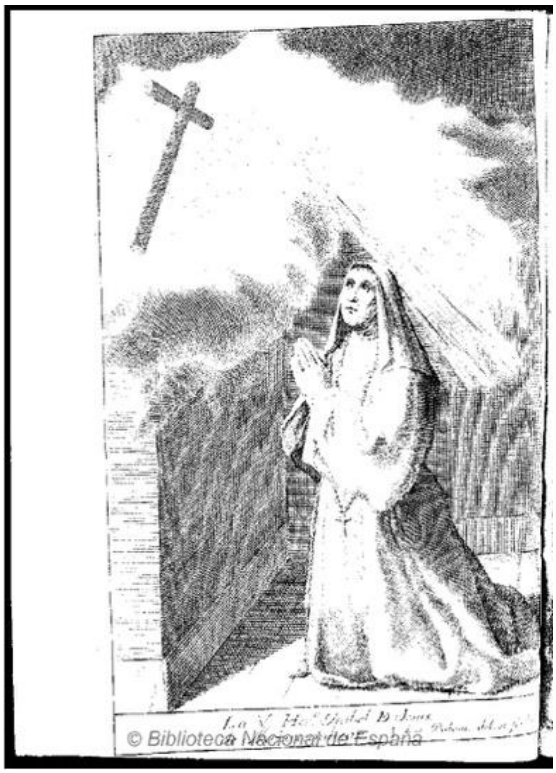
Otra imagen que se destaca es la de las *Visiones de doña Marina de Escobar* (Ilus. 160) esta venerable pasó postrada en cama los últimos treinta años de su vida, durante los cuales recibió visitas seres celestiales, sueños místicos y visiones de carácter sobrenatural. La religiosa estaba acompañada por ángeles que Dios le había enviado para que la guiasen (Ávila, 2017). En la imagen aparece Mariana postrada en su cama, acompañada por ángeles ricamente vestidos y querubines. En el centro de la escena, dos ángeles músicos se encuentran tocando instrumentos musicales. Junto a la religiosa, un ángel le ofrece dos coronas a elegir, una corona de flores y otra de espinas. Este episodio de la elección de la corona se puede ver también en la vida de otras religiosas. Asimismo, en la vida de Santa Catalina de Siena también se recoge el ofrecimiento entre una corona de oro y otra de espinas, como esposa de Cristo, esta eligió la segunda. Por ello, algunas venerables han sido retratadas con la corona de espinas sobre la cabeza, adoptada como atributo.

© Biblioteca Nacional de España

Ilus. 159. *La venerable Juana de la Encarnación con sus ángeles de la guarda*, anónimo, 1726

Ilus. 160. *Visiones de doña Marina de Escobar*, seguidor de Diego Valentín Díaz, siglo XVII.

La luz era el recurso clave para generar la atmósfera de sobrenaturalidad plasmada en estas imágenes. Las escenas se vuelven brillantes, luminosas, y es a través de la correcta utilización de este recurso mediante el cual lo invisible, a pesar de no ser representado, se hace visible, una ingeniosa forma de poder representar las visiones interiores, que unidas a la gestualidad, brindan al espectador de los recursos necesarios para comprender lo que está sucediendo (Martínez-Burgos, 1997). De este modo se utiliza el rayo de luz que se dirige hacia la religiosa, y la actitud de esta nos transmite que lo que está ocurriendo en el interior de su alma. Como se puede observar en las imágenes de las venerables Isabel de Jesús (Ilus. 161) y María Ana de Jesús (Ilus. 162), donde la luz adquiere gran protagonismo como evocadora del episodio místico.


© Biblioteca Nacional de España

Ilus. 161. *La venerable sor Isabel de Jesús*, Antonio Palomino, 1724

Ilus. 162. *La beata Maria Ana de Jesús*, P. Monaldi, 1764

Pero los seres celestiales no eran los únicos que veían estas visionarias. Durante la contrarreforma, hay una constante obsesión por el demonio, que acecha en todo momento para ganar las almas débiles. Todas las visionarias relatan en sus vidas que fueron visitadas por él (Martínez-Burgos, 1997), y en algunas ocasiones esta visita fue recogida en unas imágenes.

En la religiosidad barroca hay una permanente presencia del diablo, algo que no es novedoso, dado que esta presencia constante también se puede encontrar en los textos bíblicos. Sin embargo, en el barroco esta presencia adquiere un mayor énfasis, dado que el demonio barroco se configura como un elemento funcional dentro del sistema político-religioso de la jerárquica sociedad, ya que se establece como parte de la base de la pirámide sobrenatural sobre la que se sustenta todo el sistema establecido de creencias religiosas y prácticas morales (Sánchez Lora, 1988), basada en la existencia del bien, Dios, vinculado a la salvación, y en contraposición del mal, el demonio, vinculado a la condena eterna. De manera que la figura del demonio ejercía un importante papel en la sociedad dado que por miedo a la condena, se trataba de evitar el mal. Asimismo, este era presentado como un ser real, tangible, que es capaz de actuar sobre las personas y dañar todo lo que este en relación con ellas (Sánchez-Lora, 2004).

De hecho, un rasgo habitual del santo barroco es que este fuera constantemente acechado por el demonio, pero este combate entre el diablo y el virtuoso puede darse incluso después de la muerte de este, a través de sus reliquias. Un ejemplo de entre tantos santos acechados por Satanás puede observarse en santa María Magdalena de Pazzi, que estuvo sometida constantemente a estos ataques demoníacos. A menudo se le aparecían monstruos, leones y otras bestias para atacarla, era azotada, arrastrada, empujada por las escaleras, y otros tormentos corporales (Sánchez-Lora, 2004). Asimismo, santa Rosa de Lima también peleo en combate contra el diablo.

Por tanto, era frecuente que este atormentara a las religiosas tanto espiritual como físicamente, con la finalidad de poner a prueba sus virtudes. Además de la violencia física que podían ejercer sobre ellas, existía un interés especial en hacerles perder la castidad, puesto que esta era la mayor virtud que una mujer consagrada a Dios podía tener. Estos demonios solían adoptar apariencias monstruosas o de hombre siniestros (Ávila, 2017). En las vidas de venerables esta presencia también es habitual, aunque si bien es cierto en algunas se hacía más concurrente que en otras. El demonio trataba de tentarles, hacer tambalear su fe hacia Dios, provocarles temor e incluso hacerles daño físico, siendo un tormento constante. Una muestra de estos episodios se recoge en las imágenes de sor Juana de la Encarnación y la venerable Beatriz Ana Ruiz.

En la vida de sor Juana de la Encarnación se recoge que:

> Se le apareció para horrorizarla, feissimo, y en forma, y fugura espantosa, y detestable, clamó ella al refugio de todas sus tribulaciones Maria Santissima, la que

> acompañada de San Miguel Arcangel, San Benito, y San Joseph su Esposo (todos devotos cordiales suyos) se dexò vèr en su presencia (...) y huyendo el Principe de las Tinieblas à vista de tan pura luz, la consolò, atentò, y cosortò esta amorosa Madre à su querida hija, con las dignaciones suavissimas de sus piedades, y tesoros de sus misericordias (Zevallos, 1726, pág. 57).

En la imagen (Ilus. 163), Juana de la Encarnación aparece postrada en la cama mientras es acechada por el demonio, representado como un ser monstruoso, con garras de uñas largas en lugar de pies y manos, el cuerpo cubierto de pelo, alas de murciélago, cola enroscada, orejas puntiagudas, ojos grandes, dientes afilados y desprendiendo humo por la nariz como una especie de dragón que podría estar relacionado con el fuego infernal. La monja pide refugio a la Virgen María que aparece suspendida sobre una nube en lo alto de la escena, a la izquierda se encuentra san José, y al otro lado san Miguel Arcángel, con el escudo y alzando la espada, preparado para enfrentarse al diablo, junto a él, san Benito y San Francisco.

La otra imagen, representa a la terciaria agustina Beatriz Ana Ruiz (Ilus. 164), mística y visionaria que vivió a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, a lo largo de su vida fue acechada por el demonio. La imagen se encuentra dividida en dos escenas. El un primer plano aparece la venerable en actitud orante, de rodillas ante un altar sobre el que se alza una escultura de un Cristo crucificado. De esta imagen nos interesa especialmente la escena que sucede en segundo plano. Al fondo, fuera de la arquitectura se puede observar como la religiosa se encuentra postrada en el suelo y está siendo golpeada por dos demonios con varas. Estos han adquirido apariencia casi humana, aunque en lugar pies y manos tiene zarpas con garras, nariz puntiaguda y uno de ellos también tiene cuernos. Beatriz estaba continuamente atormentada por demonios que la atormentaban y golpeaban en todas las partes de su cuerpo, la vejaban y castigaban. Cuando se mostraba en público la hacían tropezar y tener caídas constantes, sobre todo en la Iglesia. Y a la hora de recibir la eucaristía le impedían cerrar la boca, por lo que los sacerdotes se disgustaban. Todos sus contemporáneos la tenían por loca y endemoniada, despreciándola y siendo objeto de burlas. Los castigos del demonio se alternaban con visiones de Dios y predicciones de futuro (Campos, 2007).

© Biblioteca Nacional de España

Ilus. 163. *Estando enferma la venerable sor Juana de la Encarnación se le apareció el demonio*, Juan Bernabé Palomino, 1726

Ilus. 164. *Verdadera Efigie de la Venerable sor Beatriz Ana Ruiz*, Tomás Planes, 1744

7.7. Transgresiones de la corporalidad

El cuerpo de las personas escogidas para la santidad podía trasgredir el concepto tradicional de cuerpo. En estos casos, el cuerpo se transforma, experimenta cambios y es capaz de realizar actos incapaces para los cuerpos comunes. Esta transformación puede considerarse una consecuencia de la santidad y la proximidad hacia la divinidad. Entre estas trasgresiones de la corporalidad se pueden encontrar los vinculados a la muerte como la incorruptibilidad del cuerpo o los olores de santidad con los que los santos y venerables fueron otorgados en el momento de su fallecimiento. Esta incorruptibilidad del cuerpo exánime es una característica común que puede observarse en numerosas venerables como[º]

La trasgresión del cuerpo solía darse vinculado a los dones sobrenaturales y las experiencias místicas que la divinidad relegaba a las virtuosas, entre ellas podían producirse levitaciones, ocasionadas por los momentos de éxtasis o arrobos. Un cuerpo santo también podía llevar a cabo milagros. Pero sin duda alguna, una experiencia de trasgresión destacable, aunque con manifestaciones puntuales, es la bilocación, esta consiste en la posibilidad de estar

en dos lugares al mismo tiempo. En relación con esta experiencia se ha podido encontrar un grabado que representa este acontecimiento. La imagen recoge la predicación de la venerable sor María Jesús de Ágreda a los indios americanos de Nuevo México sin haber salido nunca de su convento en Ágreda. Un acontecimiento controvertido que despertó el interés de la Inquisición y tuvo una enorme trascendencia en la vida de la mística. Sor María Jesús de Ágreda fue una monja con dones sobrenaturales, entre los que destacan su don de profecía y las bilocaciones, cobrando especial interés este episodio de bilocación.

La rama masculina de la orden franciscana, verificaron el episodio y lo dieron a conocer, confeccionando una estrategia propagandística que hizo que esta mística despertara interés en el rey Felipe IV, a pesar de que la venerable hubiera preferido mantener el acontecimiento en privado debido a su humanidad y humildad (Morte, 2007). Sin embargo, el insistente interés de este viene dado por la actividad misionera que la orden franciscana estaba desarrollando en América, configurándose propaganda sobre el episodio. Las órdenes masculinas tuvieron un papel esencial en la divulgación de dones sobrenaturales y experiencias místicas de las monjas, encontrándose tras los episodios de estas, dado que en la mayoría de los casos se trataban de sus confesores o guías espirituales siendo los transmisores de la información para otorgarle una mayor publicidad al suceso (Morte, 2014), y situar a la religiosa entre los elegidos por Dios en la orden.

La monja trató de eliminar todos los escritos relacionados con el prodigio, también debido a la preocupación y el temor que suscitaba una investigación inquisitorial. Sin embargo, las lucha entre las órdenes religiosas hacía necesaria la propaganda para aumentar entre sus filas a personas con fama de santidad. En 1630, el padre Alonso Benavides, custodio en el virreinato, viaja a España con el fin de informar a sus superiores de lo acontecido en América. Del mismo modo, Sor María Jesús tuvo que recoger por escrito una relación de los acontecimientos y la situación que se estaba dando en Nuevo México. Además de ser retratada para trasladar su imagen a América y verificar el milagro ante los indios americanos (Morte, 2007).

Sin embargo, los episodios de bilocación de sor María Jesús no se centran únicamente en la predicación en América. Otro episodio recoge que la religiosa se estuvo apareciendo a un esclavo musulmán que se encontraba preso en Pamplona por haber huido de su dueño, para que se convirtiera al cristianismo. Cuando el dueño fue a buscar al esclavo, este se había convertido al cristianismo y pedía ser bautizado. Con la finalidad de corroborar el milagro, se

trasladaron a Ágreda, donde y esclavo reconoció perfectamente a la monja de Ágreda como la religiosa que lo había convertido (Morte, 2007).

Estos episodios vinculados a las místicas suponían testimonios de su santidad, pero a su vez despertaban preocupación ante la posible reacción de la Inquisición. En las representaciones de venerables es poco habitual encontrar imágenes que recojan estos episodios. En la imagen (Ilus. 165) puede observarse a la aparición de sor María Jesús de Ágreda, ataviada con el hábito concepcionista, que con fuerza y autoridad sujeta el crucifijo con la mano izquierda, mientras alza la derecha al cielo apuntando con el dedo índice. La mona aparece acompañada de querubines que remarcan la sobrenaturalidad de la escena. Mientras que en la parte inferior de la imagen, postrados en el suelo, se encuentra rodeada de los indios nativos americanos, que sorprendidos y admirados dirigen su mirada hacia la monja. La incorporación de vegetación en la escena remarca el acontecimiento, haciendo alusión a las frondosas selvas americanas donde se desarrolló este episodio.

Ilus. 165. *La Venerable sor María Jesús de Ágreda predicando en América*, Pietro Leone Bombelli y Mariano Salvador Maella, 1761

7.8. Amor sacro: la unión mística del alma con Dios

La reedición de textos destinados a la meditación e interiorización de la fe, facilitarán un cambio de sensibilidad religiosa. Una nueva espiritualidad en la que se transmite la primacía del recogimiento interior que se basa en el mandato evangélico del amor y la unión con la divinidad. Se produce un proceso ascético que concluye en la experiencia mística, con lo cual encontramos una constante exaltación del amor divino, un amor enajenado, desesperado, que invita al conocimiento divino y que culmina con la mística nupcial. El ascetismo cristiano consideraba que solo a través de la muerte comienza la nueva vida, la vida eterna, y la *meditatio mortis* que se basa en la renuncia de lo terrenal, el ansia de la soledad y la imitación de la pasión de Cristo (Martínez-Burgos, 1999). Por ello existe un constante deseo de la muerte para alcanzar la unión definitiva con Dios, como expone santa Teresa: "Destas mercedes tan grandes queda el alma tan deseosa de gocas del todo al que se las hace, que vive harto tormoneto, anque sabroso; unas ansias grandísimas de morirse, y ansí, con lágrimas muy ordinarias, pide a Dios la saque de este destierro" (De Jesús, 2006, p. 85).

La penitencia y mortificación sugieren el deseo de seguir y rememorar la pasión de Cristo, ya que se consideraba que la unión con Jesús se producía a través del dolor compartido. Se pueden encontrar varias formas de unión con Dios, a través de arrobos, éxtasis o transverberaciones, consideradas como el ápice de la comunicación con este. Sin embargo, estas experiencias son solo muestras puntuales de ese amor divino, el cual es expresado también por medio de los desposorios místicos, que desembocarán de manera definitiva en el matrimonio místico, siguiendo la mística nupcial. Como señala Avenatti (2013) Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz son dos figuras fundamentales dentro de la literatura castellana de esta temática. Las moradas de la santa de Ávila cobrarán especial importancia en el desarrollo de la teología mística y la unión con Dios.

Existía la posibilidad de que las experiencias místicas, éxtasis y arrobos, fueran fingidos debido a la estimación que la sociedad otorgó a las mujeres con dones considerados sobrenaturales, obteniendo un importante reconcomiendo social. Por lo que estas prácticas eran una amenaza para el sistema religioso. Por ello, la Iglesia trató de controlar esto. Normalmente, estas experiencias fingidas surgían fuera del control del sistema reglado por la autoridad eclesiástica, de manera que estas se caracterizaban por actuar de manera autónoma, y solían arrastrar consigo a una serie de fieles que las creían y sobre los que se convertía en una especie de guía espiritual. Esto suponía un desafío para la Iglesia, dado que se trataba de una mujer que

alejada de la función femenina, -madre, esposa, religiosa o prostituta- se alzaba como guía desempeñando un liderazgo espiritual que suponía una afrenta para el sistema religioso establecido (Sánchez Lora, 1988). Por ello, la Iglesia católica lucho contra estas mujeres, y debido a esto también puso en tela de juicio las vivencias sobrenaturales experimentadas por las religiosas en los conventos. Las cuales, a su vez, tenían miedo de revelar sus experiencias por las represalias que se pudiera tomar contra ellas en caso de que se considerase que eran falsas.

7.8.1. Manifestaciones del amor divino

Es el amor desmedido el que lleva a la experimentación de éxtasis, que produce el disfrute del encuentro con la divinidad. Sin embargo, la mística lleva asociado un erotismo que resultaría conflictivo (Martínez-Burgos, 1997). De hecho, como expone Rodríguez de la Flor (1999), la experiencia mística se encuentra ligada con la sexualidad, puesto que es algo eminentemente físico, y como expone Jerónimo Gracián: "[Éxtasis] significa aquel último y soberano afecto, que viene muchas vezes con el rapto, en que el alma goza de Dios inmediatamente en el supremo grado, que se puede gozar en esta vida; que es *como cópula del matrimonio divino*" (p. 239). Sin embargo, debido a la amplitud de esta temática, no podemos adentrarnos en estas cuestiones, puesto que lo que interesa para este estudio es su representación.

Se deben diferenciar las visiones de los éxtasis, arrobos o raptos, y de la unión definitiva con el Esposo a través de los desposorios y el matrimonio místico. Santa Teresa explica esa diferencia de forma clara y concisa. Dentro de los éxtasis, establece una diferencia de tres tipos. La primera de ellas es la unión, de la que la santa expone:

> digo que se entiende y veisos llevar, y no sabéis dónde, y es menester ánima determinada y animosa para arriscarlo todo, venga lo que viniere, y dejarse en las manos de Dios y ir adonde nos llevaren de grado, pues os llevan, aunque os pese; y en tanto estremo, que muy muchas veces querría yo resistir, y pongo todas mis fuerzas; algunas podría algo, otras era imposible, sino que me llevava el alma y aun asi ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener, y algunas todo el cuerpo, hasta levantarle. (De Jesús, 2006, p.182)

La siguiente es aquella que Teresa denomina ímpetu, según la cual:

> es imposible poderlo entender, que no es desasosiego del pecho; dejávanme perdida la cabeza y cansado el espíritu, de suerte que otro día y más no estava para tornar a la oración; no se puede encarecer ni decir el modo con que llaga Dios el alma y la grandísima pena que da, que la hace no saber de sí; mas es esta pena tan sabrosa, que no hay deleite en la vida que más contento dé; siempre querría el alma estar muriendo de este mal. (De Jesús, 2006, p. 182)

Y por último, la tercera distinción es el arrobamiento:

> Digo que muchas veces me parecía me dejava el cuerpo tan ligero que toda la pesadumbre de él me quitava, y algunas era tanto que casi no entendía poner los pies en el suelo, pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda: si en pie, si sentado si las manos abiertas, si cerradas; porque aunque pocas veces se pierde el sentido, algunas me ha acaecido a mí perderle del todo, pocas y poco rato; mas lo ordinario es que se turba y, aunque no puede hacer nada de sí cuanto a lo esterior, no deja de entender y oír como cosa de lejos; no digo que entiende y oye cuando está en los subido de él, que entonces no ve, ni oye, ni siente, a mi parecer, y por la mayor parte están cerrados los ojos, aunque no queramos cerrarlos; y si abiertos alguna vez, no atina y ni advierte lo que ve (De Jesús, 2006, pp. 182-184).

Como apunta Van Deusen (2007), era habitual que las místicas recibieran la Palabra de Dios por medio de raptos o arrobos, momentos de trance en los que se produce una enajenación de los sentidos. Para llegar a este estado y experimentar estas experiencias, las religiosas debían prepararse durante un largo periodo de tiempo. Cuando esto se producía, la mística experimentaba cabios físicos en su cuerpo a medida que se establecía el contacto con Dios, estos podían ser observados por los espectadores. Estas experiencias despertaron un gran interés por los teóricos que publicaron diversos manuales, entre los que se puede destacar *Summa Theologica Mystica* de Felipe de la Santa Trinidad o *Lucerna Mystica* de José López Ezquerra, estos escritos trataron de indagar acerca de qué son éxtasis, arrobos y visiones, y establecer las diferencias entre ellos. La palabra rapto viene del hebreo y significa "sueño profundo", siendo igual que el éxtasis para los griegos, el cual hace referencia a la "salida del alma". De manera que en los éxtasis o raptos, el sujeto queda sumido en un profundo sueño, donde desfallecen los sentidos corporales para que la voluntad y el entendimiento sean capaces de ocuparse de comprender lo que se está experimentando (Martínez-Burgos, 1997). Cuando

estos se experimentan, el cuerpo de la religiosa queda enajenado, como señala santa Teresa (De Jesús, 2006):

> Pues tornando a este apresurado arrebatar el espíritu, es de tal manera que verdaderamente parece sale del cuerpo, y, por otra parte, claro está que no queda esta persona muerta; al menos ella no puede decir si está en el cuerpo u si no, por algunos instantes. Parécele que toda junta ha estado en otra región muy diferente de en esta que vivimos adonde se le muestra otra luz tan diferente de la de acá (p. 84).

Las visiones, éxtasis o arrobos son manifestaciones puntuales del amor de Dios pero no es la unión definitiva, ya que como indica la santa abulense (De Jesús, 2006): "Estas son las joyas que comienza el Esposo a dar a su esposa" (p. 85). Y son experimentados por numerosas venerables, descritas en sus vidas e incluso recogidas en representaciones en algunas ocasiones. Sin duda alguna, la representación del éxtasis más conocida dentro de la historia del arte es el *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini. Un acontecimiento de los más destacados de la vida de la santa.

Al contrario de lo que pue pueda parecer, dado que esta temática ha sido ampliamente recogida en las representaciones pictóricas de santos y santas como muestra del interés del público de la época en hacer visible lo invisible, en la vida de las religiosas no canonizadas con fama de santidad, no es así, ya que la unión mística supone el acto secreto por excelencia. De entre todas las imágenes recopiladas, las que recogen representaciones de raptos, arrobos, éxtasis o uniones místicas son ciertamente escasas, puesto que no todas las imágenes que recogían estas muestras de amor místico eran aceptadas (Stoichita, 1996). Además, hay que tener en cuenta que la Iglesia contrarreformista no era partidaria de este tipo de representaciones, si tuvieron ese desarrollo en la pintura fue debido al interés en reflejar la teoría de las pasiones que facilitaba esta temática.

Cabe destacar que en estas experiencias místicas, hay una estrecha relación con el Cantar de los Cantares, ya que las religiosas, al igual que la protagonista del texto bíblico, confiesan que se encuentran "enfermas de amor" o "heridas de amor". Una enfermedad que únicamente puede sanar mediante más amor, como explica Avenatti (2013): la herida es apertura que comunica con lo excesivo del don a través de la experiencia del dolor que cura el deseo de más amor (p. 11). La saeta de fuego, flecha que hiere, es representación de esa herida de amor, que a la vez que hiere, también sana mediante el amor. Por ello, no es de extrañar encontrar representaciones de esa "herida de amor" a través de la flecha o los dardos que

atraviesan el corazón de la mística, elementos que en ocasiones pueden aparecer envueltos en llamas, con relación a ese ardor o fuego que las religiosas confiesan sentir en su corazón con la presencia de Dios. Lo que a su vez se relaciona con el cantar de los cantares, donde en la posesión total, la amada expone:

"*Grábame como sello en tu corazón,*

Como sello de tu brazo;

Porque el amor es más fuerte que la muerte,

la pasión más implacable que el Abismo.

Sus llamas son flechas de fuego, llamarada divina" (Cant. 8,6)

Dentro de las representaciones de éxtasis o arrobos, se puede encontrar el grabado de Gregoria Francisca de santa Teresa (Ilus. 166), monja carmelita descalza del convento de Sevilla. La escena tiene lugar en el interior de una estancia, en la que la monja aparece representada en el centro, junto a su ángel de la guarda, ricamente vestido como se describe la primera visión que la religiosa tuvo de este. El ángel se encuentra tas la mística, para poder asistirla ante un posible desfallecimiento. Esta se encuentra arrodillada, con los bazos extendidos con las palmas de las manos hacia arriba, en señal de entrega. Frente a ella se alza la una custodia, que aparece en la escena mediante un rompimiento de gloria acompañada por nubes, rayos de luz y querubines. En el centro de la custodia se encuentra el Niño Jesús, que mira hacia la religiosa, y del que salen rayos de luz y una especia de dardos en llamas que se dirigen hacia el pecho de la religiosa, siendo este la puerta de acceso al interior, al corazón, identificado con la morada. Los dardos van a atravesar el pecho de la religiosa para "herirla de amor". En uno de los márgenes se abre una puerta desde la que asoman dos monjas, que están siendo testigos de este prodigioso acontecimiento. Al tratarse de unos dardos en llamas que van a permutar el corazón de la venerable, podemos considerar la escena una transverberación.

Ilus. 166. *La Venerable Madre sor Gregoria Francisca de Santa Teresa*, anónimo, 1738

La escena representada aparece recogida en su biografía, donde se expone que debido a la gran devoción que sentía por el Santísimo Sacramento, en algunas ocasiones cuando la religiosa iba a recibir la Eucaristía se le aparecía el señor en varias formas en la sagrada Hostia (De Torres, 1798). En esta imagen se puede observar que:

> Se dexaba ver de esta su Sierva en la Sagrada Hostia en varias y soberanas transformaciones, ya en figura de Cordero rodeado de Angeles, ya de Niño hermoso, de cuyo delicado bulto salian lucidísimos rayos, que termibanan en el pecho de la Venerable, á manera de saetas, asistida de su Angel de Guarda, de cuya visión fueron testigos dos Religiosas, á quienes el Señor quiso conceder que notasen este prodigio (De Torres, 1798, pp. 227-228).

De esta experiencia la sor Gregoria compuso un villancico, siguiendo el mandato de su director, del que cabe resaltar los versos que recogen como se sitió en esta experiencia mística:

[…]

Cuidado,

Entre Viriles se oculta,

É hiriendo mi corazon,

sin sentirlo los sentidos,

las potencias me robó:

Cuidado,

Manifestóse al herirme,

Con modo tan superior,

Que solo su gran saber,

Hiciera tal invención:

Cuidado,

Es tan Divino Gitano,

y hechiza con tal primor,

que quando de amores mata,

por morir me muero yo

[…](De Torres, 1798, pp.229)

Cabe destacar la referencia que hace de la "herida en el corazón", y la ausencia de las potencias y los sentidos durante este momento, como es característico en experiencias místicas de éxtasis o arrobos. Puesto que como ya se ha explicado, en el momento en que se producía el rapto, la religiosa perdía el control sobre su cuerpo, se producía una enajenación de los sentidos, quedando sumidas en una especie de inconsciencia. La mística salía de su cuerpo como si estuviera muerta en vida.

En estos momentos de éxtasis, el cuerpo se transgredía, se transforma, siendo capaz de experimentar habilidades que escapan de las capacidades del cuerpo común. Una muestra de ello son las levitaciones. Durante los éxtasis, algunas místicas eran capaces de levitar, incluso durante un periodo prolongado de tiempo, transgrediendo así la naturaleza del cuerpo humano.

Estas experiencias son ampliamente recogidas en las biografías de las venerables, María Evangelista narra como sor Juana de la Cruz levitaba cuando veía a Dios, algo que podía prologarse incluso durante más de cinco horas (Sanmartín, 2016). Dentro de las representaciones son menos habituales, aunque no inexistentes, de este modo se han podido encontrar dos grabados que representan el momento exacto de esta experiencia.

Las protagonistas son dos monjas agustinas descalzas con fama de santidad que habitaron en convento del Corpus Christi de Murcia, sor Mariana de San Simeón (Ilus. 167) y sor Juana de la Encarnación (Ilus. 168). Este episodio es recogido en la vida de ambas religiosas, por lo que se puede exponer en relación con las imágenes. En la vida de Mariana de San Simeón se recoge que: "la Dispertadora, que viendo una gran luz por la mañana en la Celda de la Venerable Madre, acudió à ella, y la encontró elevada en el ayre, y rodeada de resplandores" (Carrasco, 1746, p. 158). En su representación se puede ver a la madre Mariana ante Cristo sacramentado que irrumpe en la escena mediante un rompimiento de gloria, iluminado y rodeado de nubes, y acompañado por un angelito que lanza flores sobre la monja. Esta se encuentra suspendida en el aire, haciendo una genuflexión, con una mano alzada hacia el cielo, mientras que posa la otra sobre el pecho, representando la sorpresa a la vez que la humildad y sumisión. Al fondo de la imagen aparece la hermana que está siendo testigo de este acontecimiento sobrenatural para dotarlo de credibilidad.

En el caso de Juana de la Encarnación, en su vida se expone que una noche en la que estaba haciendo de sacristana, fue sorprendida por el rapto, por lo que ni siquiera pudo dejar el aguamanil y la salvilla que sostenía en sus manos. Al entrar otra monja del convento que la andaba buscando:

> la encontrò, no solo como otras vezes elevado su cuerpo en el ayre, de suerte que sus rodillas daban por encima de la Regilla del Confessonario, que dista vara y media del suelo, rebo- sando resplandores del Cielo, hermosura, y fragrancias suaves, como las otras vezes, sino es que perserveraba en el aire con el Aguamanil, y Salvilla, ò tabaque en sus manos: postura, en que la cogiò el admirable rapto, y elevacion de su espiritu, que la sirvió de alas à su cuerpo, para tenerla por media hora levantada del suelo, como una Ave ligera, que se detiene gustosa en la region del ayre, hasta que bolviò à baxar, en al conformidad que otras vezes. (Zeballos, 1726, p. 282)

Como puede observarse, la represetación de Juana de la Encarnación se aproxima bastante a la de Mariana de San Simeón. Juana también aparece representada elevada, de

rodillas, con los brazos abiertos, en cuyas manos porta el aguamanil y la salvilla. Al igual que en la imagen de sor Mariana, la aparición es recogida en la esquina superior izquierda mediante un rompimiento de gloria. Aunque en este caso, se encuentra la representación simbólica de la divinidad con un triángulo dentro de una esfera. También aparece acompañada de ángeles que depositan flores sobre la monja, que se encuentra en éxtasis. Toda la escena es iluminada por rayos de luz que transmiten la sobrenaturalidad del episodio.

Ilus. 167. *La Venerable sor Mariana de san Simeón recibe extraordinarios favores de Cristo sacramentado*, Andrade, 1746

Ilus. 168. *La Venerable sor Juana de la Encarnación elevada en el aire*, Anónimo, 1726

Para explicar la representación de la levitación como consecuencia de la experiencia mística y su dificultad a la hora de abordarla en una representación, es fundamental remitir a Martínez-Burgos (1997) que expone una idea especialmente precisa en la que apunta que:

> Aunque no de manera frecuente también las levitaciones encontraron eco en la pintura. En ellas no se planteaban problemas espaciales, sino de tiempo. La levitación constituía una manera de entrar en la atemporalidad. La dificultad radicaba en hacer creíble este fenómeno y para ello se acude de nuevo al gesto. Inevitablemente el gesto de los elegidos es descriptivo y retórico, como todos los utilizados en la visión. Dilucidan una historia y al mismo tiempo ilustran condiciones emocionales. Los ojos

en alto y los brazos abiertos con las palmas hacia arriba son una forma de hacernos entender la sumisión a los designios divinos (p. 477).

El interés por la representación de escenas místicas como éxtasis y visiones viene dado por la posibilidad que brindaban estos episodios de representar la teoría de las pasiones en sus protagonistas, dado que el naturalismo barroco despertó un gran interés en la representación de las emociones, ganando mayor peso las investigaciones sobre expresión y gestualidad (Martínez-Burgos, 1997). Para la expresión de la experiencia mística, los artistas debían utilizar un código figurativo que permitiera al espectador identificarla como tal. Alberti, en su tratado *De Pictura*, publicado en 1435, ya hace alusión a que los protagonistas de una pintura tenían que hacer muy visibles los movimientos del alma manifestados a través de los movimientos del cuerpo, para que sean claramente identificables hasta para el más analfabeto (Stoichita, 1996). Además de la gestualidad y las actitudes de los personajes, la luz también será un elemento fundamental para desarrollar el lenguaje simbólico que transmita la sobrenaturalidad de una escena a través de una representación.

Lo que debía hacer el pintor no dista mucho de lo que hace habitualmente, representar una escena basada en la comunicación entre dos personajes, aunque la dificultad se da en que en este caso, la comunicación se da con lo sagrado. Estas representaciones a su vez también despertaban gran interés en los artistas (Stoichita, 1996). Ya que mediante estas imágenes podían demostrar sus habilidades técnicas, así como el conocimiento del cuerpo, la anatomía y los músculos, puesto que es el que hace posible representar las tensiones y los movimientos, en definitiva, la expresión de las pasiones del alma. Puesto que los movimientos del cuerpo reflejan los movimientos del alma. El movimiento que se produce en el corazón y las arterias en determinados momentos son los que quedan reflejados a través de las pasiones, ya que es este órgano el primero que se mueve al experimentar las pasiones. Por tanto, los pintores tienen que saber reproducir correctamente estos movimientos a través del cuerpo y el rostro, para poder transmitir determinadas pasiones del alma (Desjardins, 2000).

La capacidad de captar las emociones es la que otorga autenticidad a la imagen. La expresión de las pasiones daba la oportunidad al artista de demostrar sus capacidades, pero para ello era fundamental que conociera la teoría sobre la expresión de las pasiones, dado que para poder representarlas es necesario conocer como se generan y su naturaleza. De este modo, los teóricos ofrecieron una serie de tratados que abarcaban las pasiones más habituales acompañadas de una descripción de los rasgos físicos, en ocasiones con ilustraciones (Coquery & Piéjus, 2001). Como expone Albero (Le Brun, 2015/1680) en su presentación: “Los autores

indagaron acerca de las turbaciones sentidas en el alma de los hombres, sus causas y, sobre todo, su exteriorización a través del rostro y del gesto" (p. 8).

Según Stoichita (1996), las representaciones de visiones suelen incorporar a un solo personaje, aislado, estableciendo comunicación con lo divino. En la parte inferior del cuadro se encuentra en personaje-introductor, que transmite al espectador la visión que está teniendo y que es representada en la parte superior del cuadro.

Los ojos y las cejas constituyen dos elementos fundamentales para la expresividad. Tanto artista y tratadistas como Vicente Carducho, Antonio de Pereda, o Francisco de Holanda compartían la importancia otorgada a la mirada. De hecho, Francisco de Holanda subraya también la expresividad conseguida mediante las cejas, a través de su Estudio de cabezas. Asimismo, José de Ribera realizó su Estudio de ojos, recogido en grabado, y que demostraba la manera de pintar la expresividad en estos órganos en función de la emoción que se pretendía transmitir. Los ojos de Ribera, asexuales y recogidos en grabado, podían conformar el manual de pintura realizado por el artista (Stoichita, 1996), puesto que cabe destacar el interés de este por los grabados y dibujos. Ya que se puede observar que Ribera tenía un gran interés por la anatomía, reflejado en sus grabados, sobre todo en los de su primera época, hacia 1622, cuando llevó a cabo obras de carácter académico, usando el estudio de anatomías para los jóvenes pintores que estuvieran interesados en el correcto aprendizaje, realizados a modo de cartillas. En ellos se muestran aspectos fisionómicos concretos del rostro como las orejas, ojos, narices y bocas de diversos aspectos (Pérez-Sánchez & Spinosa, 1992).

También hay que tener en cuenta que la representación del éxtasis viene influida por la imagen de *santa Cecilia* de Rafael, que queda considerada como la exteriorización del alma en éxtasis (Stoichita, 1996). Con una clara influencia de la obra de Rafael, en España, Francisco Ribalta realizó entre 1605 y 1610, *El alma bienaventurada* (Ilus. 169), donde se observa la similitud gestual en el rostro, afianzando la codificación de la representación extática. Del mismo modo, el autor también realizó el opuesto, con el alma en pena. Similares a los que esculpiría Bernini unos años más tarde.

Pero sin duda alguna, la codificación definitiva de las expresiones la llevó a cabo Charles Le Brun. Como expone Albero (Le Brun, 2015/1680), sus conferencias sobre fisiognomía de las pasiones fueron recogidas por sus alumnos y discípulos para su publicación, favoreciendo su difusión para el aprendizaje de los artistas en la representación de caracteres y emociones. Acompañadas con cartillas de rostros que plasman lo que en ellas se expone.

Centrándonos en el tema que nos ocupa, nos interesa especialmente la representación del éxtasis (Ilus. 170), o como él mismo denomina *Le revissement*, es decir, el rapto. Según Le Brun (2015/1680):

> Si la Admiración viene causada por algún objeto que se encuentra más allá del conocimiento del alma, como puede ser el poder de Dios y sus grandes, entonces los movimientos de Admiración y Veneración serán diferentes de los precedentes ya que la cabeza estará inclinada hacia el lado del corazón, y las cejas elevadas en alto, y la pupila también alzada.
>
> La cabeza inclinada, como acabo de describir, parece señalar la sumisión del alma.
>
> Por la misma razón, ni los ojos, ni las cejas serán atraídos desde el lado de la glándula, sino alzados hacia el cielo, donde parecen estar interesados por descubrir aquello que el alma no puede conocer. La boca está entreabierta, permaneciendo las comisuras un poco elevadas, lo que expresa una especie de Éxtasis. Si al contrario de lo que veníamos diciendo, el objeto causante de nuestra Admiración carece de todo lo que merezca nuestra Estima, esta mínima Estima causará el Desprecio. (pp. 64-65)

Ilus. 169. *El alma bienaventurada*, Francisco Ribalta, 1605-1610

Ilus. 170. *El éxtasis*, Charles Le Brun, 1702

Las venerables destacaron por la experimentación de episodios sobrenaturales, entre los que ocupa un lugar destacado los éxtasis. Estos también quedaron recogidos en sus imágenes (Ilus. 171 y 172), donde estas mujeres aparecen representadas en medio del trance. Para que el espectador pudiera identificar y comprender lo que sucede en la imagen, el artista recurre la codificación establecida para la representación de las pasiones. Por ello, estas imágenes se aproximan a lo expuesto por Le Brun. Sus protagonistas han sido sorprendidas por Dios, por lo que levantan la cabeza hacia el cielo, en algunos casos con una ligera inclinación hacia el lado izquierdo, como puede observarse en la imagen de Martina de los Ángeles (Ilus. 172), que según Le Brun expresaría la supeditación del alma. Las cejas y la mirada también se encuentran elevadas hacia lo alto, puesto que tratan de identificar aquello que no es perceptible para los ojos corporales.

Ilus. 171. *La Venerable madre María Ángela Astorch,* anónimo, siglo XVIII

Ilus. 172. *Retrato de la Venerable Martina de los Ángeles*, anónimo, siglo XVIII

Como ya se ha apuntado, estas experiencias místicas son una manifestación puntual del amor divino, por lo que la meta final es el matrimonio místico con Dios. En *El Castillo interior* o *Las moradas*, de santa Teresa de Jesús (2006) muestra el proceso que debe seguir el alma hasta llegar a este fin. En las sextas moradas, el alma queda herida del amor de Dios, y se muestra la Trinidad. Esta se compromete a no tomar otro esposo, y a unirse con Dios. Sin embargo, aquí no se producen aún el matrimonio. Es en las séptimas moradas donde se produce

esta unión, una vez que se consuma el matrimonio espiritual, el alma queda recluida en esta morada, señalando Santa Teresa que en el interior de esa alma hay morada para Dios. Y diferencia esta experiencia de otras experiencias místicas como los arrobamientos. En este caso:

> El señor la junta consigo; más es haciéndola ciega y muda, como lo quedo San Pablo en su conversión, y quitándola el sentir […] porque el gran deleite que entonces siente el alma es verse cerca de Dios. Mas, cuando la junta consigo, ninguna cosa entiende, que las potencias todas se pierden (p. 110).

En el capítulo II, santa Teresa (2006) establece la diferencia entre desposorios y matrimonio espirituales. Para ella, el matrimonio espiritual pasa en el interior del alma, donde está Dios. Expone que se aparece el Señor en el centro del alma, a través de una visión intelectual. Dios, allí, comunica al alma un secreto grandísimo y se produce un profundo deleite, manifestando Dios la gloria que hay en el cielo. Y "queda el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios" (p. 113). Teresa establece unas diferencias entre la unión y el desposorio espiritual. Apuntando que aunque la unión es juntarse dos cosas en una, estas pueden separarse y quedar cada una por separado, poniendo el ejemplo de dos velas que se unen en una misma llama. Sin embargo, para Santa Teresa, el matrimonio es como cuando cae agua del cielo en un río, el agua queda mezclada, siendo imposible de separar. Con lo cual, a través del matrimonio místico, la unión entre Dios y el alma es indisoluble.

Las visiones y experiencias místicas de unión con Dios pueden encontrarse en la mayoría de las vidas de venerables. Pero hay que señalar que existe cierta confusión entre los desposorios y el matrimonio místicos. Sin embargo, los desposorios místicos, al ser una unión separable del alma con Dios se representan a través de la entrega de un obsequio, a modo simbólico de un futuro matrimonio. De hecho, si lo extrapolamos al matrimonio profano, es lógico pensar en primer lugar ocurre la pedida de la mano en la que el novio entrega un anillo a la novia como señal de una futura unión indisoluble. Por ello, en este caso, Jesús suele aparecer entregando un obsequio, un objeto, a las religiosas, a modo simbólico de un futuro matrimonio, pero esto no siempre es así.

Dentro de la entrega del obsequio, lo más común es la entrega de un anillo como podemos ver en las obras de los desposorios de tantas santas que llegaron a experimentar este acontecimiento en sus vidas: santa Inés, santa Catalina de Siena, santa Catalina de Alejandría o santa Rosa de Lima, o santa Magdalena de Pazzi, entre otras.

Vinculado especialmente a la santidad femenina se encuentra el matrimonio espiritual, introducido en la profesión de novicias desde el siglo XIII (Rubial, 1999). Es un acontecimiento espiritual cargado de erotismo, que se relaciona directamente con el Cantar de los Cantares. Una muestra de matrimonio espiritual se puede observar en la vida de santa Gertrudis recopilada por fray Juan de Castañiza (1804):

> fue tal el fuego de su amor, que unió sus corazones á la manera que une el oro y la plata el fuego material en la fragua: y así quedaron como uno mismo el corazón de Santa Gertrudis y el de Dios, amándose íntimamente con un mismo querer y no querer. (p. 79)

En esta descripción de santa Gertrudis se puede apreciar esa unión indivisible que señala santa Teresa en su matrimonio místico. De la misma manera en que los metales se unen y no pueden separarse, así se unieron los corazones de santa Gertrudis y Jesús para no separarse nunca. Por lo que a la santa suele ser representada con un doble corazón unido, haciendo alusión al suyo y al de Jesús, también puede ser representada con el corazón sobre el pecho en cuyo interior se distingue al Niño Jesús. Del mismo modo, a santa Clara de Montefalco también se le representa con los corazones unidos

A pesar de que la experiencia más conocida de santa Teresa de Jesús es la transverberación, siendo una escena de la vida de la santa abundantemente representada. Nos centramos en su matrimonio místico, una experiencia contada por la santa en el libro de su vida. Aunque algunos autores consideran que esta entrega del objeto serían unos desposorios, en el caso de Santa Teresa no es así. Como apunta en su biografía, en el momento en que iba a comulgar de la mano de San Juan de la Cruz, se partió la sagrada forma para dársela a otra hermana, y ella quedó muy afectada, pensando que la quería mortificar. Pero Cristo le dijo:

> No hayas miedo, hija, que nadie se parte para quitarte de Mí. Representóseme por visión imaginaria muy en lo interior y diome su mano derecha, y díjome: Mira este clavo, que es una señal que serás para mí esposa desde ahora; hasta ahora no lo habías merecido. De aquí adelante, no sólo como Criador y como Rey y tu Dios mirarás mi honra, sino como verdadera esposa mía: Mi honra es ya tuya y la tuya mía.(De Jesús, 2006, p. 233)

A partir de ese momento, Santa Teresa obtiene el matrimonio espiritual con Dios, lo que le procurará paz espiritual para siempre, ya que su alma ha entrado en la morada de Dios. De este modo, ya no se verá afectada por nada del exterior, pudiendo gobernar sobre sus

pasiones y sentidos. Es el mejor ejemplo de como el alma se ve afectada en numerosas ocasiones por esas uniones discontinuas con Dios, a través de los éxtasis, arrobos y la transverberación, hasta que alcanza su fin, el matrimonio espiritual.

Aquí, el anillo es sustituido por el clavo de la Pasión, símbolo de la unión a través del sufrimiento. No podía ser de otra manera, para aquella cuyo lema era "Morir o sufrir" (Mâle, 2001). En cuanto a las representaciones de venerables, no se han encontrado imágenes que hagan referencia explícita a ese matrimonio espiritual como en el caso de las santas. Si que se pueden encontrar representaciones en las que Jesús entrega una corona de espinas a la venerable, como aquellas en las que se les da a elegir entre una corona de espinas y otra de flores u oro, como sucede en la representación de este episodio de la vida de Marina de Escobar; en otras ocasiones, estas pueden haber adoptado la corona como atributo y ser representada con ella, como se observa en los retratos de la beata María Ana de Jesús (Ilus. 173), en cuyas representaciones aparece habitualmente con la corona de espinas. En este retrato, además la vemos sosteniendo los clavos de la pasión y a Cristo crucificado. En cuyo rostro se puede observar la veneración, con la cabeza inclinada y los párpados bajos, dirigiendo la mirada hacia Cristo. Asimismo, también son representadas con la corona de espinas las venerables Juana de Jesús María o Antonia Jacinta Atondo.

Ilus. 173. *La Beata María Ana de Jesús*, Juan Bernabé Palomino, siglo XVIII

7.8.2. El corazón como símbolo de amor místico

Asimismo, con relación a esta muestra de amor místico, es habitual encontrar escenas relacionadas con el corazón como símbolo del amor y la unión mística. En ellas, se puede encontrar a la religiosa entregando su corazón a Cristo. Como señala Rodríguez de la Flor (2008) el corazón es un órgano que ha adquirido carácter simbólico, particularmente en el Barroco hispano, en el que el corazón supone el interior, la conciencia del cuerpo. Era considerado como el centro de las pasiones y sede de los afectos. Para la mística, el órgano adquiría la concepción simbólica de morada o casa, un lugar íntimo donde tenían lugar acontecimientos extraordinarios. El corazón vacío podía ser llenado. En su interior, se podía entrar en contacto con la divinidad, guardándose en lo más íntimo la llama de Dios.

Con la *devotio moderna* surge una teología del corazón, según la cual, el corazón es el núcleo del ser, donde se relacionan el ente y el ser. Este órgano adquiere una concepción simbólica, en él tienen lugar las experiencias con la divinidad, aunque son pocos los corazones que llegan a experimentar esta unión (Rodríguez de la Flor, 2008). Por tanto, es en el corazón donde ocurre la experiencia mística, la unión con Dios, que en ocasiones dejaba la marca de esta. Sin duda alguna, la experiencia más conocida, representada y promovida durante la Cotrarreforma, relacionada con este órgano y con el amor místico es la transverberación de santa Teresa, cuyo corazón se encuentra embalsamado y expuesto en un relicario en el convento de la Anunciación de Alba de Tormes. En él, según cuenta la tradición, se encuentra la huella de la flecha que permutó el pecho de la santa, ocasionando la marca de la herida producida por la saeta. Como describe la monja:

> Vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal. Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegava a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevava consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. (De Jesús, 2006, 185)

Algunas santas, como santa Lutgarda, santa Gertrudis Magna, santa Matilde de Hackeborn de Helfta o santa Clara de Montefalco, se representan con este atributo, que en ocasiones puede encontrarse figurado como el sagrado corazón, envuelto en llamas o con Jesús en su interior. Las vidas de estas santas, sus experiencias y sus imágenes generaron influencia

entre las monjas, que adoptaron esta literatura ejemplar como libros de lectura habituales. Por ello, en la vida de las venerables son numerosas las referencias que se hacen a este órgano, vinculados a arrobos y experiencias místicas de amor divino. Experiencias similares que se van repitiendo en las diferentes vidas debido a la influencia ejercida por este tipo de literatura que circulaba en los conventos femeninos.

De este modo, santa Catalina de Siena entrega su corazón a Jesús como símbolo de su unión con él. De su vida, también se recoge un intercambio de corazones, como señal de esa unión mística. Asimismo, la venerable madre Mariana de san Simeón (Ilus. 174), vivenció una experiencia similar en la que la monja entrega su corazón a Jesús. Este episodio que queda representado y recogido en su vida. Como puede verse en la imagen, la religiosa, arrodillada y levantando los brazos al cielo, ofrece su corazón envuelto en llamas a Jesús resucitado, que aparece sustentando la cruz, símbolo de la redención, mediante un rompimiento de gloria y acompañado por un ángel que porta una rosa. La escalinata y la balaustrada nos indican que la escena tiene lugar al aire libre, en una terraza. La cartela que acompaña la representación pone en contexto al espectador de lo que en esta se recoge: "Arrebatada en extasi, admite Jesuxpto la entrega de su abrasado Corazon". La escena queda recogida en la vida de la venerable de la siguiente forma:

> Después de Visperas me subì al terrado, porque no hallaba lugar de refrigerio, con deseo grande de recogerme, y assi me recoì, ò recogió el Señor. (Humilde dissimulo, con que dà à entender sin explicar el rapto) Pareciòme, que tenía mi lado izquierdo apegado con su lado derecho, y que por su sagrada llaga entraba mi corazon, y por el mesmo lugar sacaba el suyo, y le entraba dentro de mi. (Carrasco, 1746, pp. 100-101)

Ilus. 174. *Sor Mariana de San Simeón arrobada en éxtasis, admite Jesucristo la entrega de su abrasado corazón*, José Andrade. Primera mitad del siglo XVIII.

En el caso de sor Josefa María García, su experiencia también se expone en su vida, que la describe de la siguiente forma:

> Estando en oración me suspendió los sentidos mi amante dueño; y con aquella amorosa atención en la del Amante, le decía yo: Dulce amor mio, vida, y recreación total de mis deseos. Esposo de mi Alma, por vuestra bondad, vida mia, tomad este mi corazón; Amor mío, tomadle, y hacedle todo vuestro; tomadle, renovadle, y disponed, que en todo sea conforme a vuestro sagrado corazon, vida mía y amor de todo mi amor. Asi andavan mis deseos, quando mi dulcísimo amor como rostro muy apacible, y amoroso, se llego a mí, y poniéndome la mano en el pecho, me sacó sensiblemente el corazón de su natural sitio con notable, y grandísimo dolor […] El Señor le echava de una mano à la otra, lo que hizo tres, ò quatro veces; y lo apretava como si quisiera amasarlo de nuevo […] Y llegando à mi otra vez este amante Dios, me dixo: Toma, Esposa mia, que ya está purificado de las inmundicias contraídas hasta aora; y me le restituyó en su lugar. (Vela, 1750, p. 95).

En este caso, no se produce un intercambio de corazones, sino que Jesús, abre el pecho de la religiosa, saca su corazón y pasándolo de una mano a otra lo purifica y limpia de todo pecado. Por ello, en la imagen (Ilus. 175) aparece representada la religiosa arrodillada y abriendo su pecho del que salen rayos de luz. El rostro de la monja es sereno y sonriente, dirige fijamente la mirada hacia Jesús resucitado, que aparece en la escena con un rompimiento de gloria, resplandeciente y glorioso, sentado sobre nubes, acompañado por ángeles y querubines. Detrás de él, dos angelitos sostienen la cruz de la redención. Y en la parte superior de la escena, aparece la paloma del Espíritu Santo, rodeada de rayos de luz que remarcan la sobrenaturalidad de la escena. En la esquina inferior derecha, dos pequeños ángeles sostienen el escudo de Jesús, con el cristograma IHS en la parte superior, mientras que en la inferior se incorporan las cinco llagas y el cordero místico. Por el suelo enlosado y el pequeño pedestal, se puede suponer que la escena tiene lugar en un espacio interior, sin embargo, este queda difuso a consecuencia de las nubes, rayos y seres celestiales que invaden el espacio.

Ilus. 175. *Verdadera Efigie de la venerable madre sor Josepha María García,* Joaquín Giner Grau y Juan Cualladó, siglo XVIII

En otras ocasiones, podemos encontrar a la venerable representada con el corazón traspasado, como en el caso de la transverberación de santa Teresa a través del dardo. Esto se relaciona con el amor divino que penetra el alma. Esta permutación, se da también en la vida de Santa Gertrudis: "el señor traspasó su corazón con un dardo encendido en el fuego de su amor" (Castañiza, pp. 81-82), lo que ha podido observarse anteriormente en la imagen de la transverberación de sor Gregoria Francisca de santa Teresa.

En la representación de la venerable sor Ana de Jesús (Ilus. 176), se puede observar que aparece sosteniendo con ambas manos un corazón que ofrece en actitud orante ante una custodia donde se encontraría expuesta la hostia consagrada, es decir, el cuerpo de Jesús. Por ello, la religiosa está arrodillada frente al altar sobre el que esta se encuentra. Lo que da a conocer que la escena tendría lugar en el interior de una capilla o iglesia. La monja, ofrece su corazón envuelto en llamas a Jesús, y de la boca de esta sale una filacteria en la que se puede leer: *Accipe cor meum et consige illud iaculo amoris tui, ut dicat tibi anima mea: charitate tua vulnerata sum*. Que vendría a decir: Toma mi corazón y márcalo con la flecha de tu amor, para que mi alma te diga: Estoy herido por tu amor. Por tanto, se trata del ofrecimiento por parte de la religiosa de su auténtica morada, de su alma, hacia Dios, para que este entre en el interior de la monja y se produzca la unión mística. Cabe señalar que se hace alusión a "marcar" el órgano con la "flecha de tu amor", haciendo alusión a la trasverberación.

Ilus. 176. *La Venerable madre Ana de Jesús,* Antoine Wierix, 1621

Ilus. 177. *La Venerable sor Catalina de Cristo*, anónimo, siglo XVII

Sor Catalina de Cristo (Ilus. 177), suele aparecer retratada sosteniendo su corazón, que aparece encendido en llamas, las llamas a las que tantas venerables hacen referencia para describir el amor del Esposo. En esta ocasión, la monja es retratada sosteniendo su corazón envuelto en llamas y atravesado por una flecha en su mano izquierda, mientras que en la derecha sujeta un crucifijo. La venerable se encuentra iluminada por unos rayos de luz celestiales que irrumpen en la esquina superior izquierda, abriéndose paso entre las nubes.

7.9. El cuerpo taumatúrgico. Cuerpos que curan, objetos que curan.

La corporalidad femenina de las santas vivas también se hace presente en el poder que el cuerpo era capaz de poseer. Dios había otorgado a algunas personas el don sobrenatural de la curación. A través del contacto directo con el cuerpo de la venerable este podía ejercer funciones taumatúrgicas. Los santos, beatos y venerables eran intercesores de la humanidad, y para acogerse a ellos, el fiel apelaba a sus oraciones, la veneración de sus reliquias o de su imagen.

A su vez, para acrecentar la devoción en los fieles, y por tanto las donaciones, era necesario que estas aspirantes a santidad fueran atractivas socialmente. Esto se consiguió a través de los milagros y las intervenciones divinas vinculadas a estas venerables. Los milagros obrados y la promoción que se daba de ellos condicionaban la relación entre la Iglesia y la sociedad (Serrano, 2016). Por ello, el aumento de venerables trajo consigo el incremento de mujeres con cuerpos que curan, cuerpos que son intermediarios de Dios, a través del cual se produce el milagro de sanación. Esta curación solía producirse en vida de la venerable, ya sea mediante el contacto directo con la santa viva, su cuerpo o a través de objetos que la habían tocado y pasaban a convertirse en una especie de reliquias con capacidades sanadoras. Sin embargo, estos objetos atravesaban el límite de lo que entendemos por reliquia, puesto que ni la religiosa estaba muerta ni había sido oficialmente reconocida como santa por la Iglesia católica (Morte, 2015).

Más interesante si cabe es otro milagro recogido en la vida de algunas venerables, donde el don de curación va un paso más allá, por medio del milagro de la resurrección. Este quebrantaba todas las leyes naturales del cuerpo, y es equiparable al propio Jesús. Se conoce que alguna de estas venerables fue capaz de resucitar un cuerpo sin vida, aunque se trata de un

acontecimiento que ha sido más recogido en las biografías que en imágenes, o al menos entre las que se han podido encontrar. En la vida de la Santa Juana, Daça (1613) cuenta que tomó entre sus brazos a la niña que había fallecido: "la piso un Crucifixo que traîa consigo, y haciendo sobre ella la señal de la Cruz, resucitó, y se la volvió a sus padres sana y buena en presencia de mas de ochenta personas testigos deste milagro" (p. 38). Cabe destacar la mención de los ochenta testigos, esto se debe a que un milagro de esta índole necesitaba testigos que dieran fe de dicho acontecimiento, dando credibilidad a la religiosa para evitar que esta fuera cuestionada y tomada como una falsa mística, y acabase siendo perseguida por la Inquisición. Por ello, en la representación de este tipo de episodios suelen aparecer representadas otras monjas de la comunidad a modo de testigos. De igual modo, en la vida de María Ángela Astorch se recoge un milagro de resurrección a un niño que había muerto ahogado (Zevallos, 1733).

Con relación al milagro de la resurrección, se trae a colación una representación de *La resurrección de María Ángela Astorch* (Ilus. 178), cuando esta era una niña de siete años. En este caso, queda señalado que fue la Virgen María la que resucitó a la niña a casusa de los ruegos de sor Ángela Margarita Serafina, quedando evidenciada la actuación de esta únicamente como intermediaria por medio de la oración. Como se expone en la cartela: "Aviendo muerto la Ve. Me. Maria Angela Astorch a los 7 años de su infancia, la resucita María S.S.ª a Ruegos de la Sierva de Dios Ángela Margarita Serafina. Fundadora de las capuchinas de Barcelona". La escena queda recogida en la vida de sor María Ángela Astorch, escrita por el padre Luis Ignacio Zevallos (1733). En ella se expone que cuando esta era una niña de 7 años enfermó a causa de comer unas almendras verdes, ocasionándole la muerte. Su hermana sor Isabel Astorch, monja en el convento de la madre sor Ángela Serafina, fue a darle sepultura acompañada de esta, la cual tuvo un éxtasis que propició el milagro. La escena se describe de la siguiente forma:

> Y Maestra Serafina, en extasis arrobada, y absorta; en cuyo tiempo viò esta à la Santisima Virgen, que tenia en sus manos, con amor, y dignación rara, el Alma de la difunta Niña, y se la entregaba, para que fuese resucitada. Buelta à sus sentidos la Madre Serafina, se reparò en el Cadaver algun movimiento de vida; y como la Magestad de Christo en la resurrección del hijo de la Viuda de Nain, dixo Serafina à Isabel: Noli flere, que no llorasse, ni se afligiesse, porque presto verìa del Poder Divino las maravillas, diciendo lo que el mismo Christo à Marta en la muerte de su hermano Lazado: Resurget frater tuus, que enjuagasse sus lagrimas, porque la Niña

inmediatamente se levantò del Feretro, donde yazia para darle sepultura; anduvo por su propio pie, con el aliento que antes de caer enferma, para que fuera doblado el prodigio, no solo de su resurrección prodigiosa, sino de aver podido moverse después de tantas horas difunta (Zevallos, 1733; 8).

En la imagen se recogen dos escenas diferentes. Por una parte, en el primer plano y ocupando ¾ partes de la superficie de la imagen, se recoge la escena del éxtasis de sor Ángela Margarita Serafina. En la esquina inferior izquierda se encuentra el cuerpo sin vida de la niña preparado para ser enterrado. Ante él, la venerable Ángela Margarita arrodillada y en éxtasis, dirige la mirada hacia la parte superior donde, a través de un rompimiento de gloria y acompañada por ángeles y querubines, aparece representada la Virgen con el alma de la pequeña María Ángela sobre sus piernas. Se recoge la escena en que María entrega el alma de la niña a la monja. Por otra, separado por una escalinata y un arco de medio punto, se da acceso a otra estancia donde tiene lugar el despertar de María Ángeles. La niña, postrada en la cama, se recupera de lo sucedido, mostrándose con vida e intentando incorporarse. Junto a ella se encuentra Ángela Serafina, y a su alrededor algunas personas que han sido testigos del milagro. La división espacial presentada en la imagen es a su vez una división temporal, secuenciando lo sucedido en las dos escenas que deben ser leídas siguiendo el sentido de la lectura, de izquierda a derecha. A su vez, la profundidad ayuda a secuenciar el orden de lectura de la trama.

Ilus. 178. *La resurrección de María Ángela Astorch*, anónimo, siglo XVIII

En cuanto al poder taumatúrgico, el instrumento principal a través del cual se producen las sanaciones es el cuerpo de la venerable, ya sea mediante contacto directo con este, o a través de objetos pertenecientes a la religiosa o que habían estado en contacto con ella, e incluso por medio de su representación. En estos episodios el cuerpo es el protagonista del milagro, exponiéndose como un cuerpo sagrado, un cuerpo que cura. Sin embargo, como expone Morte (2015), si por algo destacaron estas mujeres era por sus virtudes, y por tanto por su humildad, por lo que no podía estar bien considerado que fuera la propia religiosa la que por intención propia decidiera curar al enfermo, puesto que podía tomarse como un alarde de los dones que Dios le había otorgado. Por ello, se recurre al fiel. Es este el que establece contacto con la religiosa mediante alguna artimaña, siendo un contacto involuntario por parte de la virtuosa, dado que se consideraba que no era esta la que curaba, sino Dios a través de su cuerpo. De este modo, por medio de este contacto "hurtado" la santidad de la venerable no quedaba comprometida.

Asimismo, también es destacable como el cuerpo de la venerable no pierde sus propiedades sanadoras a pesar de encontrarse sin vida. Por lo que el cuerpo difunto puede seguir siendo un cuerpo milagroso y sanador. Pasando a ser considerado una reliquia a la que se venera. En este sentido, hay que señalar que una de las características habituales entre aquellos que murieron en olor a santidad es la incorruptibilidad del cuerpo a pesar de encontrarse sin vida. Pero cabe señalar que en el caso de las venerables, esta "reliquia" traspasaba los límites de la definición de reliquia, dado que ni estas santas vivas habían sido oficialmente reconocidas como tal, e incluso en algunas ocasiones, ni tan siquiera habían expirado. El culto a las reliquias que se afianzó durante la Edad Media ponía en valor el culto del cuerpo considerado como algo sagrado por sus poderes taumatúrgicos, de hecho incluso los procesos fisiológicos naturales de los cuerpos pasaron a ser venerados (Morte, 2015). Y en este sentido, las personas venerables ofrecían a sus coetáneos la posibilidad de acercarse a un santo vivo, un santo con el que podía establecer una comunicación recíproca de manera directa. Posteriormente, una vez que la venerable había fallecido, sus pertenencias eran solicitas por como amuletos u objetos con poderes milagrosos. Esto a su vez, podía suponer una forma de adquirir mayores ingresos para el convento (Bejarano, 2012).

Uno de los objetos con capacidades milagrosas que más destacan son los rosarios, dado que las religiosas siempre los llevaban consigo. Además, se tratan de objetos fácilmente divisibles, lo que otorgaba la posibilidad de que sus cuentas fueran repartidas entre los devotos. Se dieron numerosos casos de místicas que repartieron las cuentas de sus rosarios, así como

otros objetos que habían estado en contacto con Jesús a través de los arrobos de la religiosa. Este es el caso de Luisa de la Ascensión, Águeda de la Cruz, Martina de los Ángeles o sor María de Ágreda (Morte, 2015). Entre las imágenes recopiladas, se han encontrado algunas que hacen relación a esta capacidad milagrosa que adquirían ciertos objetos. Por ello, se traen a colación los retratos de sor Juana de la Cruz, también conocida como La santa Juana, una monja terciaria franciscana, abadesa del monasterio de Cubas de la Sagra, que destacó como mística y visionaria. En su biografía se narran diversos episodios en los que el rosario actuó como reliquia taumatúrgica. Uno de estos episodios se encuentra recogido en algunas representaciones.

Según recoge Daça (1613) en su vida, las religiosas del convento pidieron a sor Juana que les diera sus rosarios a Jesús a través de su ángel de la guarda, para que este los bendijera y les concediera gracias. De este modo, las religiosas trajeron todas los rosarios y cuentas que podían encontrar, sor Juana las metió en un arca, cerrándola con llave y encomendándosela a la monja más anciana.

> Hecho esto, se puso en oración, y viéndola arrobada las religiosas, tuvieron procierto, ser aquella la hora y punto en que el Angel avria subido a bendezir los rosarios al cielo. Y assi llevadas de curiosidad, acudieron a la religiosa que tenia la llave de la arquilla, y abriéndola, vieron que estaba vazia, y que no avia cuenta alguna en ella; por donde tuvieron por cuerto lo que avian imaginado: y bolviendola a cerrar con llave como se estava, se fueron de allí; por que bolvierdo la sierva de Dios del rapto no las viesse: y assi quedaron con gran consuelo, aguardando las gracias del cuelo, que el Angel les avia de traer, quando tornasse la sierva de Dios de aquel rapto. […] el Angel que los llevò al cielo, los avia buelto benditos, y puesto en la misma arquita: y quando ahora la abriò la monja que tenia la llave, crecio tanto el olor que salía della, que se admiraron las monjas a las quales dixo entonces la sierva de Dios, que aquella suavidad y olor era de sus rosarios, que se les avia pegado de aver estado en las sacratísimas manos de N. S. Iesu Christo, que no solo los avia dado su bendicion, sino concedido muchas gracias y virtudes (Daza, 1613).

De este modo, estos rosarios y cuentas adquirieron la capacidad de sanar, expulsar demonios, servir de amuleto contra de los peligros y las tentaciones, etc. Y aquellas otras cuentas que tocaran las originales, adquirían las mismas virtudes, pero estas tocadas no podían

tocar a otras[2]. En las imágenes (Ilus. 179 y 180), aparece representado el momento en el que a petición de la religiosa, el ángel apócrifo san Laurel entrega los rosarios a Jesús para su bendición, escena que se recoge en la parte superior de la imagen, dado que correspondería al plano celestial. Mientras que en la parte inferior, correspondiente al plano terrenal, la religiosa se encuentra en el rapto, con actitud orante, postrada de rodillas y con las manos unidas. Existen varias imágenes de este mismo episodio, unas se recogen en un espacio interior, pudiendo tratarse de una iglesia o capilla (Ilus. 180), dado que la religiosa se encuentra arrodillada frente a un altar. Mientras que otras recogen la escena al aire libre (Ilus. 179), donde se pueden observar al fondo algunas construcciones.

En 1523, San Laurel trasladaba el rosario de sor Juana al cielo para que fueran bendecidas por Jesús y devueltas a la monja, que repartía las cuentas entre los fieles devotos, ya que adoptaban poderes sobrenaturales. Estas tenían capacidades curativas, proporcionaban indulgencias y servían de amuleto contra el demonio y las tentaciones. La monja había descrito al ángel como un joven, vestido con ricos ropajes, de blanco o morado, y coronado con una diadema de oro con una cruz. Como atributos podía aparecer con un estandarte con las insignias de la Virgen o la Pasión de Jesús, un centro de oro o una vihuela o laúd (Ávila, 2017).

Y a pesar de que la Iglesia únicamente reconocía a los ángeles canónicos: Rafael, Miguel y Gabriel, a partir de mediados del siglo XVI la Santa Sede aceptó la devoción a los Siete Príncipes, produciéndose un aumento de sus imágenes. Sin embargo, con el Edicto del Santo Oficio del 15 de Julio de 1747, fueron prohibidos cualquier representación de los ángeles no reconocidos oficialmente por la Iglesia, produciéndose la destrucción de obras, ocultándolos con repintes o eliminando sus nombres. Aunque es conocido que algunos ángeles apócrifos eran custodios de las religiosas, demostrándose que en el siglo XVII español se permitía la aparición de estos ángeles apócrifos, aceptados como ángeles custodios de las monjas (Ávila, 2017). De este modo, sor Juana de la Cruz, estaba bajo la custodia del ángel san Laurel Áureo, adquiriendo fama por la escena que se recoge en la imagen.

---

[2] Dentro de la vida de sor Juana de la Cruz se recoge todo con relación a las cuentas en el *capítulo X. De las cuentas que bedixo Nuestro Señor a instancia de la beata Iuana*. (pp. 41-46), el capítulo XI. *De los muchos milagros con que nuestro Señor ha confimado la virtud de las sobredichas cuentas* (pp. 46-51), el capítulo XII. *De otros milagros con que Nuestro Señor ha hecho con las cuentas tocadas a las cuentas originales* (pp. 51-54) y el capitulo XIII. *De otros muchos milagros con que ha hecho el Señor mediante las dichas cuentas* (pp. 54-64)

Ilus. 179. *La Venerable Juana de la Cruz,* Anónimo, 1617

Ilus. 180. *La Venerable madre y sireva de Dios sor Juana de la Cruz*, anónimo, 1610

En cuanto a las reliquias, la Iglesia no podía oponerse dado que en el Concilio de Trento había reforzado la posición en torno a ellas, por lo que su culto había sido afianzado por Trento. Y con las venerables este uso de reliquias llegó a su máximo desarrollo, incluso las cartas suponían objetos con poderes curativos que bastaba con pasarlas por el enfermo para que este sanara, también fueron utilizadas a modo de amuleto para proteger al portador. El problema sobre las reliquias se daba en la población popular dado que era dificultoso que entendieran que estos objetos no suponían objetos mágicos que tenían acción directa, sino que la acción venía de Dios, que era quien obraba el milagro, y utilizaba al santo o a sus reliquias como intermediario. Del mismo modo, existía la dificultad de hacer comprender a la sociedad barroca que cuando el fiel ora ante una imagen de un santo, beato o venerables, no está rezando a la imagen, sino al santo que dicha imagen representa. Y que los milagros realizados por la imagen no están realizados por la imagen, ni tan siquiera por el santo representado, sino por Dios, que realiza el milagro a través del santo (Morte, 2015; Sánchez-Lora, 1988).

Por otra parte, como ya se ha mencionado los retratos de estos personajes también podían tener ciertos poderes de curación. Portús (1999) señala la dimensión mágica de las imágenes, particularmente de los retratos, puesto que estos adquirían el papel de sustitutos del efigiado. De manera que cuando la persona retratada tenía fama de santidad y poderes

taumatúrgicos, su retrato adquiría esos dones sobrenaturales. Y a través de la observación de la imagen, el devoto podía ser el protagonista del milagro. De hecho, son abundantes los testimonios de fe que se recogen en torno a estas imágenes, cuya devoción y creencia en sus poderes residía en la mentalidad social. Como señala Civil (2001):

> No deja de sorprender la contradicción entre, por una parte, la insistencia de la Iglesia en afirmar que en la devoción a la imagen interesa el prototipo y no el soporte en sí mismo, y por otra, la exaltación de la función milagrera como consecuencia directa del poder intrínseco de la imagen. Es patente la capacidad de adaptación por parte de las autoridades eclesiásticas a unos rasgos de mentalidad mágica profundamente arraigados en la vivencia religiosa de la inmensa mayoría (p. 359).

En este sentido tenían un gran valor las *vera effigies*, puesto que al igual que con las reliquias, se consideraba que la eficacia de la imagen era relativa a la relación de proximidad de esta con el modelo. Del mismo modo que sucedía con los objetos que habían estado en contacto con santas o venerables, estos retratos se convertían en una especie de reliquias con poderes sanadores. Los personajes con fama de santidad se caracterizaban por repartir entre la población devota toda clase de objetos personales que adoptaban este poder de sanación, como por ejemplo las cuentas de sus rosarios, aunque un en alguna ocasión se llevó al extremo, se conoce que sor Luisa de la Ascensión repartía sus propios retratos, lo que dejaba en evidencia la humildad por la que se caracterizaban estas venerables. Por ello fue juzgada por la Inquisición (Civil, 2001).

A lo largo de este capítulo, ha quedado evidenciada que la experiencia mística y la unión con la divinidad era anhelada por todas las religiosas, que habían abandonado la vida terrenal del mundo exterior para recluirse en la clausura y trabajar para alcanzar la tan ansiada vida eterna. A la unión definitiva con Cristo únicamente se podía acceder mediante la muerte corporal. Y algunas de ellas fueron recompensadas con ciertos dones celestiales expresados mediante el cuerpo, por lo que las imágenes que las recogen son testimonios de esa transgresión de la corporalidad. La amplitud de estos conceptos hace que lo expuesto en estos capítulos sean una pequeña aproximación al reflejo de la religiosidad femenina del barroco mostrada a través de las imágenes, ofreciendo numerosas posibilidades para futuros estudios en los que ahondar en estas extensas temáticas.

PARTE II: DISEÑO, APLICACIÓN Y EVALUACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE EL SIGLO DE ORO

1. INTRODUCCIÓN

El avance de la historiografía ha favorecido el estudio de otros tipos de historia como la social, cultural, de las mentalidades o de las mujeres. Por ello, es importante que el discurso histórico sobre el que se fundamenta la enseñanza de la historia beban de estas investigaciones, actualizándose y avanzando a la par que las investigaciones historiográficas. Asimismo, las investigaciones en didáctica de las ciencias sociales han avanzado en la última década, estos se centran principalmente en los aspectos más prácticos de la epistemología, ofreciendo continuamente nuevas herramientas y recursos didácticos que ayuden al profesorado de educación formal a actualizar su metodología didáctica. Ofreciendo de este modo actualizaciones tanto de contenido, qué enseñar, como de los métodos y prácticas para enseñar dicho contenido, es decir, cómo enseñarlo.

Además, la historia es una disciplina asociada al razonamiento y el análisis de evidencias para obtener información, por lo que contribuye a generar un pensamiento más crítico y analítico en el alumnado. Siempre que, los conceptos de primer orden, aquellos que hacen referencia al qué, quién, cómo, cuándo y dónde, de aprendizaje más memorístico; se complementen y presten más atención a los conceptos de segundo orden. Estos, son aquellos que se relacionan con las concepciones epistemológicas de la disciplina como las evidencias, la causación, el contexto histórico, el uso de las fuentes, etc. De manera que supongan un nexo de unión entre los contenidos conceptuales y los procedimentales, para dotar al alumnado de las herramientas necesarias para analizar el pasado y construir su propia interpretación en base a las evidencias (Carrtero, 2009). Dentro de estos conceptos de segundo orden se encuentran las seis competencias de pensamiento histórico en las que se ha basado la metodología de esta unidad: relevancia histórica, evidencia histórica, causa y consecuencia, cambio y continuidad, perspectiva histórica, y dimensión ética de la historia. Estas, permiten la adquisición de habilidades más allá del aprendizaje tradicional y memorístico de la historia, dotando al alumnado de compresión de los procesos históricos, haciendo que adquiera una participación más activa e involucrándolo en su propio proceso de enseñanza-aprendizaje.

Sin embargo, hay que tener en cuenta en ocasiones se produce una desconexión entre las investigaciones en historiografía y didáctica de la historia, de la enseñanza real puesta en práctica en el aula. Es por ello, que esta segunda parte de la tesis doctoral se centra en el diseño, aplicación y evaluación de una unidad didáctica de innovación basada en el pensamiento histórico, la historia del arte y la perspectiva de género.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La igualdad de género en la educación

En las últimas décadas se han realizado numerosas investigaciones que ponen de manifiesto el sexismo presente en el sistema educativo, siendo un tema de investigación muy en boga. Los estudios sobre la presencia/ausencia de la mujer en la educación y en la didáctica de las ciencias sociales son cada vez más abundantes, y evidencian la necesidad de una renovación pedagógica en este campo. Por ello, debemos destacar el portal "Intercambia", creado por el Instituto de la Mujer y el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad, se trata de un proyecto que tiene como objetivo compartir experiencias, proyectos, material educativo y acciones destacadas e innovadoras en la docencia para la igualdad de oportunidades de las diferentes comunidades autónomas[3].

En relación a cuestiones de desigualdad de género en la educación, cada vez son más numerosos los estudios centrados en analizar cuantitativamente la presencia de las mujeres en los materiales didácticos, fundamentalmente en el libro de texto, puesto que es conocido por todos que este material es el principal recurso didáctico en nuestro sistema educativo y es inevitable que los conocimientos transmitidos traspasen un modelo cultural, social y de valores a la sociedad (García, 2016). En esta línea se encuentran las investigaciones de López-Navajas (2010, 2014) donde realizó un estudio sobre los libros de texto de tres editoriales nacionales abarcando las 19 asignaturas obligatorias de los cuatro niveles de la Educación Secundaria Obligatoria. Se realizó un análisis cuantitativo para medir la presencia masculina y femenina por nivel, asignatura y bloque temático[4]. En relación al total de personajes que aparecen en ellos, las mujeres suponen un 12,8 %. Centrándonos en las ciencias sociales, la presencia de la mujer en los materiales supone un 6,6 %, descendiendo a un 5 % al considerar la recurrencia de algunos personajes (siendo 109 las veces que aparece alguna mujer frente a las 1531 de presencia masculina). Además, la autora señala la importancia de las asignaturas con enfoque histórico puesto que son las que más proporcionan patrones ideológicos e identidades sociales, en las cuales la presencia femenina se encuentra por debajo de la media.

---

[3] Véase: http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/Programas/Intercambia.htm

[4] Los datos del estudio se pueden consultar en la página web del proyecto: http://meso.uv.es/informe/

Centrándonos en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Peñalver (2003) también expone la situación dentro del marco legislativo de la LOGSE, evidenciado que aunque la reforma educativa pretendía alcanzar la igualdad, únicamente reproducía menos prejuicios y estereotipos sexistas, pero se seguía olvidando al sexo femenino sistemáticamente. Su investigación examinaba 24 libros de texto de la ESO donde se analizaban ilustraciones, contenidos y lenguaje utilizado, para medir la presencia/ausencia de personajes femeninos cuantitativamente en las asignaturas de Ciencias Sociales y Lengua y Literatura, además de comprobar los estereotipos de género ligados a ambos sexos. Este estudió recogió que de 3.379 personajes, únicamente un 10 % son mujeres, lo que supone un reflejo del papel secundario otorgado a la mujer en la sociedad que continúa haciéndose patente hoy en día, y estos materiales contribuyen a agravar esta situación.

2.1.1. La ausencia de la mujer en las materias de Ciencias Sociales: Historia

Ante esta situación, son numerosos los estudios que se han centrado en la igualdad de género en la enseñanza de la historia, reclamando el lugar de la mujer en esta disciplina, así como en concienciar de la ausencia del sexo femenino en los contenidos de historia enseñados en las aulas, y reivindicar la inclusión de las mujeres en la enseñanza de las Ciencias Sociales, principalmente en Historia, partiendo de las posibilidades ofrecidas por las continuas investigaciones historiográficas. Bel Bravo (1998) apunta a la necesidad de crear una historia en la que la mujer esté implicada, con una nueva lectura que la incluya en el discurso histórico. Como la autora señala, la cuestión no está en hacer una historia de la mujer, sino de hacer una historia que no pueda leerse sin esta, una historia inclusiva.

Para comprender mejor la asignación de género por parte de la sociedad y su repercusión en el estudio de la historia es fundamental el estudio de Joan Scott (2008) donde reivindica la igualdad de género en el conocimiento histórico. Su contribución a la teoría del género resulta imprescindible para la historiografía feminista. La autora considera necesaria una renovación de la historia puesto que una nueva metodología partiendo de bases feministas necesitaría, no sólo una nueva historia de las mujeres, sino una nueva historia de manera generalizada.

Centrándonos en la enseñanza de la historia desde una perspectiva de género, debemos comenzar partiendo de los estudios de la historia de las mujeres, donde destaca el trabajo de Morant (1999) partiendo de que las desigualdades existentes entre hombres y mujeres son

diferencias culturales e históricas, puesto que han sido las sociedades las que han construido las diferencias sexuales que, con el paso del tiempo, acaban arraigando en la cultura y volviéndose habituales. La autora apunta a que, hasta el momento, los investigadores de las ciencias sociales no se habían percatado de estas diferencias o, si lo habían hecho, no consideraban que fuera una cuestión que les concerniese. Sin embargo, ante esta necesidad, comenzó a configurarse la historia de las mujeres, planteada desde la historia social o la historia cultural, lo que se transmite en una división entre la historia de lo pensado y la historia de lo vivido, señalando Morant que el historiador debe evitar esta dicotomía. En este sentido, también son importantes las investigaciones de García (2016), que igualmente alude a los estereotipos de género cómo un condicionamiento social y considera fundamental transmitir el conocimiento del género al alumnado, para poder hacerlos conscientes y reflexionar sobre el sexismo presente en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales. Además, García señala la importancia en la selección de los contenidos puesto que la elección de los mismos, las metodologías y los materiales didácticos definen al docente y lo que éste quiere transmitir. García opta por enseñar "una historia que muestre las relaciones sociales de los sexos y las aportaciones de ambos sexos al proceso histórico" (2016, p. 257).

Asimismo, Cobo (2005) parte de la concepción del género como una construcción social y cultural que revela las profundas desigualdades sexuales, dado que la opresión de las mujeres ha estado justificada históricamente debido a su carácter natural, siendo una construcción humana necesaria para perpetuar el orden social patriarcal sobre las que se asientan las sociedades patriarcales. Cobo apunta a que introducir en las ciencias sociales un enfoque feminista ha supuesto una reedición de sus categorías y una crisis de los paradigmas establecidos. Es por ello por lo que, en los estudios recientes, el género se ha introducido como una categoría irrebatible, además de producirse una revisión de los criterios interpretativos del pasado, puesto que las ausencias de referencias de género vuelven el conocimiento menos fiable, ya que omiten una parte de la historia.

El estudio de Sánchez y Miralles (2014) nos pone en situación, realizando una revisión historiográfica sobre la historia de las mujeres hasta la actualidad, donde encontramos trabajos centrados en la mujer como único objeto de estudio y aquellos que se acercan a la mujer a través de corrientes historiográficas como la historia de la familia, de las mentalidades, etc. Estos autores señalan la evolución que ha experimentado el tratamiento de las desigualdades sexuales en la legislación educativa española y ofrecen un estado de la cuestión en relación a esta temática, además de hacer patente la necesidad de una revisión en los contenidos de los

materiales curriculares y recursos didácticos, y de mejorar esta situación a través de la formación de futuros maestros que generen un discurso inclusivo en las aulas.

Del mismo modo Miralles y Belmonte (2004) están de acuerdo en que las mujeres han sido las grandes olvidadas debido a la influencia de una sociedad patriarcal sexista, y ponen de manifiesto la falta de contenidos de historia de las mujeres en la enseñanza de la historia en Bachillerato. Por tanto, proponen la inclusión de ésta como objeto fundamental para poder explicar y comprender el devenir histórico, puesto que los grandes progresos realizados en la investigación histórica sobre las mujeres aún no han llegado a las aulas. De manera que esto, junto a todos estos estudios citados anteriormente nos demuestran que, como apuntan Pagès y Sant (2011), es necesario que las mujeres comiencen a formar parte de los contenidos de las ciencias sociales, tratando de buscar un equilibrio entre ambos sexos, ya que la renovación historiográfica actual no ha influido en la enseñanza que las instituciones transmiten al alumnado, puesto que, lamentablemente, la investigación didáctica ha confirmado que, además del uso de las TIC, no se han producido grandes cambios en la enseñanza de la historia (Miralles, Molina y Ortuño, 2011) y tampoco en la historia del arte. Es por ello, por lo que con nuestra unidad didáctica hemos incorporado a mujeres artistas dentro de los contenidos impartidos.

Los trabajos de investigación e innovación sobre la enseñanza de una historia inclusiva son numerosos, destacamos los trabajos publicados a partir del XVII en el Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (Gallego y Moreno, 2017) donde se promueve un cambio en la educación y se recogen aportaciones sobre la enseñanza de una historia que incorpora a las mujeres como sujetos participativos de la misma, como mitad de la humanidad, en los diferentes niveles del sistema educativo español. Ya que a pesar de que la historiografía ha sufrido un proceso de cambio, las prácticas escolares no lo han hecho en la misma medida, por lo que se hace patente la necesidad de una renovación didáctica que se replantee la raíz de la enseñanza de la historia.

De la igual manera, los estudios de Pagès y Sant (2012), a través del análisis del currículo español de ciencias sociales, libros de texto de Educación Secundaria y materiales elaborados por estudiantes del Máster de Formación del Profesorado, evidencian las desigualdades de las que venimos hablando, haciendo alusión a que "la incorporación de la mujer al currículum de enseñanza primaria y secundaria se ha hecho tarde y, en general, bastante mal" (Pagès y Sant, 2012, p. 98), visibilizándose únicamente mujeres mostradas como excepciones por haber adoptado roles masculinos. Además, centrándonos en los futuros

profesores de ciencias sociales, sólo un 14 % hicieron visible a la mujer en las unidades didácticas diseñadas e implementadas durante su periodo de prácticas.

Otro trabajo de Pagès y Sant (2011) también se ha centrado en demostrar la ausencia de la presencia femenina, debido fundamentalmente a que la historia enseñada es una historia política, lo que ha provocado que las mujeres apenas tengan un representación, dado que no debemos olvidar que, a lo largo de la historia, éstas han estado restringidas a la vida privada. Este trabajo se centra principalmente en el currículo en Cataluña, pero ofrece una ejemplificación de una unidad didáctica que visibiliza a las mujeres, mostrando la situación que éstas vivieron desde la Guerra Civil española hasta la actualidad.

Del mismo modo, Caba et al. (2009) han elaborado unas propuestas para trabajar, en el aula, los temas abordados en el currículo en los diferentes cursos que, ante la presentación restrictiva anterior, estas autoras proponían introducir a aquellas personas ausentes para realizar un análisis social no androcéntrico, ofreciendo otras perspectivas para estudiar las ciencias sociales y materiales didácticos alternativos para trabajar en el aula.

2.2. El arte como recurso didáctico

En didáctica de las ciencias sociales, el patrimonio supone un recurso de grandes posibilidades para la enseñanza de la historia. Dentro de las intensificaciones de esta disciplina, se encuentra aquella basada en fomentar el carácter tecnológico de las ciencias sociales a través del patrimonio. Aunque en este ámbito del uso del patrimonio como recurso didáctico, destaca aquel que se corresponde con restos arqueológicos. Las obras de arte producidas a lo largo de los siglos, también se constituyen como elementos patrimoniales, y por tanto, igualmente pueden ser utilizadas como recursos didácticos para la enseñanza de la historia.

Hay que tener en cuenta que las imágenes constituyen un importante documento histórico mediante el cual podemos conocer el pasado de un modo más vivo (Burke, 2005). Como apunta Panofsky: "lo que son para unos "monumentos" para otros son documentos, y viceversa" (1979, p. 26). El autor señala que la historia del arte estudia las huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de manifestaciones artísticas. Las obras no siempre han sido creadas con el fin de producir placer estético, sino que la mayor parte ellas originariamente fueron creadas con una utilidad. Pero las manifestaciones artísticas siempre tendrán una significación estética, aunque sea "buena" o "mala", siempre demandarán ser

experimentadas estéticamente. De este modo, el arte es un reflejo de la sociedad en la que se crea y constituye unos imaginarios sociales de lo que determinados individuos desean transmitir de sí mismos. También transmite información que los textos escritos pasan por alto, por lo que las obras de arte son una fuente importante para conocer una realidad cultural diferente, que otros documentos han ignorado, como la cultura material de una época determinada, la vida cotidiana, las prácticas sociales, la mentalidad, etc. (Pérez-Sánchez, 2010).

La utilización del patrimonio para la enseñanza de la historia esta teniendo resultados exitosos, siendo uno de los temas en boga entre las investigaciones de didáctica de las ciencias sociales. El patrimonio lleva asociado el conocimiento y valoración de una identidad colectiva mediante los restos pasados que se conservan en el presente. Como apuntan Gonzáles y Pagès (2005) la historia tiene asociadas las fuentes históricas, constituidas por todo tipo de objetos, discursos o símbolos, que han sido fruto de la creatividad humana y que ofrecen conocimiento del pasado. Por tanto, los objetos son fuentes que expresan las ideas y creencias de las sociedades anteriores. Y a su vez, el trabajo con elementos patrimoniales llevan asociados conceptos de difusión y preservación. Como estos autores apuntan, el patrimonio otorga numerosos beneficios dada su vinculación a la herencia, trasmisión, memoria e identidad, y ayudan a los estudiantes a situarlos en el mundo y la sociedad. De esta manera el uso del patrimonio como recurso didáctico permite formar al alumnado favoreciendo una ciudadanía más responsable y comprometida para trabajar por un futuro mejor. Asimismo, Prats y Santacana (2011), señalan que el uso de objetos del pasado para la enseñanza de la historia es de gran utilidad principalmente en alumnado de las primeras etapas educativas como primaria y secundaria. De hecho, los autores remarcan el poder de captación de atención que tiene estos a diferencia de los textos escritos, siendo un recurso que ofrece grandes posibilidades en el inicio del aprendizaje histórico.

Centrándonos en la Historia del Arte, a menudo ésta ha sido considerada como una disciplina secundaria y marginada, a la que no se le ha prestado especial atención, aunque, como apunta Prats (2003), esta materia está desarrollando cada vez un papel más relevante, ya que su uso complementa y enriquece el aprendizaje de la historia y los procedimientos. Sin embargo, esa relevancia no aparece reflejada en el currículo, donde su presencia es cada vez más escasa. Limitada a los bachilleratos de modalidad artística, como obligatoria, y humanidades, como optativa. Mientras que en la ESO aparece en la materia de Geografía e Historia, como parte de algunos temas dentro de la parte de Historia.

Por ello, las investigaciones sobre didáctica de la historia del arte son escasas. Lamentablemente, en el sistema educativo, las disciplinas artísticas tienen que estar continuamente justificando el por qué son necesarias en la educación obligatoria y, al contrario de lo que se puede pensar, la cultura no es algo inerte, sino que es algo vivo, que cambia y evoluciona (Calaf y Fontal, 2010). Asenjo (2018) evidencia la situación en la que se encuentra esta materia, posiblemente debido a que se trata de una disciplina relativamente joven dentro del sistema educativo, ya que no tiene más de cuarenta años. De este modo, se enmarca dentro de las ciencias sociales, junto con geografía e historia. Sin embargo, estas disciplinas son denominadas en el currículo unas veces como "Ciencias Sociales", otras como "Ciencias Sociales, Geografía e Historia", hasta que finalmente terminan siendo denominadas como "Geografía e Historia", con lo cual, incluso terminológicamente, la Historia del Arte acaba siendo marginada y poco desarrollada, ya que los planes de estudio de las últimas legislaciones han dejado a esta ciencia como una disciplina que se enseña de manera optativa al final del Bachillerato. Por consiguiente, se incluyen algunos contenidos histórico-artísticos como apéndices en la Enseñanza General Básica, que en la Educación Secundaria Obligatoria han sido reducidos y limitados a un anexo al final de las unidades formativas, hasta que en 2.º curso de Bachillerato se oferta como una asignatura optativa del itinerario de Humanidades y Ciencias Sociales. Pero la ausencia de ella, anteriormente, hace que el alumnado presente carencias de los conocimientos básicos de la disciplina, a lo que debemos sumarle la presión añadida por subir nota en la prueba de acceso a la universidad. De manera que nos encontramos con una disciplina que ha adoptado un enfoque determinado por la ley, estableciendo la limitación de los contenidos y fundamentándose en el aprendizaje memorístico. Y a su vez, la escasa familiarización con la materia influye en la percepción del alumnado acerca de esta, considerándola como una asignatura difícil y de bastantes contenidos, por lo que apenas es escogida como optativa.

Los planes de estudios y los currículos oficiales preocupan a los investigadores, ya en 1987, Ramírez (1987) examinaba esta situación, señalando la ausencia de la disciplina en los planes de Bachillerato. El autor analiza el papel de la historia del arte dentro de las ciencias sociales y hace algunas aportaciones sobre como orientar mejor la enseñanza en Secundaria de esta disciplina, puesto que tradicionalmente, la enseñanza de la disciplina se limita al estudio de una sucesión de diapositivas de las que el alumno debe conocer el título, el autor, la fecha, el estilo, la técnica, el material, la localización, etc., convirtiendo esta materia en una lista interminable de nombres y fechas. Frente a esto, se promueve una enseñanza en la que se

enfatice más en aspectos estéticos e ideológicos de las obras o estilos, atendiendo a la evolución cronológica.

Ávila (2001) también pone de manifiesto el desasosiego existente, puesto que la Historia del Arte ha desaparecido prácticamente del sistema educativo. La autora opta por una enseñanza de una historia del arte comprometida con los cambios sociales eliminando la enseñanza simple, analítica y fragmentaria, a favor de una perspectiva más completa, que ayude al estudiantado a entender el contexto social y cultural que le rodea y reflexione sobre los juicios de valor de las manifestaciones artísticas, optando por otorgar al alumnado de procedimientos para reconocer, analizar y descubrir el lenguaje interno de una obra, contribuyendo a la comprensión de una obra de arte en su totalidad.

Dentro de los estudios sobre la enseñanza artística destaca la investigación de Calaf y Fontal (2010) que se centra en la enseñanza artística en la educación primaria y secundaria, vinculando la historia del arte con la educación plástica y visual. Las autoras consideran que el arte es fundamental en las aulas puesto que, a través de la interpretación de las manifestaciones artísticas, no sólo trabajamos contenidos conceptuales sino que también podemos trabajar cuestiones actitudinales como el respeto, la empatía, la aceptación por la diversidad o la aceptación del cambio histórico, ya que la enseñanza artística es importante para el desarrollo integral del ser humano, y hacer que éste comprenda los aspectos cotidianos que se encuentran inmersos en la cultura que le rodea. En este sentido, es igualmente importante el trabajo de Fontal (2006) sobre qué contenidos actitudinales se pueden adoptar en la enseñanza de la disciplina y cómo podemos trabajarlos.

Y en cuanto a didáctica de la historia del arte, Trepat (2011) apunta a que frente al carácter enciclopédico de la enseñanza de la Historia del Arte en 2.º de Bachillerato (que abarca desde el arte de la antigua Grecia hasta la actualidad) se apuesta por formar al alumnado en un aprendizaje competencial para desarrollar capacidades de análisis artísticos y aprender métodos de lectura, proponiendo unos enfoques metodológicos basados en los paradigmas formalistas, positivistas, sociológicos e iconológicos. La obra de arte, como objeto de una disciplina perteneciente a las ciencias sociales, responde a prioridades de comprensión y explicación del contexto histórico y social puesto que, aunque el arte no es una ciencia, la Historia del Arte sí que es una disciplina científica.

Sobrino (2011) también llama la atención sobre la escasa presencia de los contenidos histórico-artístico en el currículo obligatorio, aportando que la falta de contacto del alumnado

con los contenidos artísticos se traducen en déficits procedimentales y de comprensión, y señala la necesidad de que los alumnos "eduquen la mirada". Además, ofrece algunas propuestas didácticas para la historia del arte basadas en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación. Vinculado a este uso de las TIC, Mur y Guillén (2019) hacen aportaciones sobre experiencias didácticas para el aprendizaje de la historia del arte usando herramientas digitales como *Google Drive* y *Socrative*.

Centrándonos en las imágenes, como apunta Rüsen (1997), en los libros de texto, estas habitualmente suelen ser utilizadas únicamente como elemento decorativo, a pesar de que en los últimos años se esta produciendo un cambio al respecto. El autor señala que las imágenes deben tratarse como fuentes que deben ser interpretadas, y servir de comparativa entre el pasado y el presente. Asimismo, otros autores también han estudiado el uso de imágenes en la educación como recurso para desarrollar una alfabetización visual.

Asimismo, Bel, Colomer y Valls (2019) señalan una escasez de investigaciones sobre el uso de las imágenes en el proceso de enseñanza-aprendizaje del alumnado en Ciencias Sociales. Y apuntan que las imágenes históricas son fuentes documentales que enseñan al alumnado a argumentar, contrastar información y discutir, por lo que un uso adecuado de estas favorece que los estudiantes se desarrollen cognitiva, social y emocionalmente. Y aunque la alfabetización visual viene especialmente adscrita a la educación artística, las disciplinas sociales también contribuyen a la adquisición de esta habilidad en los estudiantes. Según estos autores, las imágenes se incorporan en los libros de texto suelen hacerlo como elementos decorativos, y las actividades que se proponen sobre ellas requieren una complejidad cognitiva baja. Asimismo, cuando van asociadas a un texto, la información transmitida en ambos recursos es reiterativa. La investigación concluyó con que el número de imágenes que incorporan los libros y aparecen únicamente acompañando al texto, sin formular actividades sobre ellas, es mayor que las que esta asociadas a alguna actividad. Por ello, en este trabajo se recurre a la Historia del Arte como disciplina complementaria de la Historia, a través de la cual puede tener una mayor presencia, mediante el uso de la obra de arte como recurso didáctico para si la enseñanza histórica.

2.3. Pensamiento histórico

Dentro de la innovación didáctica en las ciencias sociales, y principalmente en la disciplina de Historia, encontramos que en los últimos años ha habido un aumento importante

de los estudios centrados en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la historia, de este modo Carretero y Rodríguez (2009) recogen los estudios más importantes que se han desarrollado sobre la psicología cognitiva y las habilidades desarrolladas en la enseñanza de la historia, y establecen tres grandes capacidades relacionadas con el conocimiento histórico: la evaluación de evidencias, razonamiento y solución de problemas históricos, y el análisis y construcción de las narrativas en historia.

Asimismo, en la innovación didáctica sobre la enseñanza histórica, destaca considerablemente la metodología basada en el desarrollo del pensamiento histórico, la cual ha sido adoptada en este trabajo. Como apunta Prats "la historia del arte ayuda a construir en el alumnado una idea eficiente de las continuidades y cambios sociales, y facilita la comprensión de la diversidad de respuestas culturales a problemas y necesidades comunes de la humanidad" (Prats, 2003, versión electrónica). Por lo que hemos aplicado la metodología de pensamiento histórico basada en los grandes conceptos de pensamiento histórico a esta unidad didáctica que usa como principal recurso didáctico la obra pictórica. Ya que aunque la historia del arte tiene por objeto el estudio de la obra de arte, es fundamental establecer sus significados y funciones a través de unas premisas históricas (Trepat, 2011).

De manera que nuestro trabajo se basa en el desarrollo de competencias de pensamiento histórico, las cuales hemos aplicado a la historia del arte, en tanto a que de una disciplina histórica se trata y consideramos que son conceptos que también son aplicables a esta ciencia. Por lo tanto, es fundamental partir de los estudios de Seixas (2006) y Seixas y Morton (2013) donde se exponen los seis grandes conceptos de pensamiento histórico en los que nos basaremos, a saber: relevancia histórica, evidencia histórica, cambio y continuidad, causa y consecuencia, perspectiva histórica y dimensión ética de la historia.

A través de estos conceptos se pretende que el alumnado sea capaz de construir su propio proceso de aprendizaje por medio de la compresión, el análisis y la interpretación de la historia (Seixas y Morton, 2013). Y, de este modo, hacer que los estudiantes puedan explicar la realidad en la que viven, a través de la interpretación y comprensión del pasado, más allá del conocimiento memorístico que predomina en la enseñanza histórica, puesto que en este caso, los contenidos que para los docentes son más fáciles de explicar y evaluar, y para el alumnado son más sencillos de estudiar, alejándose de fomentar otras habilidades más pragmáticas que ayuden a los alumnos a desenvolverse en la vida real (Gómez, Rodríguez y Monteagudo, 2017). El problema es que los docentes dan más importancia a la cantidad de lo que el alumnado aprende que a la calidad de lo aprendido. Y como señalan Gómez y Miralles (2016) diversos

estudios manifiestan que destrezas como el razonamiento, la reflexión, el análisis y la interpretación de documentos, que resultan fundamentales para el aprendizaje del pensamiento histórico, apenas aparecen en los exámenes escritos, lo que se traduce en una limitación para el desarrollo de estas destrezas intelectuales para comprender la historia, ya que la historia no se trata de memorizar hechos, fechas y conceptos, sino que para comprender la historia es necesario comprender los procesos de pensamiento histórico.

Sin embargo, el libro de texto se ha convertido en una herramienta imprescindible para la enseñanza de la historia por lo que Rüsen (1997) critica los déficits de los libros de texto de Historia y establece las características que debe tener el libro de texto adecuado. Como apuntan Gómez y Miralles (2016) se debe cambiar el hecho de que los libros de texto se centran en conceptos de primer orden, ya que depaupera el conocimiento histórico y establece relación con la creación de identidades culturales, políticas y sociales. De manera que como hemos apuntado anteriormente, los libros de texto se convierten en una herramienta importante que adopta un cierto poder, puesto que los contenidos transmitidos en ellos influyen en los alumnos, y por tanto en la sociedad en que vivimos.

3. MÉTODO

3.1. Objetivos

- Analizar la repercusión de la unidad didáctica innovadora en la impresión del discente sobre la metodología didáctica empleada para las clases de Historia.
- Analizar la repercusión de la unidad didáctica innovadora en la impresión del discente sobre la motivación ocasionada en las clases de Historia.
- Analizar la repercusión de la unidad didáctica innovadora en la impresión del discente sobre la efectividad y transferencia del aprendizaje desarrollado en las clases de Historia.
- Analizar la repercusión de la unidad didáctica innovadora en la impresión del discente sobre la motivación ocasionada en las clases de Historia.

3.2. Diseño de la investigación

En esta investigación se ha utilizado un diseño preexperimental, adecuado para aquellas investigaciones que suponen una primera aproximación al problema. Esta ha estado basada en el diseño de prueba pretest/postest con un único grupo, en una situación de aula real. Con el establecimiento de unas variables que han sido manipuladas por el investigador en condiciones controladas dentro del grupo experimental conformado con anterioridad a la investigación (Albert, 2007), puesto que al tratarse de sujetos pertenecientes a la materia de Ciencias Sociales de 3.º de Educación Secundaria Obligatoria, era imposible alterar la estructura de este.

Esta indagación ha tenido como objeto de estudio el análisis del impacto que tiene la implementación de una unidad didáctica con metodología innovadora sobre diversas variables establecidas. Estas variables son: la metodología, la motivación, la satisfacción y efectividad, y la transferencia del conocimiento. De manera que los resultados obtenidos pretenden analizar el grado de efectividad de esta unidad sobre las cuatro variables expuestas. Por ello, para el desarrollo de esta investigación se ha llevado a cabo un diseño metodológico básico fundamentado en la aplicación de dos cuestionarios -pretest y postest- que serán explicados pormenorizadamente en el apartado 3.4. Instrumento de recogida de información.

Con lo cual, mediante el pretest se ha recogido la información relativa al transcurso de

las clases de historia en la materia de Ciencias Sociales de 3.º ESO antes de aplicar la unidad didáctica innovadora, lo que ofrece unos datos de referencia iniciales permitiendo observar el nivel inicial. Y de manera posterior a su implementación, la recogida de datos mediante el postest se presenta en relación a las sesiones impartidas a lo largo de la unidad didáctica diseñada. El diseño de la investigación es de tipo intrasujeto, puesto que se basa en la comparativa de los datos obtenidos por medio de estos dos instrumentos. Aunque presenta la limitación de carecer de un grupo control que permita obtener demostraciones de causalidad en relación al efecto de la aplicación de la unidad (Albert, 2007).

La investigación se ha llevado a cabo partiendo de unos objetivos concretos a partir de los cuales se ha realizado el diseño de la unidad, prestando especial atención a la metodología didáctica basada en las competencias de pensamiento histórico y el uso de fuentes primarias, especialmente de pinturas del Siglo de Oro. Donde también se incluyen el diseño de las actividades a desarrollar en el aula, cuya premisa fundamental es que fueran de carácter participativo y que favorecieran un aprendizaje significativo. Por lo que una vez en el aula, en la primera sesión se partió de actividades de indagación de ideas previas. El diseño de la unidad didáctica fue validado por seis expertos que analizaron la dimensión endógena, con criterios sobre la correcta contextualización, consistencia y congruencia. En la dimensión endógena-exógena, donde se analizaron criterios de flexibilidad y conveniencia. La dimensión exógena, que examinaba si era factible y generalizable. Y por último, la dimensión integral que observaba su evaluación.

Consecutivamente, se realizó el pretest, tras lo que se llevó a cabo la implementación de la unidad didáctica -que se encuentra descrita en el capítulo 5-. Las sesiones estaban estructuradas con una primera parte de carácter más teórico, utilizando una presentación con diapositivas en las que se proyectaban los contenidos acompañados de pinturas del Barroco español; y una segunda parte más práctica, en la que el alumnado, de forma individual, por parejas o pequeño grupo, debían realizar la actividad diseñada para la sesión. Una vez acabadas todas las sesiones de la unidad didáctica se aplicó el postest para recoger los resultados sobre la implementación de esta, lo que nos permitió saber la percepción del alumnado en relación a las cuatro variables establecidas. Los datos recopilados en los dos instrumentos han sido tratados mediante el programa estadístico SPSS, obteniendo los resultados finales, lo que ha proporcionado la realización del análisis de estos.

3.3. Participantes y contexto

La población de esta investigación corresponde a los alumnos y alumnas de la asignatura de Geografía e Historia en el curso de 3.º de Educación Secundaria Obligatoria de un colegio concertado de un municipio de la comunidad autónoma de la Región de Murcia, perteneciente al área metropolitana de Murcia, que ha sido seleccionado para realizar esta investigación. La muestra recogida fue de un total de 15 estudiantes.

El centro se encuentra a 15 kilómetros de distancia de la capital, situado próximo al casco urbano y a un polígono industrial. Cercano a este se encuentra una gran oferta de terreno edificable, por lo que se encuentra en el interés de población joven. Por ello, para satisfacer la demanda, el centro imparte en diferentes niveles educativos, desde infantil con estudiantado de 3 años, hasta 4.º ESO, con discentes de 16 años.

Es un centro aconfesional y respetuoso con todas las creencias religiosas, reconociendo el derecho a la enseñanza de cualquier religión según lo disponga la legislación vigente. En él se manifiesta un pluralismo ideológico y político, y una renuncia a todo tipo de adoctrinamiento. Al encontrarse en la periferia de la ciudad, las condiciones socio-ambientales de los alumnos no difieren mucho de las que pueden tener otros centros de la ciudad. El tipo de población del entorno, y por tanto, de alumnos que van al centro, es eminentemente urbana, con núcleos de población rural. Hasta el día de hoy, en el centro no se han presentado casos de pobreza extrema ni fragmentación social. Tampoco hay grandes diferencias económicas o culturales.

Cuenta con diversos proyectos educativos y programas de diversificación que pretenden satisfacer las necesidades educativas reales. Así como con una amplia demanda en los niveles de educación secundaria puesto que el instituto de educación secundaria se encuentra distanciado de este, en un barrio alejado, por lo que este nivel pretende ofrecer una enseñanza de calidad a los adolescentes de sus inmediaciones. La finalidad del centro es una educación integral para el alumnado, que le permita alcanzar su máximo desarrollo como persona, y le capacite para vivir en sociedad. Se concibe una educación en libertad, responsabilidad, democracia, paz y tolerancia.

3.4. Instrumento de recogida de información

El instrumento de recogida de información se constituye de dos cuestionarios, pretest y postest, que pueden ser visualizados anexados a este trabajo (anexo II y III). Estos cuestionarios fueron diseñados por el grupo de investigación DICSO de la Universidad de Murcia, y han sido validados por expertos. Se tratan de dos cuestionarios en los que tanto en el pretest como el postest se han incluido las mismas cuestiones, desarrolladas en un total de 36 ítems. La única diferencia que presentan es que el pretest está enfocado a la obtención de información sobre las clases de Historia, por lo que los ítems hacen alusión a las clases antes de la implementación de la unidad didáctica. Mientras que el postest está diseñado para conocer la percepción del alumnado sobre la aplicación de la unidad didáctica innovadora diseñada exclusivamente para el estudio, por lo que estos ítems hacen referencia exclusivamente a las sesiones impartidas durante el desarrollo de la puesta en marcha.

Los dos cuestionarios están compuestos por un total de 36 ítems que han sido agrupados por bloques. El primer agrupamiento se centra en el desarrollo de la metodología didáctica utilizada por el docente, y consta de 10 ítems; el segundo hace referencia a la motivación que presenta el estudiante, y se compone de 7 ítems; el tercero comprende aquellos ítems relativos a la satisfacción del alumnado, y lo conforman 6 de ellos, y por último, el cuarto engloba los ítems sobre efectividad y transferencia del conocimiento, y se encuentra formado por 13 ítems.

Los instrumentos están diseñados en escala Likert, muy utilizada en investigaciones sociales. En este caso, el objetivo de esta escala es poder medir y evaluar la percepción del discente sobre las clases de Historia antes y durante la implementación de la unidad didáctica de innovación. Los ítems presentados al sujeto de la investigación miden las respuestas con relación a unos valores establecidos entre 1 y 5, siendo 1 el correspondiente a “muy en desacuerdo”, 2 a “en desacuerdo”, 3 a “indeciso/a”, 4 a “de acuerdo” y 5 “muy de acuerdo”.

3.5. Procedimiento

Para el análisis cuantitativo de los datos obtenidos se utilizaron técnicas basadas en estadística descriptiva, tomando las variables individualmente. En primer lugar, se recogió la información mediante los instrumentos facilitados al alumnado, seguido de lo cual se vaciaron a una plantilla de tablas elaborada en Excel, para posteriormente, introducir la información al programa SPSS para su tratamiento estadístico. De este modo, se obtuvo información

estadística mostrada en tablas relacionales que ofrecen datos sobre la frecuencia y el porcentaje de respuesta de cada uno de los ítems de los instrumentos -pretest y postest-, además de facilitar la visualización de dichos resultados mediante diagrama de barras. Esto permitió analizar e interpretar los datos que fueron obtenidos.

3.6. Plan de análisis de la información

En primer lugar, partió de la revisión de los objetivos establecidos al comienzo del estudio con relación a los resultados que se pretendían obtener. Una vez llevado a cabo la recopilación de los datos por medio de los instrumentos de recogida de información, realizó una primera toma de contacto con los resultados, prestando especial atención a las principales preguntas. Esto permitió generar unas primeras ideas sobre los resultados obtenidos, estableciendo unas primitivas consideraciones sobre la investigación. Seguido de esta toma de contacto, se efectuó el análisis pormenorizado de los datos, realizando una comparativa de cada uno de los ítems en los dos instrumentos, antes y después de la implementación de la unidad didáctica. De manera que la comparativa dio la información sobre cómo ha afectado la implementación de la unidad didáctica en la percepción del alumnado, siguiendo las diferentes variables. Lo que posibilitó establecer unas conclusiones sobre el éxito o fracaso de la metodología desarrollada en la unidad en base a esta percepción.

4. ANÁLISIS DE LOS DATOS

A priori los resultados fueron, aunque no se ha apreciado un cambio significativo. Hay que tener en cuenta que la unidad didáctica fue diseñada para ser implementada en seis sesiones, lo que se corresponde con dos semas lectivas. Por lo que cambiar la percepción del alumnado sobre la materia en ese escaso periodo de tiempo supone una tarea de gran complejidad. A continuación se analizan los resultados obtenidos siguiendo los objetivos propuestos.

4.1. La metodología didáctica utilizada

En primer lugar, sobre la percepción del discente en relación a la metodología didáctica desempeñada, en el primer ítem relativo a si las clases de historia se basan en la explicación del profesor, como se puede apreciar en las figuras 1 y 2, en el pretest un 20 % del alumnado se posicionó como indeciso, en 26,7 % contestó que estaba de acuerdo, mientras que el 53,3 % seleccionó muy de acuerdo. En relación al postest, un 6,7 % estaba muy en desacuerdo. Las respuestas de indeciso/a y de acuerdo, obtuvieron el 33,3 %, mientras que el 26,7 % estaba muy en desacuerdo.

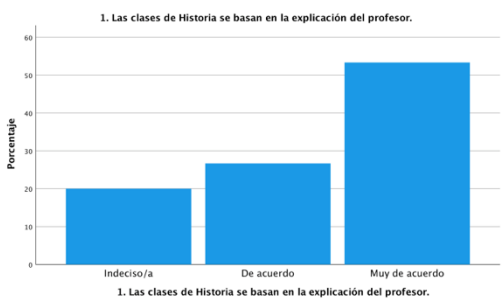


Figura 1. Diagrama de barras sobre el ítem 1 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

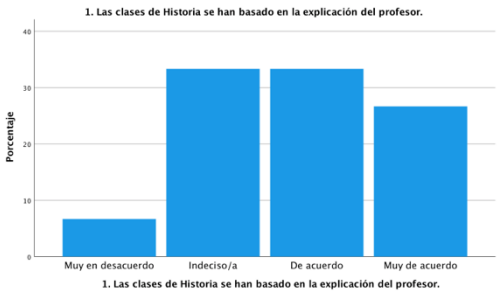


Figura 2. Diagrama de barras sobre el ítem 1 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

En el ítem 2, sobre el uso de los materiales, no existe variación puesto que tanto en las clases de la asignatura como en la unidad didáctica, no se ha usado ningún libro de texto. En cuanto a la evaluación, hay que hacer mención al uso de los distintos instrumentos de evaluación. En el ítem 3 se les preguntó si la parte más importante de la evaluación eran los

exámenes escritos, apreciándose una mayor variación en los resultados que puede observarse en las figuras 3 y 4. En el pretest, un 13,3 % de los alumnos se posicionaron en desacuerdo, mientras que el 33,3 % seleccionó haber estado indeciso/a, otro 33,3 % estaba de acuerdo y un 20 % muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest las respuestas estuvieron repartidas entre tres de las cinco posibles opciones. Un 13,3 % de los estudiantes estaban en desacuerdo, un 33,3 % marcó la opción de indeciso/a y el 53,3 % estaba de acuerdo.

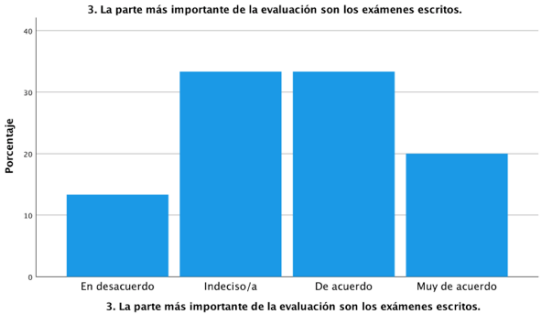


Figura 3. Diagrama de barras sobre el ítem 3 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Figura 4. Diagrama de barras sobre el ítem 3 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

En relación a los instrumentos de evaluación, en el ítem 5 se preguntó al alumnado si la evaluación se basaba en diferentes instrumentos, a lo que este respondió en el pretest mayoritariamente de acuerdo, puesto que esta opción fue seleccionada por un 33,3 %, mientras que en desacuerdo o indeciso/a obtuvieron un 26,7 %, y muy en desacuerdo y muy de acuerdo, un 6,7 %. En el postest se mantuvo el mismo porcentaje de indecisos, con un 26,7 %, mientras que el 40 % se posicionó de acuerdo, el 26,7 % en muy de acuerdo y el 6,7 % en desacuerdo.

Otro ítem a destacar es el número 6, sobre el uso de documentos históricos en el aula, puesto que en este se han podido observar una diferencia significativa. En las figuras 5 y 6 se puede observar que en pretest, la mayoría se posicionó en desacuerdo, con un 33,3 %, y un 13,3 % marcó muy en desacuerdo; mientras que un 20 % se mantuvo indeciso, un 26,7 % estuvo de acuerdo y un 6,7 % muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest, un 13,3 % se posicionó en desacuerdo y un 6,7 % estuvo indeciso/a; en cambio, las opciones a favor, de acuerdo y muy de acuerdo, alcanzaron el 40 % cada una.

En cuanto al ítem 7, relativo al uso de recursos audiovisuales como presentaciones, vídeos, etc. también se ha podido observar un cambio en el índice de respuestas, dado que como se observa en las figuras 4 y 5, en el pretest un 46,7 % seleccionó haber estado muy de acuerdo,

frente al 80 % recogido en el postest. Muy en desacuerdo fue seleccionado en el pretest por un 6,7 %, sin embargo esta opción no fue marcada en el postest, donde el 6,7 % fue alcanzado en la opción en desacuerdo. En el pretest, un 26,7 % se posicionó indeciso/a, mientras que en el postes tampoco se marcó esta casilla. De acuerdo, fue seleccionado por un 20 % en el pretest y por un 13,3 % en el postest.

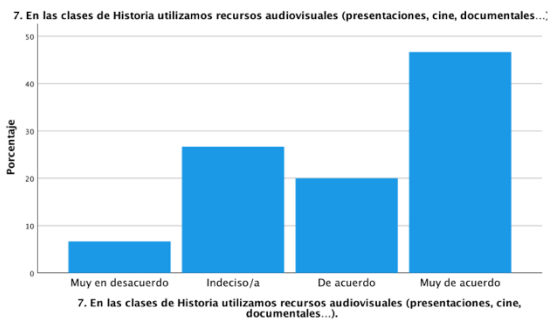


Figura 5. Diagrama de barras sobre el ítem 7 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

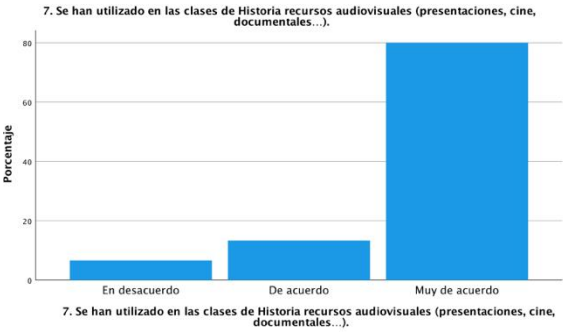


Figura 6. Diagrama de barras sobre el ítem 7 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

También son interesantes los ítems centrados más en la metodología basada en las competencias de pensamiento histórico. Como puede observarse en las figuras 7 y 8, el ítem 9, sobre ponerse en el papel de un personaje histórico también se a observado una gran diferencia entre el pretest y el postest. En el pretest, un 20 % marcó estar muy en desacuerdo y un 53,3 % en desacuerdo. Mientras que la opción de indeciso/a y muy de acuerdo fue marcada por un 13,3 %. En el postest, sin embargo, un 6,7 % seleccionó en desacuerdo, un 13,3 % se mantuvo indeciso/a, mientras que un 46,7 % estaba de acuerdo y un 33,3 % muy de acuerdo. De manera que se puede observar un cambio bastante significativo.

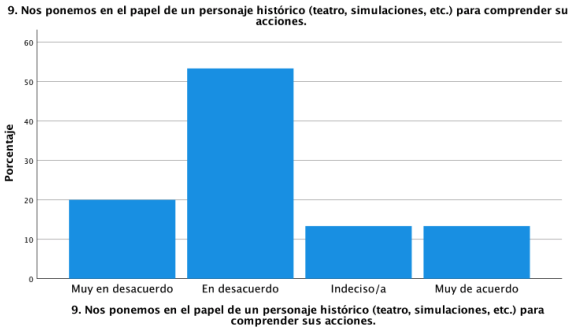


Figura 7. Diagrama de barras sobre el ítem 9 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

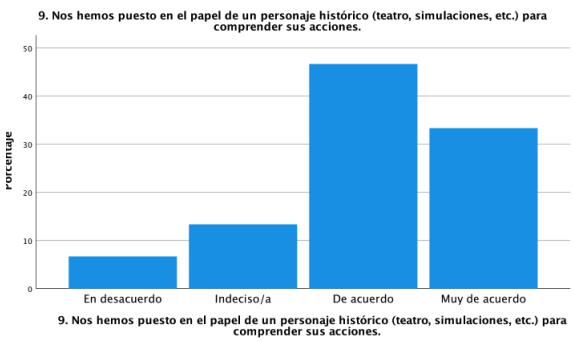


Figura 8. Diagrama de barras sobre el ítem 9 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

En cuanto al ítem 10, sobre la valoración crítica de los hechos o procesos históricos, cabe remarcar que en el pretest un 46,7 % del alumnado seleccionó que estaban de acuerdo, un 20 % muy en desacuerdo, un 6,7 % en desacuerdo, coincidiendo con un 13,3 % en indeciso/a y muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest, incrementó el porcentaje de los de acuerdos a un 73,3 %, aumentando ligeramente también en los muy de acuerdo a un 20 %, y los indecisos/as descendieron a un 6,7 %.

4.2. La motivación del alumnado en la unidad didáctica

En relación a la percepción del alumnado sobre la motivación en las clases de historia y en la implementación de la unidad didáctica, en el ítem 11 que hace referencia a la motivación para conocer más sobre la historia, se han observado notables diferencias entre el pretest y el postest, visibles en las figuras 9 y 10. Se puede apreciar una elección menos repartida de las repuestas en el postest que en el pretest. Destacando especialmente la atención el crecimiento producido en la opción de: muy de acuerdo, que aumentó de un 6,7 % en el pretest a un 40 % en el postest. Asimismo, en el pretest se encuentran un 6,7 % muy en desacuerdo y un 20 % en desacuerdo, opciones que no fueron seleccionadas en el postest. El porcentaje de indecisos quedo reducido en el postest pasando de un 20 % en el prestest a un 6,7 % en el postest. Y los de acuerdo aumentaron ligeramente, pasando de un 46,7 % en el pretest, a un 53,3 % en el postest.

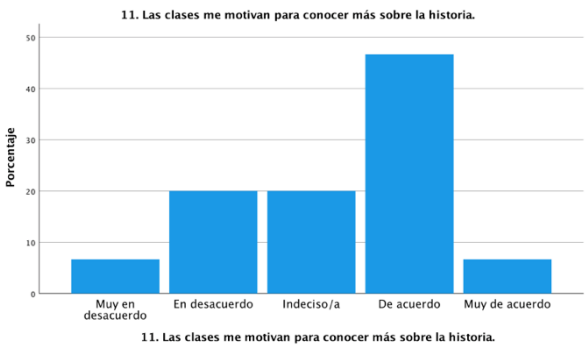


Figura 9. Diagrama de barras sobre el ítem 11 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

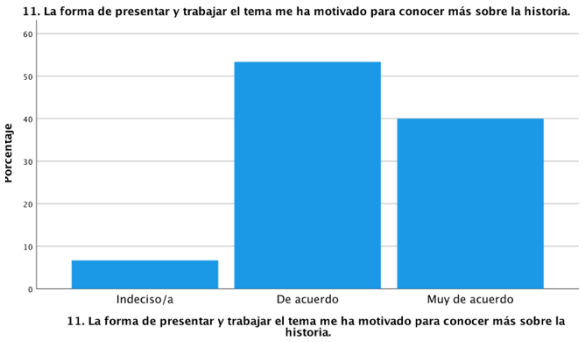


Figura 10. Diagrama de barras sobre el ítem 11 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

En el ítem 12 también se ha observado un incremento en la motivación del alumnado por la forma de abordar el tema, dado que en el pretest se ha recogido un 13,3 % en desacuerdo, un 53,3 % indecisos/as y un 33,3 % de acuerdo. Mientras que en el postest, el 33,3 % se ha posicionado como indecisos/as, un 40 % de acuerdo y un 26,7 % muy de acuerdo. Respecto al ítem 13 sobre la motivación al comprender la realidad social y cultural, también se ha apreciado un ligero incremento de posturas a favor, puesto que en el pretest se encuentran un 13,3 % muy en desacuerdo, un 40 % seleccionaron la opción de indeciso y de acuerdo, y únicamente el 6,7 % se posicionó como muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest, hubo un ligero incremento de porcentaje en la opción muy de acuerdo, con un 20 %. El porcentaje de alumnos que seleccionaron de acuerdo aumentó considerablemente, a un 66,7 %, y únicamente un 6,7 % marco haber estado indeciso/a o en desacuerdo.

En lo relativo al ítem 14, sobre la motivación del tema para conseguir mejores notas, las respuestas no han sido significativas, sin apreciarse grandes cambios entre el pretest y el postest, donde la mayoría de los casos de han posicionado entre indecisos y de acuerdo. Sobre el ítem 15, en relación a la aportación del punto de vista, en el pretest se han observado ligeramente mejores resultados que el postest. El porcentaje de estudiantes que marcó de acuerdo en el pretest son de un 53,3 %, mientras que en el postest disminuyeron a un 26,7 %. Asimismo, el número de indecisos/as aumentó, pasando de un 6,7 % en el prestest a un 40 % en el postest. Sin embargo, cabe destacar que en el postest no se encuentra seleccionada la opción de muy en desacuerdo, mientras que en el pretest hay un 6,7 %. En este último, el porcentaje de en desacuerdo es de un 13,3 %, mientras que en postest es de un 6,7 %. Y finalmente, el porcentaje de muy de acuerdo incrementó un 6,7 %, pasando de un 20 % en el pretest a un 26,7 % en el postest.

Asimismo, en el ítem 16 sobre la motivación a causa de trabajar de forma grupal, hay que señalar que se observa un aumento de posiciones favorables como puede verse en las figuras 11 y 12. En el pretest los resultados obtenidos han sido: 26,7 % muy en desacuerdo, 46,7 % en desacuerdo, y un 13,3 % tanto en indeciso/a como en muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest los cambios observados son considerables, donde se ha recogido un 6,7 % en desacuerdo, un 13,3 % de indecisos/as, un 53,3 % de acuerdo y un 26,7 % muy de acuerdo.

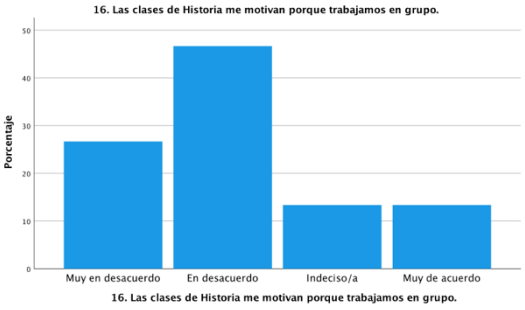


Figura 11. Diagrama de barras sobre el ítem 16 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

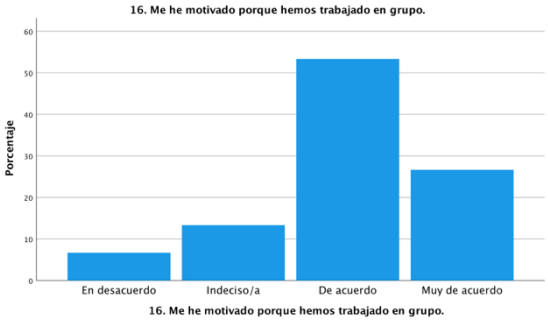


Figura 12. Diagrama de barras sobre el ítem 16 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Sobre el ítem 17, acerca de la motivación en por el uso de recursos diferentes al libro de texto cabe señalar que los resultados fueron similares en ambos casos, obteniendo percepciones positivas por parte del alumnado dado que en ambos casos no se utilizó el libro de texto como recurso didáctico.

4.3. La satisfacción del alumnado en la unidad didáctica

Acerca de la satisfacción del alumnado, en el ítem 18 sobre la satisfacción con el papel desempeñado por los estudiantes tampoco se han obtenido resultados destacables. Sin embargo, en el ítem 19, sobre la satisfacción con el clima de trabajo generado en el aula, sí se ha producido un incremento en los resultados bastante significativo. Como se puede observar en las figuras 13 y 14, los porcentajes han variado incrementándose el porcentaje de las respuestas en los valores más altos. En el pretest, los datos obtenidos han sido un 6,7 % muy en desacuerdo, un 20 % en desacuerdo, un 46,7 % indeciso/a y un 26,7 % de acuerdo. En cambio, en el postest los indecisos/as han quedado reducidos a un 6,7 %, un 53,3 % se ha posicionado de acuerdo y un 40 % muy de acuerdo.

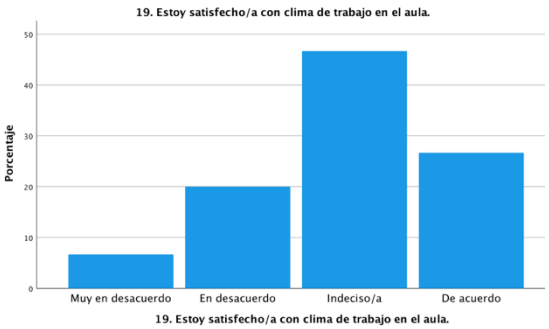


Figura 13. Diagrama de barras sobre el ítem 19 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

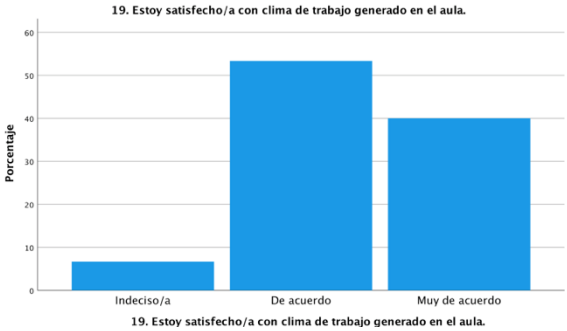


Figura 14. Diagrama de barras sobre el ítem 19 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Estos resultados podrían estar relacionados con los obtenidos en el ítem 20, sobre la satisfacción con el trabajo de los compañero en pequeños grupos. En el pretest, se ha obtenido un 20 % muy en desacuerdo, un 26,7 % en desacuerdo, un 33,3 % de indecisos/as y un 20 % de acuerdo. Mientras que en el postest los resultados han sido de un 6,7 % en desacuerdo, un 13,3 % de indecisos/as, un 66,7 % de acuerdo y un 13,3 % muy de acuerdo.

En cuanto al ítem 21, sobre el grado de satisfacción del aprendizaje, no se observan grandes diferencias entre los resultados de los dos cuestionarios, ya que la mayoría de los alumnos están entre de acuerdo y muy de acuerdo en ambos casos. De igual forma tampoco se observan grandes diferencias en el ítem 22, sobre la forma en la que el profesor aborda el tema, obteniendo nuevamente resultados muy similares que oscilan entre de acuerdo y muy de acuerdo.

4.4. La efectividad y transferencia de la unidad didáctica

Acerca de la efectividad y la transferencia, en ítem 24, sobre el aprendizaje de los principales hechos históricos no se aprecian diferencias significativas entre el pretest y postest, dado que las respuestas se enmarcan entre de indeciso/a, de acuerdo y muy de acuerdo, con resultados similares. Sin embargo, en el ítem 25, sobre el aprendizaje de los principales personajes históricos, se ha encontrado una ligera diferencia, aunque no es muy significativa. En el pretest se ha obtenido un 6,7 % en muy de acuerdo, al igual que en indeciso/a. En cambio, la mayor parte de los porcentajes oscilan entre de acuerdo, con un 40 % y muy de acuerdo, con un 46,7 %. En el postest, únicamente se han seleccionado, con un 60 %, de acuerdo y muy de acuerdo, con un 40 %.

En cuanto a los ítems en relación con las competencia de pensamiento histórico, cabe remarcar algunos de ellos en los que se han observado diferencias más significativas. En el ítem 27, sobre el manejo de documentos y fuentes históricas se aprecia una diferencia considerable. En las figuras 15 y 16 se observa un incremento significativo de posturas a favor, puesto que en el pretest se encuentra un 6,7 % muy en desacuerdo, un 20 % en desacuerdo, un 46,7 % de indecisos/as y un 26,7 % de acuerdo. Mientras que en el postes, las respuestas de indecisos disminuyó a un 40 %, también se produjo un incremento del porcentaje de alumnado que se posicionó de acuerdo, que pasó a un 33,3 %. Asimismo, la opción de muy de acuerdo obtuvo un 26,7 % de respuestas.

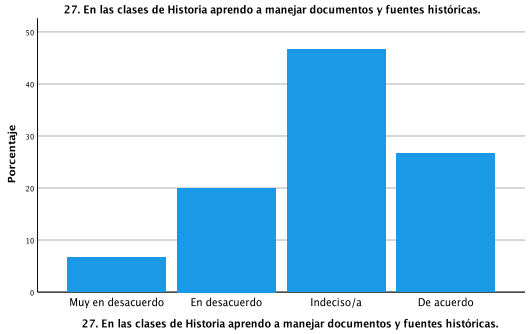


Figura 15. Diagrama de barras sobre el ítem 27 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

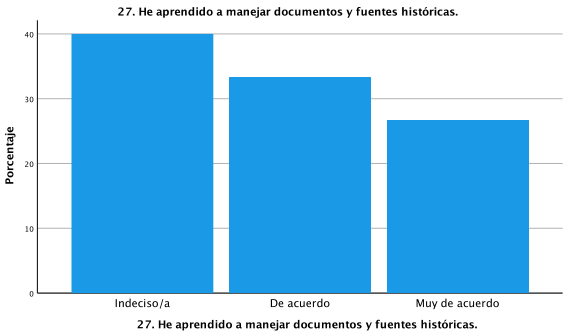


Figura 16. Diagrama de barras sobre el ítem 27 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Sin embargo, en el ítem 28, acerca de los cambios y continuidades no se aprecian grandes diferencias entre el pretest y el postes, cuya mayoría de respuestas osciló entre de acuerdo y muy de acuerdo en ambos casos. Con un 66,7 % de alumnado que estuvo de acuerdo en ambos cuestionarios, y un 20 % de alumnado muy de acuerdo en el pretest, frente a un 33,3 % en el postest. La única diferencia fue que en pretest, un 6,7 % del alumnado se posicionó en desacuerdo e indeciso/a, obteniendo el mismo porcentaje en ambos casos. Mientras que estas opciones no fueron consideradas en el pretest.

Una diferencia más destacable puede observarse en el ítem 30, sobre las causas y consecuencias de los hechos históricos. Como se puede aprenciar en las figuras 17 y 18, en el pretest los resultados se encuentran repartidos entre todas las respuestas, con un 6,7 % en las opciones de muy en desacuerdo y en desacuerdo, un 26,7 % del alumnado marco indeciso/a, el 46,7 % se posicionó en de acuerdo, y un 13,3 % muy de acuerdo. En cambio, en el postest el índice de repuestas oscila entre indeciso/a y muy de acuerdo, con un 13,3 % de indecisos/as, un 46,7 % marcó haber estado de acuerdo y un 40 % muy de acuerdo.

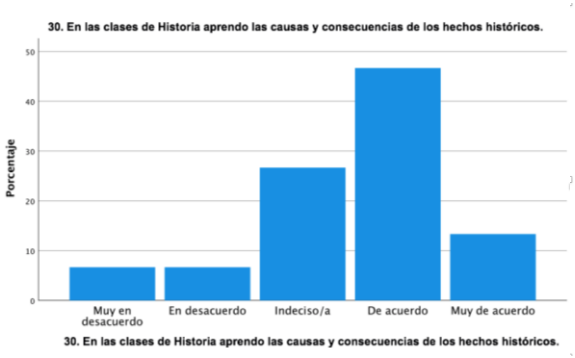


Figura 17. Diagrama de barras sobre el ítem 30 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Figura 18. Diagrama de barras sobre el ítem 30 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

En cuanto al ítem 31, sobre la comprensión de los motivos que llevaron a determinadas personas a tomar ciertas decisiones, cabe señalar que los resultados han sido similares a los del ítem anterior. En el pretest se encuentra un 6,7 % muy en desacuerdo, al igual que en desacuerdo; un 26,7 % en indeciso/a, un 33,3% de acuerdo y un 26,7 % muy de acuerdo. Sin embargo, en el postest se produjo una mejora considerable de los resultados, puesto que hay un 6,7 % indeciso/a, un 26,7 % de acuerdo y un 66,7 % muy de acuerdo. Por lo que se pueden observar algunas mejoras con respecto al pretest.

En el ítem 32, sobre aprender a trabajar en grupo, se han obtenido resultados significativos, puesto que como puede apreciarse en las figuras 19 y 20, el cambio ha sido considerable. En el pretest los resultados se encuentran en la mayoría en desacuerdo, donde se ha obtenido un 33,3 %, en desacuerdo fue seleccionada por un 26,7 %, mientras que indeciso/a y de acuerdo, obtuvieron un 20 % cada opción. A diferencia del postes, donde las opiniones no han sido tan dispares. Un 26,7 % del alumnado marco haber estado indeciso/a, frente a un 46,7 % que estaban de acuerdo y un 26,7 % muy de acuerdo.

En cuanto al ítem 33, sobre aprender a valorar más el patrimonio, únicamente se observan ligeras diferencias, pero no de carácter muy significativo. En el prestest se ha obtenido un 6,7 % de alumnado que seleccionó muy en desacuerdo y en desacuerdo, respectivamente. Un 46,7 % se posicionó como indecisos/as y un 40 % de acuerdo. En el postest, sin embargo, el porcentaje de muy de acuerdo y de acuerdo aumentó de manera considerable, con un 53,3 % de acuerdo y un 33,3 % muy de acuerdo, y en porcentaje de indecisos/as se redujo al 13,3 %.

Respecto al ítem 34 sobre el aprendizaje del uso de las TIC no se han observado grandes diferencias, obteniendo resultados similares que oscilan entre indeciso/a, de acuerdo y muy de acuerdo. En cambio, se debe destacar un cambio significativo evidenciado en el ítem 35, sobre ser más respetuoso con las personas de otras culturas y opiniones distintas a la mía. Como puede observarse en las figuras 19 y 20, en el pretest, gran parte del alumnado contestó estar indeciso/a con un 60 %, un porcentaje que disminuyó a un 13,3 % en el postest. Asimismo, el porcentaje alcanzado en de acuerdo aumentó considerablemente, de un 20 % en el pretest a un 66,7 % en el postest. La opción de muy de acuerdo también se aumentó ligeramente, de un 13,3 % recogido en el pretest a un 20 % en el postest.

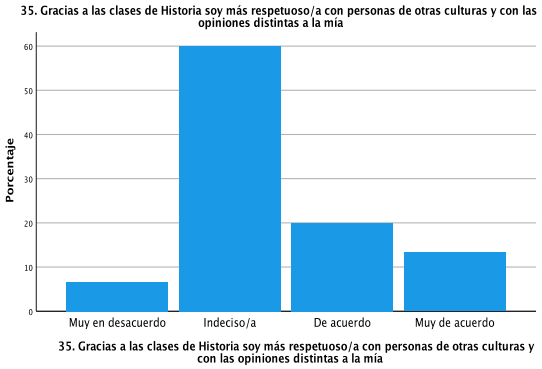


Figura 19. Diagrama de barras sobre el ítem 35 del pretest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Figura 20. Diagrama de barras sobre el ítem 35 del postest. Datos obtenidos mediante SPSS. Fuente: elaboración propia

Por último, el ítem 36, respecto a la utilidad de las clases de Historia para comprender y debatir temas de actualidad, cabe remarcar que los resultados no han sido tan favorables como se esperaba. En el pretest se obtuvo un 6,7 % muy en desacuerdo, un 13,3 % en desacuerdo, un 20 % indeciso/a, un 40 % de acuerdo y un 20 % muy de acuerdo. Sin embargo, en el postes se obtuvo un 53,3 % indecisos/as, un 40 % de acuerdo y un 6,7 % en desacuerdo.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Por medio del análisis de los resultados obtenidos se ha podido observar que la implementación de la unidad didáctica fue exitosa, y la metodología didáctica desarrollada fue generalmente positiva. Se puede apreciar el cumplimiento de los objetivos propuestos, observando como la implementación de esta unidad había provocado un cambio en la percepción del alumnado sobre la historia, influido por el uso de la metodología innovadora adoptada durante las sesiones. Aunque, si bien es cierto que, únicamente se trata de una unidad didáctica, por lo que es dificultosos poder establecer si realmente la percepción del alumnado sobre la materia de Historia ha cambiado, aunque no cabe duda de que si han mejorado en esta unidad. Los resultados obtenidos han permitido observar cambios positivos en sus percepciones, esto se debe fundamentalmente al uso de la metodología innovadora utilizada.

Los datos obtenidos en los instrumentos acerca de la metodología han permitido observar algunos cambios positivos, posiblemente debido al carácter práctico y participativo de la unidad didáctica, puesto aunque las sesiones estaban diseñadas con una primera parte más teórica, basada en la explicación del docente, seguido de una parte más práctica de realización de actividades, adquiriendo un carácter más participativo e involucrando más al alumnado en su propio proceso de enseñanza-aprendizaje. Asimismo, la unidad también se basaba en los vídeos como recursos audiovisuales de apoyo, que ayudan al profesor a reducir la explicación teórica y hacer las clases más dinámicas. Además, la actividades también constituyeron un instrumento de evaluación, por lo que la evaluación del alumnado fue más real, dado que no se basó únicamente en los resultados obtenidos en el examen, sino que estuvo fundamentada en la valoración de todas las actividades, el examen, además de la actitud y participación en el aula, lo que también ha influido en los resultados obtenidos.

En cuando a los datos recogidos sobre el uso de documentos históricos, cabe remarcar el incremento considerable de las opiniones a favor de acuerdo al uso de documentos históricos para aprender historia, en relación al pretest. Esto se debe a que en el desarrollo de la unidad didáctica se han utilizado diferentes fuentes primarias de la época, tanto fuentes escritas como obras pictóricas. El 80 % a favor, entre de acuerdo y muy de acuerdo. De manera que es importante resaltar que el uso de las fuentes históricas ha sido muy positivo. Y se debe tener en cuenta que las fuentes son la base de la historia, por lo que su utilización para el conocimiento de esta materia es imprescindible. Esto ha permitido que los alumnos y alumnas conozcan las herramientas del historiador, los procesos, y sean capaces de conocer la historia

de primera mano, partiendo de las fuentes, lo que les ha habilitado para crear su propio discurso, con ayuda del docente. Asimismo, han podido comprobar que la obra de arte también supone una fuente histórica de la que se puede obtener información. Ayudando no sólo a dotar de apariencia e imágenes a los personajes o hechos históricos, lo que sin duda facilita la adquisición del conocimiento, sino que también ha servido para generar una mayor conciencia sobre el patrimonio histórico-artístico y la necesidad de su conservación.

En relación a la variable de motivación, también se ha obtenido buenos resultados de manera general. Las respuestas recogidas en relación a una mejor compresión de la realidad social y cultural está enfocada al uso de la metodología didáctica de las clases dado que se pretendía enlazar las situaciones del pasado con otras similares de la actualidad. De manera que, cuando se llevó a cabo la explicación sobre las epidemias de peste, se hizo una comparativa con las medidas que se estaban adoptando en algunos países donde la pandemia por coronavirus estaba iniciando. Asimismo, la situación de la mujer en la sociedad barroca también partió con la introducción de las manifestaciones feministas actuales del 8 de marzo, y tras observar la situación de la mujer en el Barroco español, se comentaron los logros que se han alcanzado en este sentido a lo largo de los años. Además, al tratar la expulsión de los moriscos, también se realizó una comparativa con el presente y la población española cuyos antecesores son de origen extranjero.

Respecto a los resultados logrados sobre la aportación del punto de vista, cabe remarcar que en el pretest fueron mejores que en postest, lo que podría deberse a la falta de familiaridad con la nueva docente, por lo que gran parte del alumnado pudo sentirse cohibido a expresar su propia opinión. Por otra parte, los datos en los ítems relativos a la motivación con los trabajos en grupo indican que el alumnado prefiere aquellas actividades en las que puedan relacionarse. Posiblemente, los resultados obtenidos se deben a que en muchas de las actividades propuestas los agrupamientos eran en parejas, y grupos, algo que habitualmente no se da en las aulas debido a la gran dificultad que supone la realización de este tipo de actividades grupales, ya que el alumnado tienen a distraerse y en la mayoría de los casos no resulta exitosa. De manera que puede presentar ciertos pros y contras. Por lo que se ha podido observar, el alumnado prefiere las actividades grupales, aumentando su motivación. Sin embargo, un problema que presenta este tipo de actividades es la dificultad de cumplir con la temporalidad programada para ella, un inconveniente que también se nos presentó al realizar la actividad grupal. Dado que aunque al inicio de la actividad comienzan motivados y con buena actitud, a medida que va desarrollándose la sesión, va disminuyendo la concentración y el nivel de rendimiento. Por

tanto, una de las conclusiones que se han podido obtener de estos resultados es que uno de los agrupamientos de trabajo más exitosos han sido en parejas. Y que las actividades para grupos más grandes, deben ser actividades de corta temporalidad y de nivel de dificultad bajo o medio. Asimismo, en cuanto a la variable de satisfacción, cabe resaltar en relación a lo expuesto sobre los trabajos grupales, que los estudiantes se muestran satisfechos con el clima de trabajo en el aula y el trabajo en pequeños grupos. Los resultados obtenidos en estos ítems se deban, posiblemente, a que los alumnos no suelen trabajar en grupo en las clases de Historia, sin embargo, en la unidad didáctica si realizaron actividades con otros compañeros.

En relación a la efectividad y transferencia se puede apreciar un incremento positivo en algunos ítems. La diferencia de los resultados obtenidos sobre el aprendizaje de los principales personajes podría estar relacionada con el uso de las obras pictóricas como recurso didáctico para la transmisión de contendidos históricos. Dado que para la explicación de los personajes se partió de la proyección de sus retratos, lo que permitió al alumnado familiarizarse con ellos, ponerles rostro y hacerlos más reconocibles y cercanos. Puesto que, consideramos que al no partir de la imagen del personaje, cabe la posibilidad de que estos se aprecien más difusos, desconocidos y lejanos, por estar más distanciados en el tiempo. Asimismo, el uso de fuentes primarias también influyó positivamente en el alumnado, ya que a lo largo de la unidad se utilizaron como recurso, tanto fuentes pictóricas como escritas, otorgando mayor protagonismo al alumnado y contribuyendo a la adquisición del conocimiento histórico de primera mano. Igualmente, se ha podido observar una buena respuesta sobre el uso de las competencias de pensamiento histórico. Por ejemplo, el incremento de las respuestas obtenidas en el ítem sobre causa y consecuencia, nos transmite una correcta compresión de la competencia. Al igual que la competencia de perspectiva histórica, donde se obtuvo una notable diferencia entre el pretest y postest. De manera que los datos indican que el alumnado percibe que a aprendido conocimientos históricos en base a la correcta adquisición de las competencias de pensamiento histórico.

Del mismo modo, los datos relativos a la puesta en valor del patrimonio son positivos y esperanzadores. Puesto que al haber basado la unidad didáctica en la obra de arte, particularmente la pintura, como recurso didáctico para la enseñanza de la historia, podemos establecer que esto ha producido en el alumnado un mayor conocimiento e interés en el arte, que a su vez a desembocado en una mayor conciencia sobre su valoración. Por lo que teniendo en cuenta esto, cabe pensar que si implicamos más a los alumnos y alumnas en el conocimiento del patrimonio como testimonios directos de nuestros antepasados, ayudaremos a generar una

mayor conciencia sobre su conservación entre las generaciones futuras. Y mediante las actividades realizadas en clase, se ha podido comprobar que se ha dado mayor visibilidad a las mujeres comprendiendo el contexto social, histórico y cultural de la época. El alumnado ha demostrado haber adquirido conocimientos sobre la vida de estas en el siglo XVII, así como conocer personajes más concretos como Mariana de Austria, María de Zayas o sor María de Ágreda.

De manera que, de modo generalizado, y tras el análisis de los datos, se puede llegar a la conclusión de que la unidad didáctica de innovación ha sido exitosa. Los resultados obtenidos han sido positivos en su mayoría, apreciándose una mayor diferencia en los relativos a la metodología didáctica utilizada. Los que transmite que los pequeños cambios metodológicos propuestos para generar una enseñanza más innovadora han sido imprescindibles para el éxito obtenido. Lográndose positivos resultados en relación al uso de las fuentes primerias, los medios audiovisuales, los trabajos colaborativos y la enseñanza de la historia basada en las competencias de pensamiento histórico.

Si bien es cierto que a rasgos generales la implementación de la unidad didáctica ha sido positiva, también hay que tener en cuenta sus *limitaciones*. En primer lugar, la muestra es de carácter reducida, puesto que al tratarse de un único grupo de 3.º ESO, solo se ha podido contar con 15 participantes. Asimismo, debido a las circunstancias en las que se desarrolló la unidad didáctica, fue imposible que se pudiera contar con un grupo control para obtener demostraciones de causalidad. Esta limitación ha estado ocasionada por la pandemia provocada por el Sars-Cov-2 puesto que inicialmente, la investigación iba a contar con un grupo control, además del experimental. Sin embargo, la implementación de la unidad didáctica en el grupo experimental tuvo lugar entre los últimos días del mes de febrero y marzo de 2020. Ese mismo año se había contactado con un centro que cumplía con características similares para pasas los instrumentos en el grupo control, pero debido al coronavirus los centros educativos cerraron, por lo que no fue posible contar con el grupo control con el que contrastar los resultados obtenidos en base al cambio metodológico. Otra de las limitaciones ha sido la temporalización, puesto que al seguir una programación docente, la unidad didáctica debe estar diseñada en función a las sesiones propuestas en dicha programación, por lo que la unidad debe adaptarse a esta. Asimismo, también hay que tener en cuenta que los contenidos básicos recogidos en el currículo son los que deben cumplirse de manera obligatoria, por lo que al añadir otros contenidos, además de los obligatorios, se corre el riesgo de saturar las clases, abrumar al alumnado, y obtener resultados totalmente contrarios a los deseados.

6. UNIDAD DIDÁCTICA. EL SIGLO XVII EN ESPAÑA. UNA HISTORIA INCLUSIVA A TRAVÉS DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO

6.1. Presentación y justificación

La unidad didáctica que desarrollamos a continuación tiene como objetivo el estudio del siglo XVII en España. La elección de este periodo se debe a que, aunque esta centuria ha tenido gran trascendencia, ha sido poco estudiada, ya que siempre se ha tenido el seiscientos como una centuria negativa, de una profunda crisis; como un bache que encontramos entre el esplendor del humanismo renacentista y el gran Siglo de las Luces, la Ilustración (Domínguez et al., 1990). Y aunque culturalmente las artes y la literatura tuvieron un desarrollo excepcional, artísticamente el término barroco ha tenido connotaciones peyorativas en épocas posteriores, haciendo referencia a aquello desigual, irregular o excesivamente recargado y ornamentado, lo que nos transmite la estimación que se tenía sobre este. Considerado como un periodo que corrompió la corrección de las artes de la centuria anterior, generando unas obras bizarras y de mal gusto.

Aunque poco después vino una revalorización de la época y sus manifestaciones artísticas. Y en la actualidad, historiadores como el hispanista Elliot, Domínguez Ortiz, o historiadores del arte como Pérez Sánchez o Brown, han puesto en valor el estudio de esta época de controversias económicas, sociales, políticas y culturales.

Y no deja de ser interesante la contradicción de una época de crisis económica y demográfica, epidemias, conflictividad social, guerras interminables, pérdida de territorios, etc., con el esplendor de las artes y las letras en lo que denominamos como *Siglo de Oro*, caracterizado por el desarrollo fructífero de los grandes artistas españoles. A lo que debemos añadirle la enorme trascendencia de la evaluación científica, que supondrá la construcción de los cimientos para la ciencia moderna.

A todo ello, debemos sumarle un nuevo aspecto que consideramos fundamental tener en cuenta, ya que el siglo XVII supone una época fundamental puesto que, de manera indirecta, se produce una ruptura del silencio de un colectivo, el del sexo femenino, que como apunta

López-Cordón (2005) encontraron en la escritura el mejor medio de expresión al que las mujeres tenían acceso. Esto nos permite conocer las respuestas de aquellas mujeres a los estímulos sociales en los que se encontraban inmersas, a pesar de que serán fundamentalmente religiosas.

Cabe destacar que, a pesar de que a mediados de la centuria encontramos un siglo marcado por las crisis, esto se contrapone a la gran proliferación que las artes y la cultura española obtuvo en esta centuria, marcada por grandes obras de reconocimiento internacional, artistas y literatos, que impulsaron la cultura de este Siglo de Oro español.

En el ámbito curricular, esta unidad didáctica se enmarca dentro del marco legislativo establecido por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). Y, a nivel autonómico, siguiendo el currículo establecido en el Decreto n.º 220/2015, de 2 de septiembre de 2015, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, publicado en el Boletín Oficial de la Región de Murcia (BORM), dentro de la asignatura de Geografía e Historia. Como dispone el currículo, esta unidad se va a impartir en el tercer curso de Enseñanza Secundaria Obligatoria, dentro del bloque 2 que hace referencia al bloque de Historia y, de manera más concreta, a la Edad Moderna.

Metodológicamente, esta unidad didáctica está basada en la formación del pensamiento histórico a través de los seis conceptos de pensamiento histórico señalados por Seixas (2006) en el ámbito canadiense, los cuales son diferentes pero relacionados entre sí: relevancia histórica, evidencia histórica, causa y consecuencia, cambio y continuidad, perspectiva histórica y dimensión ética de la historia. Para ello trabajaremos el uso de las fuentes primarias, escritas y visuales, aprovechando el gran esplendor artístico y literario por el que se caracteriza este periodo. Trabajaremos con fuentes literarias provenientes de los grandes dramaturgos como Cervantes, Quevedo o Lope de Vega, puesto que la literatura es un reflejo de la situación social, política y económica de un determinado momento histórico. También abordaremos esta unidad partiendo del uso de las obras pictórica del Siglo de Oro puesto que contamos con grandes artistas españoles como Velázquez, Murillo, Ribera o Zurbarán que reflejaron en sus obras la sociedad de su tiempo.

A pesar de que posiblemente no se le dé la importancia que se merecen, las imágenes son una de las herramientas con las que puede contar el historiador, además de los textos escritos. Como señala Burke (2005) cuando los historiadores utilizan imágenes suelen

utilizarlas solamente como ilustraciones, reproduciéndolas, pero sin hacer alusión a ellas. Sin embargo, son un importante documento histórico que podemos utilizar para apoyarnos en la enseñanza de la historia, ya que debemos tener en cuenta que las generaciones actuales han vivido en un mundo saturado de imágenes y, por lo tanto, son eminentemente visuales. Por ello, consideramos que las manifestaciones artísticas son un recurso didáctico fundamental para nuestra unidad didáctica. Además, el uso de estas fuentes nos ayudará a trabajar otras corrientes historiográficas como la historia de las mujeres, la historia social, de la cultura y de las mentalidades.

Otorgaremos a esta unidad didáctica una perspectiva de género, ya que la LOMCE, en el artículo único, párrafo I, establece: "El desarrollo, en la escuela, de los valores que fomenten la igualdad efectiva entre hombres y mujeres, así como la prevención de la violencia de género". Y para conseguir una igualdad realmente efectiva consideramos necesario que los alumnos conozcan el papel de las mujeres en la historia y comprendan que también han formado parte de ella, puesto que el sexo femenino corresponde a la mitad de la población.

A pesar de ello, es asombrosa la escasa presencia de las mujeres en los libros de texto de Educación Secundaria Obligatoria, algo que ha sido muy estudiado por López-Navajas (2014), señalando que hay una evidente ocultación del sexo femenino en la historia y que su ausencia en la tradición cultural repercute en la sociedad.

Debido a la imposibilidad de desarrollarse en el espacio público, la mujer se encuentra especialmente vinculada al espacio privado, por lo que consideramos importante abordar un estudio de la historia completo, que no se centre únicamente en acontecimientos importantes puntuales y en personajes concretos, sino que también incorpore el estudio de la vida cotidiana y social, ya que como recoge Vigil (1986) la vida cotidiana es la verdadera esencia de la sustancia social.

6.2. Inserción curricular

6.2.1. Competencias clave

Según la Orden ECD/65/2015 del 21 de enero, podemos establecer una serie de competencias relacionadas con nuestra unidad didáctica:

- Competencia social y cívica (SC). Esta competencia se desarrollará a lo largo de toda la unidad didáctica a través de los contenidos en igualdad de género, que trabajarán el

pensamiento crítico y social a través de los conocimientos y las actividades. Planteando nuestra unidad desde una perspectiva de género pretendemos formar al alumno en la igualdad propia de una sociedad democrática en la que todos los miembros - hombre y mujeres- han contribuido a su configuración, haciendo al alumnado pensar social e históricamente para desarrollar así esta competencia de ciudadanía democrática

- La competencia en conciencia y expresiones culturales (CEC) se desarrollará a través de la visualización y análisis de obras de arte, utilizando el patrimonio como fuente primaria para visualizar la sociedad del siglo XVII.
- La competencia en comunicación lingüística (CL) se trabajará a través del uso de textos, fuentes primarias escritas, debates realizados en clase y la escritura de un discurso narrativo histórico.
- La competencia de aprender a aprender (AA) se conseguirá a través de la construcción de herramientas que faciliten el aprendizaje, de la planificación de las actividades y aprendiendo a pensar, reflexionar y organizar la información.
- Sentido de iniciativa y espíritu emprendedor (SIE) se trabajará a través del trabajo colaborativo, donde los estudiantes tendrán que poner en común sus conocimientos y organizarse de manera adecuada para el correcto funcionamiento del grupo.

6.2.2. Objetivos de la etapa

En el Real Decreto 1105/2014, capítulo II, artículo 11, se establecen los objetivos de la Educación Secundaria Obligatoria, de los cuales adoptamos los siguientes, por lo que nuestros estudiantes, durante la unidad didáctica, deberán:

a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.

b) Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.

c) Valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar la discriminación de las personas por razón de sexo o por cualquier otra condición o circunstancia personal o social. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres, así como cualquier manifestación de violencia contra la mujer.

d) Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.

g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.

i) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.

6.2.3. Contenidos curriculares

En el Decreto n.º 220/2015, de 2 de septiembre de 2015, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, se recogen los contenidos curriculares que deben ser impartidos en los cursos de ESO. Los contenidos vinculados a esta unidad son:

- El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
- El arte barroco. Principales manifestaciones de la cultura de los siglos XVI y XVII.

6.3. Objetivos didácticos

Objetivos de etapa	Objetivos didácticos
- Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática. - Valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar la discriminación de las personas por razón de sexo o por cualquier otra condición o circunstancia personal o social. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres, así como cualquier manifestación de violencia contra la mujer. - Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los	- Conocer la situación política y los principales acontecimientos del siglo XVII en España. - Identificar las causas y consecuencias de la crisis demográfica y económica que se produjo en el siglo XVII. - Analizar la sociedad del seiscientos y deliberar sobre las diferencias de género y las diferencias sociales de la época. - Reflexionar sobre la situación de la mujer y el papel que desempeñó en la sociedad española del siglo XVII. - Comentar y reflexionar sobre la expulsión definitiva de los moriscos y los efectos que trajo consigo.

Objetivos de etapa	Objetivos didácticos
comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.	
- Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.	- Trabajar el uso de fuentes primarias a través de textos. - Confeccionar organizadores previos y ejes cronológicos que ayuden al alumno a organizar sus conocimientos.
- Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.	- Analizar representaciones pictóricas del Siglo de Oro y relacionarlas con su contexto histórico. - Apreciar el patrimonio como fuente primaria y recurso para el estudio de la historia. - Conservar, salvaguardar y valorar el patrimonio histórico-artístico y cultural.

6.4. Contenidos didácticos

Contenidos curriculares			
Contenidos didácticos	**Conceptuales**	**Procedimentales**	**Actitudinales**
El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.	- Conocimiento de la evolución de la monarquía hispánica de los Austrias Menores. - Las crisis demográfica y económica del XVII. - La expulsión de los moriscos. - La organización social del siglo XVII. - El papel de la mujer en la sociedad barroca. - Los pintores más importantes del Siglo de Oro.	- Identificación de las causas y consecuencias de la crisis de determinados sucesos históricos. - Confección de ejes cronológicos y organizadores previos. - Realización de mapas históricos de la monarquía española y la pérdida de sus territorios. - Lectura y análisis de fuentes primarias literarias e iconográficas. - Confección de un vocabulario específico del tema.	- Concienciación sobre las repercusiones de las catástrofes bélicas. - Actitud crítica ante los acontecimientos históricos. - Respeto hacia otras culturas y sociedades del pasado. - Apreciación de la importancia de las fuentes primarias para el estudio de la Historia. - Comprensión de la situación de la mujer en el siglo XVII. - Respeto e igualdad de todos los seres humanos.

Contenidos curriculares			
Contenidos didácticos	**Conceptuales**	**Procedimentales**	**Actitudinales**
El arte Barroco. Principales manifestaciones de la cultura de los siglos XVI y XVII.	- Arte y cultura del Siglo de Oro. - Conocimiento de los principales artistas del Siglo de Oro.	- Análisis de obras artísticas del Siglo de Oro, relacionándolas con el contexto su histórico.	- Valoración de las manifestaciones artísticas del barroco. - Concienciación sobre la necesidad de preservar el patrimonio histórico-artístico. - Sensibilización ante las manifestaciones artísticas.

6.5. Metodología

6.5.1. Secuencia didáctica

Vamos a seguir una secuencia didáctica básica, de manera que se compone de una primera fase de introducción, seguida de un desarrollo donde se llevará a cabo la transmisión de los contenidos y la captación de los conocimientos por parte del alumnado a través de la explicación de la profesora y una última fase de aplicación, en la cual se realizarán actividades y se afianzarán los conocimientos a través de la realización de cuestionarios por medio de la aplicación Socrative. El alumnado será evaluado durante todo el proceso de enseñanza-aprendizaje a través de las actividades realizadas en clase y los Socrative, lo que nos permitirá poder ir comprobando los resultados de la implementación de nuestra unidad didáctica. Consideramos que, para conseguir los objetivos didácticos de esta unidad, serán necesarias siete sesiones de 55 minutos y una sesión adicional de evaluación. Aunque debemos tener en cuenta que a la hora de adaptar la unidad al centro, a las características del alumnado y a las situaciones que se nos puedan ir presentando, la flexibilidad será muy importante y guiará todo

el proceso de implementación de nuestra unidad didáctica. De manera que el número de sesiones puede variar ligeramente en función de la predisposición del alumnado en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

6.5.2. Motivación y evaluación inicial: sondeo de ideas previas

La secuencia de enseñanza-aprendizaje se iniciará con una evaluación inicial mediante un cuestionario para establecer un aprendizaje significativo, por lo que es necesario conocer los contenidos previos de los que parte el alumnado y orientarlos en función de los nuevos contenidos y los resultados que esperamos obtener. Asimismo, se llevará a cabo la presentación de la unidad didáctica y de los contenidos que vamos a desarrollar a lo largo de las sesiones mediante el organizador previo y también se realizará la explicación de los objetivos que pretendemos alcanzar, así como los criterios de evaluación que tendremos en cuenta para la calificación final. La actividad de motivación se realizará mediante una proyección de obras pictóricas y realizando cuestiones que serán resueltas a lo largo de la unidad didáctica, con el fin de fomentar la intriga y generar curiosidad en el alumnado.

6.5.3. Criterios metodológicos

Esta unidad didáctica ha sido diseñada optando por una opción metodológica que gira en torno a tres referentes: el uso de las fuentes primarias; el apoyo en la Historia del Arte, utilizado las obras pictóricas como fuentes iconográficas y el soporte en otras corrientes historiográficas como las que tratan la cultura, la sociedad y las mentalidades, pero fundamentalmente la historia de las mujeres.

En cuanto al uso de obras pictóricas como fuentes primarias es interesante por las posibilidades que brinda, ya que como señalan González y Pagès (2005) los objetos son una puerta al pasado que se convierten en símbolos a través de los que se expresan unas determinadas creencias o ideas, por lo que es imprescindible educar a nuestro alumnado para la concienciación, preservación y conservación del patrimonio, algo que pretendemos al incluir el patrimonio en la enseñanza de la historia.

Las imágenes constituyen una fuente histórica que pocas veces se analiza y que a menudo, en los libros de texto, pasa desapercibida, puesto que se considera una simple ilustración sin hacer mayor alusión. Carretero y López (2009) señalan unas investigaciones

sobre el uso de las imágenes como evidencia histórica, en cuyos resultados obtuvieron que la imagen es considerada por adolescentes y adultos como un producto historiográfico y, por lo tanto, requiere de una interpretación y análisis. Sin embargo, según sus estudios, no es hasta los 16 años cuando las imágenes históricas dejan de ser consideradas como copia de la realidad, con lo cual esta interpretación de las imágenes parece responder a una evolución del desarrollo cognitivo, influido también por el aprendizaje escolar. Por ello, a través de este enfoque que hemos dado a nuestra unidad didáctica, vamos a trabajar la percepción de las ilustraciones que tiene el alumnado.

En nuestra opinión, la imagen cumple una función mayor que la simplemente ilustrativa ya que, como apunta Pérez (2012), las imágenes, más que una representación real, son un reflejo de la sociedad en las que fueron creadas, la representación que una determinada sociedad hizo de sí misma, construyendo unos imaginarios sociales que deseaban transmitir. De esta manera, las representaciones son capaces de transmitir la mentalidad de los hombres de una determinada época, no un fiel reflejo de la realidad, sino una representación de cómo una sociedad se veía a sí misma. Por lo que a través de la alusión a las imágenes a lo largo de la unidad pretendemos que alumnos y alumnas aprendan a desarrollar una actitud crítica sobre el uso de las fuentes, algo que también trabajarán a través del uso de las fuentes escritas.

Las imágenes, en algunas ocasiones, pueden trasmitir información que los textos escritos han pasado por alto, por lo que son una fuente importante para conocer una realidad cultural que otros documentos han ignorado, como la cultura material de una época determinada, la vida cotidiana, la familia o las prácticas sociales (Pérez, 2012). Sin embargo, debemos hacer alusión a que el artista barroco español toma la realidad como lenguaje, por lo que, a menudo, las obras del Siglo de Oro están marcadas por la representación de la cotidianidad, ya que la vida cotidiana se convierte en un vehículo narrativo, protagonizado por los personajes callejeros y las fieles reconstrucciones de los espacios domésticos (Pérez, 2010). De esta manera, a través del uso de las obras pictóricas pretendemos trabajar la conservación del patrimonio, así como la memoria a través de la relación entre pasado, presente y futuro; y las identidades colectivas, sociales y culturales (González et al., 2005).

Por otra parte, consideramos fundamental la incorporación de las mujeres en nuestra unidad formativa, ya que los sucesivos estudios realizados sobre la ausencia de la mujer en los libros de texto transmiten una invisibilidad de las mujeres en los contenidos de Ciencias Sociales que se enseñan en las aulas, puesto que el libro de texto es el principal material curricular utilizado por el profesorado (Miralles y Sánchez, 2014). Además, como señalan

Pagès y Sants (2011), las mujeres, a menudo, son invisibles en la enseñanza de la historia porque buena parte de los contenidos están centrados en la historia política y hasta mediados de la contemporaneidad, la mujer solo tenía visibilidad en los contenidos de historia social. A esto debemos sumarle que los personajes históricos femeninos toman roles determinados que caracterizan a ese personaje, estudiándolos como casos excepcionales y aislados que aparecen puntualmente y, a menudo, como personajes secundarios.

Las mujeres aparecen frecuentemente en los manuales escolares limitadas a un recuadro, a modo de anécdota, con unas cuantas líneas que hacen referencia a algún aspecto en el que ha sido citada alguna mujer o haciendo referencia a sus estatus. Por ello, es necesario fomentar una historia inclusiva y realizar materiales didácticos que permitan enseñar una historia que no reproduzca estereotipos sexuales, que haga visibles a las mujeres y que se nutra de las abundantes y recientes corrientes historiográficas que estudian la historia de las mujeres y del género (Gallego y Moreno, 2017).

Por lo tanto, como apuntan Pagès et al. (2011), es necesario que las mujeres comiencen a formar parte de los contenidos de historia, tratando de buscar un equilibrio entre ambos sexos ya que, en la actualidad, se viene desarrollando desde hace años una renovación historiográfica que no ha influido en la enseñanza de la historia puesto que, lamentablemente, la investigación didáctica ha confirmado que, además del uso de las TIC, no se han producido grandes cambios en la enseñanza de la historia (Miralles, Molina y Ortuño, 2011). Por lo tanto, consideramos importante transformar esta situación, ya que los avances historiográficos nos permiten conocer más sobre la historia de las mujeres y personajes femeninos, lo que nos posibilita incorporarlas en la historia que enseñamos en las aulas.

Por ello, hemos decidido optar por una historia apoyada en la historia de las mujeres y las obras pictóricas, ya que las fuentes iconográficas de representaciones de mujeres y vida cotidiana en el seiscientos son más comunes que las escritas, aunque también trabajaremos fuentes literarias puesto que como apunta Miralles (2004) supone un recurso importante para conocer la historia y un material didáctico que permite a nuestros alumnos y alumnas, además de conocer la historia, observar cómo la vivieron aquellos personajes pasados. Asimismo, en el siglo XVII encontramos un aumento de las fuentes literarias femeninas que tratan de reivindicar su situación de inferioridad en algunos aspectos y que nos serán de gran interés.

A través de estos criterios metodológicos tratamos de fomentar la transmisión de conocimientos no solo de primer orden, sino también de segundo orden, interpretando el pasado

para que cobre sentido. Por lo que optamos por la transmisión de metaconceptos por medio de la causación, las evidencias, las fuentes, el contexto histórico, etc. De esta manera, el concepto de segundo orden se convierte en una bisagra entre el concepto de primer orden y el conocimiento procedimental, ya que en la enseñanza de la historia es frecuente evaluar los conocimientos que el alumnado adquiere por separado, sin otorgar importancia a las relaciones entre ambos contenidos (Carretero et al., 2009). Puesto que, debido al cambio producido por los avances tecnológicos, para nosotros deja de cobrar sentido el aprendizaje únicamente memorístico y acumulativo, siendo más acorde en la actualidad optar por un aprendizaje más innovador en el que se fomente el pensamiento crítico de nuestras alumnas y alumnos. Esto se hará enseñando, junto a los contenidos curriculares, procesos y estrategias de pensamiento para que sean capaces de resolver problemas, tomar decisiones, pensar críticamente barajando todas las opciones y pensar creativamente, adoptando soluciones diferentes (Hervás y Miralles, 2004).

Además, rechazamos una enseñanza de la historia cerrada, repetitiva y memorística. Como señala Seixas (2006), que nuestros alumnos recuerden determinados hechos históricos que han memorizado no debe ser únicamente lo que deban saber al terminar sus años en el sistema educativo. Por ello, pretendemos que nuestro alumnado adquiera las competencias históricas vinculadas al pensamiento histórico: relevancia histórica, a través del trabajo con las fuentes y la identificación y argumentación de los acontecimientos relevantes del pasado; evidencia histórica, por medio del tratamiento de las fuentes primarias y secundarias; causa y consecuencia, identificándolas y observando cómo pueden influir en los hechos históricos; cambio y continuidad, observando aquello que ha cambiado o ha permanecido igual a lo largo del tiempo; perspectiva histórica, comprendiendo el contexto histórico, social y cultural en el que se desarrollan unos determinados personajes y acontecimientos; y la dimensión ética, reflexionando sobre cómo, en el presente, juzgamos las circunstancias del pasado y cómo las circunstancias del pasado reflejan las distintas posturas morales en la actualidad (Seixas, 2006).

Pretendemos construir conocimiento a través de la experiencia y la práctica, haciendo al alumnado partícipe de su propio proceso de enseñanza-aprendizaje, por lo que hemos optado por una metodología variada en la que se pretende que el alumnado alcance un aprendizaje significativo. Así pues, vamos a combinar el método de aprendizaje activo, fomentando la participación del alumnado a través de las actividades realizadas, y el método interrogativo con el método de aprendizaje pasivo, a través de la transmisión de conocimientos por parte del profesor.

Los criterios metodológicos que adoptamos en esta unidad didáctica son:

- Informar al alumnado de los objetivos, contenidos, actividades y criterios de evaluación de la unidad formativa.
- Exploración y explicación de los contenidos previos de los que parten nuestros alumnos y alumnas para construir un aprendizaje significativo, tomándolos como punto de partida y recurriendo a ellos para explicar nuevos contenidos.
- Realización de actividades de aplicación de los contenidos impartidos en cada sesión.
- Confección de ejes cronológicos, mapas y organizadores previos que ayuden a nuestro alumnado a ordenar y estructurar los conocimientos adquiridos.
- Realización de actividades diversas, ofreciendo la posibilidad de trabajo en grupo, en parejas o individualizado, que responden a una tipología variada y favorezcan la adquisición de conocimientos progresivamente.
- Utilización de recursos didácticos variados como textos, material audiovisual e iconográfico.

6.5.4. Métodos didácticos

Los métodos didácticos son:

- Aprendizaje cooperativo, tanto en grupos de cuatro estudiantes como por parejas, para favorecer que el alumnado participe activamente. Como apuntan Miralles et al. (2011), el trabajo en equipo es imprescindible para trabajar la temporalidad, la memoria histórica o la ciudadanía a través del diálogo, el consenso y la negociación que requiere esta metodología. Pretendemos favorecer en nuestros alumnos un aprendizaje basado en problemas, tratando temas como las migraciones o la desigualdad de género, y trabajar el pensamiento crítico a través del tratamiento de la información y el contraste de las fuentes.
- Metodología expositiva. Al comienzo de cada sesión realizaremos una parte de metodología expositiva en la que introduciremos los nuevos conceptos a nuestros alumnos, sobre los que trabajarán posteriormente en la fase de aplicación. Para una correcta transmisión de los conocimientos debemos partir de los conocimientos previos

de nuestros alumnos y alumnas y su motivación. Además es imprescindible realizar una exposición clara y concisa de los nuevos contenidos, asegurándose de que no quede ninguna duda entre el alumnado.

- Método interrogativo, ya que como apuntan Morata y Rodríguez (1997) la interrogación en el aula es un recurso fundamental. Constituye un aspecto de interacción didáctica que adquiere una relevancia significativa en el proceso de enseñanza-aprendizaje. El profesor, al plantear una pregunta al alumnado genera una interacción con él, a través de la cual, el alumno transmite si conoce la respuesta o si, por el contrario, aparece la necesidad de adquirir nuevos conocimientos. A su vez, las interrogaciones tiene la finalidad de comprobar el saber adquirido por nuestros alumnos. Pero este proceso va más allá, el profesor, al formular unas preguntas, fija la atención del alumno en los aspectos que desea destacar y hace que el alumno analice y reflexione sobre ellos.

- Estrategias de indagación, realizadas a través del análisis de fuentes escritas e iconográficas. Teniendo en cuenta que nuestra unidad didáctica se apoya en la Historia del Arte y que nuestros alumnos apenas han tenido contacto con esta disciplina, la visualización de obras artísticas contribuirá a familiarizarse con ella y adaptar la vista a las manifestaciones artísticas. Aunque puedan estar familiarizados con contenidos de índole artística, posiblemente se presentarán ciertos déficits de carácter procedimental y de comprensión de las obras. Por ello, hemos intercalado la explicación del docente con propuestas didácticas donde el alumno tiene un papel activo y participativo. Como señala Sobrino (2011), es necesario formar al alumnado en una formación estética que le permita analizar, interpretar y reflexionar sobre las manifestaciones artísticas y relacionarlas con su contexto.

6.5.5. Propuesta de actividades

Sesión 1. Actividad de introducción y presentación del tema	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Introducción, motivación e ideas previas.

Sesión 1. Actividad de introducción y presentación del tema	
Contenidos	El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
Competencias clave	CEC, CL, AA
Espacio	Aula
Agrupamientos	Individual y grupal.
Recursos	Presentación PowerPoint
Estándar de aprendizaje al que contribuye	7.1. Analiza obras (o fragmentos de ellas) de algunos autores de esta época en su contexto.
Criterio de evaluación	7. Conocer la importancia de algunos autores y obras de estos siglos.
Temporalización	**Descripción**
15 min.	Se pasará un cuestionario para realizar un sondeo de ideas previas y conocer los conocimientos de nuestro alumnado. Esto nos permitirá construir nuestros contenidos a partir de los mismos y así generar un aprendizaje significativo.
40 min.	Se realizará la presentación del tema a través de la explicación de los objetivos que pretendemos alcanzar, los contenidos que vamos a trabajar en las sesiones, las actividades a realizar en clase y el proceso de evaluación del alumnado.

Sesión 1. Actividad de introducción y presentación del tema	
	Como actividad de motivación se proyectarán obras de arte del siglo XVII. Partiremos de obras que reflejen temas sociales como la infancia o las mujeres, recogidos por los artistas más importantes del Siglo de Oro como Velázquez o Murillo. Seleccionaremos obras que representen la realidad social del momento como *Vieja friendo huevos* o *El aguador de Sevilla*, *El afilador*, *El ciclo de los Sentidos* de Ribera, *La sopa boba*, etc. También retratos de los personajes de la corte, incluyendo a los bufones y enanos, además de las representaciones de acontecimientos históricos como *La Rendición de Breda*, o *el Auto de fe* de Francisco Rizi. Y las obras de Murillo y su reflejo de la infancia y la picaresca con pinturas como *Joven Mendigo*, *Niños comiendo pastel*, *Tres muchachos*, *Niños jugando a los dados*, *Niñas contando monedas*, etc. Además, se incluirán obras de temas que hagan referencia a la mujer como *Las Hilanderas*, *Las gallegas, Sor Jerónima de la Fuente, Cristo en casa de Marta, Vieja usurera, Vieja hilando*, etc. Además, plantearemos cuestiones sobre el tema y el uso de obras pictóricas como fuente, con el fin de generar intriga en el alumnado sobre los contenidos didácticos de la unidad y llamar su atención sobre el uso de las fuentes primarias. Por grupos de cuatro deberán intentar reconocer las obras y exponer lo que conozcan de ellas o decir lo que crean que se representa en ellas, lo que les transmita o lo que les llame la atención.

Sesión 2. Guerra de los Treinta Años y situación española. Los acontecimientos históricos a través del arte.	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo de contenidos.
Contenidos	El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
Competencias clave	SC, CEC, AA, SIE
Competencias históricas	Relevancia histórica, causa y consecuencia.
Espacio	Aula
Agrupamientos	En grupos de tres.
Recursos	Presentación de imágenes PowerPoint de obras de arte y de mapas de los territorios españoles antes y después de las paces de Westfalia y Pirineos. Para ello se utilizarán representaciones de Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Duque de Lerma, Conde-duque de Olivares, Don Juan José de Austria, Mariana de Austria, Fernando II de Habsburgo, la Defenestración de Praga, la Paz de Westfalia, la Paz de los Pirineos y el Tratado de Nimega.
Estándar de aprendizaje al que contribuye	6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años".
Criterio de evaluación	6. Conocer rasgos de las políticas internas y las relaciones exteriores de los siglos XVI y XVII en Europa.

Sesión 2. Guerra de los Treinta Años y situación española. Los acontecimientos históricos a través del arte.	
Instrumento de evaluación	Ficha de la actividad.
Temporalización	**Descripción**
20 min.	Se realizará una somera explicación del contexto político de España, partiendo de los diferentes monarcas, sus validos, ya la situación política en España. Se tratarán los conflictos internos, la Guerra de los 30 años, las paces de Westfalia y Pirineos y la pérdida de los territorios españoles. El docente complementará la explicación con una presentación PowerPoint con obras pictóricas del Siglo de Oro.
25 min.	Realización de un eje cronológico y confección de un mapa de Europa donde señalen las posesiones españolas perdidas tras las paces de Westfalia y Pirineos. Se plantearán las siguientes cuestiones: - A partir de los retratos de cada monarca y los de sus validos, se realizará una comparativa para observar cómo son retratados y cuál de ellos transmite una mayor idea de poder. - ¿Qué fue la Guerra de los Treinta Años? ¿Por qué se produjo? ¿Qué consecuencias tuvo para España? - ¿Cuál fue la causa principal de los conflictos internos producidos en la península en 1640 y qué consecuencias tuvo para España?
10 min.	Siguiendo en el agrupamiento por parejas, los alumnos y alumnas realizarán un breve Socrative para afianzar los contenidos transmitidos.

Sesión 3. La expulsión de los moriscos a través de las fuentes primarias.	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo de contenidos.
Contenidos	El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
Competencias clave	SC, CEC, CL, AA, SIE
Competencias históricas	Evidencia histórica, cambio y continuidad, dimensión ética.
Espacio	Aula
Agrupamientos	En grupos de cuatro.
Recursos	Fuentes literarias: decreto de expulsión de los moriscos. Fragmento de *Don Quijote* donde se refleja la expulsión de los moriscos con el personaje de Ricote. Cédula de Felipe II al concejo de Murcia, ordenando que el capitán Luis Fajardo proceda a la expulsión de los moriscos del Valle del Ricote. Fuentes iconográficas: representaciones de moriscos de Christoph Weiditz, La expulsión de los moriscos, de Vicente Carducho, El embarque de moriscos en el Grao de Valencia y Expulsión de los moriscos del puerto de Vinaroz, ambos de Pere Oromig, La expulsión de los moriscos del puerto de Denia y El desembarco de los moriscos en el puerto de Orán, de Vicent Mestre. La

Sesión 3. La expulsión de los moriscos a través de las fuentes primarias.	
	Rebelión de Laguar, de Jacinto Espinosa, La rebelión de Muela de Cortes, de Vicente Mestre. Recursos audiovisuales. Video sobre la expulsión de los moriscos: https://www.youtube.com/watch?v=Brp7n4JS5v4
Estándar de aprendizaje al que contribuye	7.1. Analiza obras (o fragmentos de ellas) de algunos autores de esta época en su contexto.
Criterio de evaluación	7. Conocer la importancia de algunos autores y obras de estos siglos.
Instrumento de evaluación	Presentación PowerPoint y ficha de la actividad.
Temporalización	**Descripción**
15 min.	Al comienzo de la sesión se comenzará una breve explicación de la profesora sobre la expulsión definitiva de los moriscos de España y los consecuencias que trajo consigo. Relacionándolo con las zonas de Murcia y Valencia, muy afectadas por esta situación. Nos centraremos en la Región de Murcia lo que nos permitirá establecer relaciones por proximidad. Se realizará una explicación sobre el Valle del Ricote, las ejecuciones de la Inquisición, las expulsiones y los moriscos que se quedaron de incógnito. Asimismo, se expondrán las consecuencias tanto económicas como demográficas que propició este acontecimiento.

Sesión 3. La expulsión de los moriscos a través de las fuentes primarias.	
40 min.	El alumnado trabajará en grupo los recursos didácticos: leerán y analizarán los textos y observarán las obras de arte, relacionándolas con lo expuesto en las fuentes escritas. Posteriormente deberán responder unas cuestiones sobre cómo fue el proceso de expulsión, bajo qué condiciones fueron expulsados los moriscos, cómo eran tratados por la sociedad y por el rey. Finalmente realizarán una actividad de simulación en la que redactarán una carta de despedida adoptando el papel de un morisco que acaba de ser expulsado y quiere despedirse de su familia. De este modo trabajarán la perspectiva histórica, posicionándose en la piel de un personaje del pasado. Para finalizar la actividad realizan una reflexión sobre la expulsión de los moriscos, si consideran injusta la situación y por qué, relacionándolo con la situación actual de discriminación que algunas personas inmigrantes sufren hoy en día. Si fuera posible, se realizará un pequeño coloquio sobre las reflexiones que han realizado. A través de esta actividad pretendemos trabajar la dimensión moral con la competencia social y cívica por medio de la reflexión de estos acontecimientos del pasado, además de la evidencia histórica, con el uso de las diferentes fuentes. Asimismo, se pretende desarrollar una educación en valores a través de la igualdad y la no discriminación. Además, también trabajaremos la causa y continuidad a través de la comparación de los acontecimientos pasados con la actualidad.

Sesión 4. El siglo XVII: Un siglo de crisis.	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo y aplicación de contenidos.
Contenidos	El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
Competencias clave	SC, CEC, CL, AA, SIE
Competencias históricas	Causa y consecuencia.
Espacio	Aula.
Agrupamientos	Por parejas.
Recursos	Presentación PowerPoint donde se expondrá *La peste de 1649 en Sevilla, El joven mendigo de Murillo, La expulsión de los moriscos de Vicente Carducho* y la representación del *Cerro Rico de Potosí*. Recursos audiovisuales: fragmentos seleccionados de la serie *La Peste*.
Estándar de aprendizaje al que contribuye	6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años".
Criterio de evaluación	6. Conocer rasgos de las políticas internas y las relaciones exteriores de los siglos XVI y XVII en Europa.
Instrumento de evaluación	Ficha de la actividad.

Sesión 4. El siglo XVII: Un siglo de crisis.	
Temporalización	**Descripción**
25 min.	Explicación de la profesora sobre el descenso de la población que llevó a España a una crisis demográfica. Intercalaremos la explicación con proyecciones de (cortos) fragmentos de la serie *La Peste*. A medida que se realizarán las proyecciones, el alunando debe explicar brevemente lo que sucede en la escena. La profesora irá exponiendo lo que fueron las epidemias de peste y cómo estas afectaron a la sociedad, de las condiciones de insalubridad y establecer, con ello, una comparación entre las diferentes clases sociales y de qué manera las epidemias afectaban a las clases menos privilegiadas. La explicación concluirá con el repaso de otras consecuencias que afectaron a la crisis demográfica como las guerras, la expulsión de los moriscos o la emigración a América.
10 min.	Siguiendo en el agrupamiento por parejas, los alumnos y alumnas realizarán un breve Socrative para afianzar los contenidos transmitidos.
20 min.	El alumnado tendrá que identificar y relacionar las causas y consecuencias de la crisis demográfica que atravesó el siglo XVII. De esta manera se pretende trabajar el pensamiento histórico a través de la causa y consecuencia de acontecimientos históricos que afectaron a la sociedad y configuraron el siglo XVII. Finalmente, la actividad concluye con la observación de la pintura anónima La peste de 1649 en Sevilla, donde los estudiantes deben describir lo que se puede ver en la imagen relacionándolo con lo explicado a lo largo de la sesión.

Sesión 5. Crisis económica	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo y aplicación de contenidos.
Contenidos	El siglo XVII en Europa. Las monarquías autoritarias, parlamentarias y absolutas. La Guerra de los Treinta Años. Los Austrias y sus políticas: Felipe III, Felipe IV y Carlos II.
Competencias clave	SC, CEC, CL, AA, SIE
Competencias históricas	Causa y consecuencia.
Espacio	Aula.
Agrupamientos	Por parejas.
Recursos	Presentación PowerPoint, apuntes de clase y fragmento literario del poema *Padre nuestro* de Quevedo.
Estándar de aprendizaje al que contribuye	6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años".
Criterio de evaluación	6. Conocer rasgos de las políticas internas y las relaciones exteriores de los siglos XVI y XVII en Europa.
Instrumento de evaluación	Ficha de la actividad.
Temporalización	**Descripción**

Sesión 5. Crisis económica	
15 min.	Explicación de la profesora de la crisis económica que se produjo en la España del seiscientos, los motivos y las implicaciones que tuvo.
45 min.	El alumnado leerá y analizará un fragmento del poema Padre nuestro de Quevedo donde se ve reflejada la situación de decadencia que atravesaba España. El alumnado tendrá que identificar las causas y consecuencias de la crisis económica que atravesó el siglo XVII e identificar aquellas causas y consecuencias que afectan tanto a la economía como a la demografía. También tendrán que observar cómo se relacionan entre sí y cómo se va produciendo un efecto dominó entre ellas. Posteriormente, por parejas irán exponiendo, una a una, las causas y consecuencias que han identificado no pudiendo, la siguiente pareja, repetir la misma respuesta que la pareja anterior, hasta que la respuesta haya quedado completada. De esta manera se pretende trabajar el pensamiento histórico a través de la causa y consecuencia de acontecimientos históricos que afectaron a la sociedad y configuraron el siglo XVII.

Sesión 6. La sociedad barroca.	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo y aplicación de contenidos.

Sesión 6. La sociedad barroca.	
Contenidos	El arte barroco. Principales manifestaciones de la cultura de los siglos XVI y XVII.
Competencias clave	SC, CEC, CL, AA, SIE
Competencias históricas	Perspectiva histórica
Espacio	Aula
Agrupamientos	Individual y por parejas.
Recursos	Proyección de imágenes a través de PowerPoint
Estándar de aprendizaje al que contribuye	8.1. Identifica obras significativas del arte barroco
Criterio de evaluación	8. Conocer la importancia del arte barroco en Europa y en América. Utilizar el vocabulario histórico con precisión, insertándolo en el contexto adecuado.
Instrumento de evaluación	Presentación PowerPoint y ficha de la actividad.
Temporalización	**Descripción**
25 min.	Explicación de la pirámide social, las diferencias sociales y la vida cotidiana, donde hablaremos sobre la situación social de los niños y las mujeres.
20 min.	El alumnado debe observar una secuencia de pinturas del siglo XVII, deberá analizar a los personajes representados y señalar a

Sesión 6. La sociedad barroca.	
	que clase social pertenecen y cómo lo han deducido. De este modo, se pretende trabajar la perspectiva histórica a través de la visualización y comprensión del contexto social en el que se desarrollan los personajes que visualizarán en las imágenes.
10 min.	Siguiendo en el agrupamiento por parejas, los alumnos y alumnas realizarán un breve Socrative para afianzar los contenidos transmitidos.

Sesión 7. Las diferencias sociales: hombres, mujeres y niños.	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Desarrollo y aplicación de contenidos.
Contenidos	El arte del Barroco. Principales manifestaciones de la cultura de los siglos XVI y XVII.
Competencias clave	SC, CEC, CL, AA, SIE
Competencias históricas	Evidencia histórica, cambio y continuidad, perspectiva histórica, dimensión ética.
Espacio	Aula
Agrupamientos	Por grupos de 4.
Recursos	Presentación PowerPoint. Fragmentos de *Educación de la mujer cristiana* de Luis Vives, *La perfecta casada* de Fray Luis de León,

Sesión 7. Las diferencias sociales: hombres, mujeres y niños.	
	Examen de ingenios de Huarte de San Juan, *La hora de todos* de Quevedo, redondillas de María de San José, *Desengaños amorosos* y *La fuerza del amor* de María de Zayas. Presentación PowerPoint con obras como el *Retrato de sor María de Ágreda*, *Sor Jerónima de la Fuente*, *La transverberación de santa Teresa de Jesús*, *La levitación de sor Juana de la Encarnación*, *Santa Ana enseñando a leer a la virgen*, *Cristo en casa de Marta y María*, *Los discípulos de Emaús*, *Mujeres en la ventana*, *Retrato de María de Zayas*, *Autorretrato de Sofonisba de Anguisola*, *La dama del armiño*, *La Virgen de la Leche de Luisa Roldan, Retrato de Luisa Roldan*, *La gallinera*, *Mujer vendiendo fruta*, *Muchacha con flores* o *Las Hilanderas*.
Estándar de aprendizaje al que contribuye	8.1. Identifica obras significativas del arte del Barroco
Criterio de evaluación	8. Conocer la importancia del arte del Barroco en Europa y en América. Utilizar el vocabulario histórico con precisión, insertándolo en el contexto adecuado.
Instrumento de evaluación	Actividad presentada por el grupo en un folio.
Temporalización	**Descripción**

Sesión 7. Las diferencias sociales: hombres, mujeres y niños.	
15 min.	Profundizaremos en la explicación de la situación de la mujer en la sociedad del siglo XVII, qué opciones de vida tenían, el papel que desempeñaban y la vida que llevaban las mujeres en las diferentes clases sociales. Para ello nos apoyaremos en la proyección de santa Ana enseñando a leer a la virgen, y se realizará un análisis de la obra a medida que se van comentando los aspectos de la vida de la mujer en el siglo XVII. También se proyectarán otras imágenes de mujeres de las clases populares, como, por ejemplo: *Los discípulos de Emaús*, *Cristo en casa de Marta*, para hacer alusión al trabajo en el hogar; *Sor Jerónima de la Fuente* o *Sor María de Ágreda*, para hacer referencia a la vida religiosa; *Las Hilanderas* o *La gallinera* para representar el trabajo femenino; La *vieja usurera* o *Muchachas en la ventana* para representar las clases más desfavorecidas.
40 min.	El alumnado, por grupos de cuatro, realizará una lectura y análisis de fragmentos de textos educativo-morales dirigido a la educación de las mujer como *La perfecta casada* de Fray Luis de León o *Instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives, con el fin de que puedan apreciar la consideración que tenían hacia el sexo femenino en la época y como debían ser las mujeres. También leerán fragmentos de *La dama boba* de Lope de Vega y *La hora de todos* de Quevedo, donde mejor se refleja la opinión social sobre las mujeres. También tendrán que contrastar con la lectura de fragmentos de obras escritas por mujeres como Sor María de San José, Sor Juana Inés de la Cruz o Marías de Zayas. Tras las lecturas deberán señalar si se encuentran a favor o en contra de la educación de las mujeres en la época. También tendrán que analizar y valorar la

Sesión 7. Las diferencias sociales: hombres, mujeres y niños.	
	situación de las mujeres en la sociedad del siglo XVII, y compararlo con la situación actual. Se trabajará la evidencia histórica a través del uso de fuentes primarias para confeccionar una visión de la situación social de la época. También la dimensión ética de la historia, por medio de la comprensión del contexto social en el que estos textos fueron escritos y la exposición de una opinión personal sobre la situación de la mujer en la época, relacionándolo con la situación actual, por lo que en cierto modo también se trabajaría la competencia de cambio y continuidad.

Sesión 8. Evaluación	
Fase de la secuencia de enseñanza-aprendizaje	Síntesis-Evaluación.
Contenidos	El arte del Barroco. Principales manifestaciones de la cultura de los siglos XVI y XVII.
Competencias clave	CEC, CL, AA.
Espacio	Aula
Agrupamientos	Individual
Recursos	Examen escrito.

Sesión 8. Evaluación	
Estándar de aprendizaje al que contribuye	6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años". 8.1. Identifica obras significativas del arte del Barroco.
Criterio de evaluación	6. Conocer rasgos de las políticas internas y las relaciones exteriores de los siglos XVI y XVII en Europa. 8. Conocer la importancia del arte barroco en Europa y en América. Utilizar el vocabulario histórico con precisión, insertándolo en el contexto adecuado.
Instrumento de evaluación	Examen.
Temporalización	**Descripción**
15 min.	En primer lugar se realizará el cuestionario postest sobre la puesta en práctica de la unidad formativa, donde se valorará: la enseñanza, la motivación, la satisfacción, la efectividad y transferencia del aprendizaje.
40 min.	Se realizará el examen teórico de la unidad didáctica para evaluar los conocimientos adquiridos a lo largo de la implementación de la unidad didáctica.

6.6. Evaluación

En un primer momento realizaremos una evaluación inicial (pretest) para establecer los conocimientos previos del alumnado y así llevar a cabo un aprendizaje significativo. A lo largo de todo el proceso de la implementación de la unidad didáctica se realizará una evaluación

procesual formativa mediante la realización de las actividades y Socratives, lo que nos permitirá conocer los conceptos que no han quedado claros en nuestros estudiantes y así poder profundizar en ellos. Al finalizar la unidad didáctica realizaremos una evaluación sumativa a través de una prueba escrita, que se compondrá de una primera parte con ocho preguntas tipo test con un valor de 0,25 cada una, pudiendo alcanzar hasta dos puntos; una segunda parte con dos preguntas cortas (una de ordenar cronológicamente con un valor de un punto y otra de relacionar con un valor de 0,5), pudiendo alcanzar hasta 1,5 puntos. La última parte consta de una cuestión de identificación a través de obras de arte con un valor de dos puntos; dos preguntas de desarrollo intermedio (con un valor de 1,5 cada una) y una última pregunta sobre un comentario de imagen con un valor de 1,5 puntos. Y también realizarán el postest tras la implementación de la unidad didáctica.

Para la evaluación de las actividades se usarán las rúbricas que se exponen en el apartado 5.6.1.

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Instrumentos de evaluación (%)
6. Conocer rasgos de las políticas internas y las relaciones exteriores de los siglos XVI y XVII en Europa.	6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años". (40%)	Examen 60% Actividades 40%
7. Conocer la importancia de algunos autores y obras de estos siglos.	7.1. Analiza obras (o fragmentos de ellas) de algunos autores de esta época en su contexto. (30%)	Examen 60% Actividades 40%
8. Conocer la importancia del arte barroco en Europa y en	8.1. Identifica obras significativas del arte Barroco (30%)	Examen 60% Actividades 40%

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje evaluables	Instrumentos de evaluación (%)
América. Utilizar el vocabulario histórico con precisión, insertándolo en el contexto adecuado.		

6.6.1. Rúbricas

Estándar de aprendizaje	Insuficiente	Suficiente	Bien	Notable	Sobresaliente
6.1. Analiza las relaciones entre los reinos europeos que conducen a guerras como la de los "Treinta Años".	Desconoce los sucesos ocurridos durante el reinado de los Austrias Menores.	Conoce de manera superficial los sucesos ocurridos durante el reinado de los Austrias Menores.	Conoce de manera aceptable los sucesos ocurridos durante el reinado de los Austrias Menores.	Conoce de manera correcta los sucesos ocurridos durante el reinado de los Austrias Menores.	Conoce a la perfección los sucesos ocurridos durante el reinado de los Austrias Menores.
7.1. Analiza obras (o fragmentos de ellas) de algunos autores de esta época en su contexto.	No es capaz de analizar obras y relacionarlas con su contexto histórico.	Analiza obras de manera superficial pero muestra dificultades para relacionarlas	Analiza obras de manera aceptable y establece algunas relaciones con su	Analiza obras correctamente y las relaciona con su contexto histórico someramente.	Analiza obras a la perfección y las relaciona con su contexto histórico de

Estándar de aprendizaje	Insuficiente	Suficiente	Bien	Notable	Sobresaliente
		con su contexto histórico.	contexto histórico.		manera satisfactoria.
8. Conocer la importancia del arte Barroco en Europa y en América. Utilizar el vocabulario histórico con precisión, insertándolo en el contexto adecuado.	Desconoce las obras barrocas más importantes que han sido presentadas en clase. Y no utiliza el vocabulario adecuado.	Conoce superficialmente las obras barrocas más importantes que han sido presentadas en clase. Y utiliza un vocabulario muy limitado.	Conoce de manera aceptable de las obras barrocas más importantes que han sido presentadas en clase. Y utiliza un vocabulario básico.	Conoce correctamente las obras barrocas más importantes que han sido presentadas en clase. Y utiliza un vocabulario adecuado.	Conoce perfectamente las obras barrocas más importantes que han sido presentadas en clase. Y utiliza un vocabulario completo.

6.7. Recursos y materiales didácticos

Recursos del entorno. Para el correcto desarrollo de nuestras clases es fundamental poder contar con un aula en el centro que esté equipada con un ordenador y un proyector, ya que para el desarrollo de las clases será imprescindible la proyección de obras de arte que complementen los contenidos transmitidos, de manera que el alumnado pueda observar las obras de arte y así ir siguiendo visualmente la explicación del profesor.

Medios audiovisuales e informáticos. Como recursos informáticos hemos utilizado PowerPoint para desarrollar el soporte visual mediante presentaciones que sirvan como refuerzo que sustente visualmente las explicaciones teóricas de las clases. Otro recurso

informático utilizado, si fuera posible, sería Socrative, una aplicación web que es un gestor de la participación de los estudiantes en el aula. Esta herramienta permite realizar test y conocer la respuesta de nuestros alumnos a tiempo real. Los alumnos únicamente necesitarán los teléfonos móviles con conexión a internet, aunque en nuestro caso contamos con la conexión Wifi del instituto. Asimismo también se llevarán a cabo proyecciones de videos de YouTube o fragmentos de series de televisión de carácter histórico.

También utilizaremos páginas web de entre las que destacamos las páginas de los museos, principalmente del Museo del Prado y del Museo de Bellas Artes de Sevilla, ya que se expondrán numerosas pinturas del Siglo de Oro como los retratos de Felipe III, Felipe IV, Carlos II, el Duque de Lerma, el Conde-duque de Olivares, Don Juan de Austria, Mariana de Austria, las Meninas, las Hilanderas, etc.

Además de la bibliografía específica citada en el apartado 11 y otra que iremos consultando para preparar las clases, también utilizaremos fuentes primarias y literarias sobre las que el alumnado irá trabajando en el desarrollo de las actividades, que son:

- Decreto de expulsión de los moriscos.
- Cédula de Felipe II al concejo de Murcia, ordenando que el capitán Luis Fajardo proceda a la expulsión de los moriscos del Valle del Ricote.
- Fragmentos de obras literarias como: *Padre nuestro* y *La hora de todos* de Quevedo, *El Quijote* de Cervantes, *La Dama Boba* de Lope de Vega, *Desengaños amorosos* y *La fuerza del amor* de María de Zayas, etc.
- Fragmentos de tratados de educación moral de las mujeres como: *Educación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, *La perfecta casada* de Fray Luis de León y *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, *La dama Boba* de Lope de Vega, o la *Respuesta de sor Juana Inés de la Cruz a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz*, de sor Juana Inés de la Cruz.

6.8. Atención a la diversidad

Partimos del Decreto 359/2009, de 30 de octubre, por el que se establece y regula la respuesta educativa a la diversidad del alumnado en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, que decreta que los centros educativos elaborarán un Plan de Atención a Diversidad

dirigido y supervisado por el jefe de estudios o el director, donde se recogerán las actuaciones generales y las medidas de apoyo educativo ordinario y específico. El Plan de Atención a la Diversidad recoge las medidas necesarias que se ponen en práctica para atender a aquellos alumnos que tengan una necesidad específica de apoyo educativo, por tanto se trata de una respuesta educativa que se adapta a las necesidades de aquellos alumnos que lo requieran.

En nuestro caso, ente el alumnado del curso en el que implementamos esta unidad didáctica no contamos con ningún alumno con necesidades específicas de apoyo educativo. No obstante, hemos tratado de responder a la Atención a la Diversidad a partir del uso de diferentes metodologías y variedad en las actividades que proponemos. Por ello, pretendemos adoptar una metodología variada para ajustar la ayuda pedagógica a las necesidades de nuestro alumnado, por lo que facilitamos diferentes recursos y realizamos sesiones que combinen el método expositivo con el interrogativo para hacer al alumno más participe en su propio proceso de enseñanza-aprendizaje.

Cada sesión incorpora una actividad para llevar a cabo una evaluación procesual formativa y, de esta manera, poder ir siguiendo el proceso de enseñanza-aprendizaje de nuestros alumnos, por lo que planteamos una selección de actividades de aprendizaje diferenciadas. En dichas actividades también hemos intentado atender a la diversidad en el aula a través de los agrupamientos, abarcando trabajo individual, por parejas y grupal; y a través de la variedad de dichas actividades: análisis de fuentes escritas e iconográficas, desarrollo y aplicación de contenidos, reflexión e introspección, etc.

CONCLUSIONS

This thesis consists of two parts, one focused on the history of art and another on the history teaching. Thus, each part has led to different conclusions.

As far as the first part is concerned, after the Counter-Reformation, there was a considerable increase in the number of religious women and their portraits. Thus, the main purpose of this research was to provide answers to what caused this increase, why these women began to be painted and to carry out an analysis of these depictions. As has been observed, this situation was caused by a combination of different factors. The religious crisis brought about by the Protestant Reformation and the fight against it, along with economic and demographic crises, led to an eminently religious and superstitious society, based on the pessimism brought about by the high level of mortality as a result of famine, epidemics and wars. Thus, religion became the main axis around which life revolved and the population clung to it as an unshakeable truth. Feeling constantly under the threat of death, hope was placed in a better life; eternal life in paradise.

The rigid and hierarchical social structure of the Baroque period was based on family honour, of which women were the custodians due to their reproductive capacity and the perpetuation of genetic heritage. The female sex was also considered to be a possible agent of social dissolution. Therefore, women were attributed with the responsibility of family honour, forcing them to be honest. On the other hand, due to the weakness of women, as the heiresses of Eve and of sin, the Catholic Church also developed means to subject women based on the conservation of purity and chastity. All of the above normalised female subordination as a system of control in order to guarantee the supremacy of men and the social order of the *status quo*. This led to women becoming the object of extreme vigilance and made men responsible for safeguarding them and for their behaviour. Therefore, the concept of ownership of women as objects arose. Women were controlled by men from the cradle to the grave, which made it necessary to deploy a system of control via the confinement of women inside the home or cloistering them in convents. For these and other reasons, the increase in the number of vocations in convents can be understood.

The cloistering of women was the best option to safeguard the honour and social position of families. Therefore, convents were the best alternative for families who could not

afford to pay a dowry for their daughters. In spite of the fact that the Council of Trent prohibited the enforced entry of young women into convents, there was always the possibility of their wills being manipulated via the education instilled in them from an early age. Women also resorted to a religious life for many other reasons, among which can be found the increase in social prestige acquired by women consecrated to God due to the consideration of virginity as one of the highest virtues of Christianity. Furthermore, arranged marriages and the possibility of an undesired husband may have led some young women to choose the convent as the best option for their lives. Also, it was an option for those with intellectual concerns, given the opportunity to receive a better education and culture.

Therefore, the increase in religious vocations and the spirituality of the age had the consequence of an increase in the number of venerable women (mainly mystics) and, thus, an increase in the number of portraits of such women. As has been mentioned, officially, venerable women were on the first step towards holiness. However, society considered them to be living saints and they enjoyed great social prestige and fame among their contemporaries. Therefore, it is essential to highlight the importance of this phenomenon. In spite of cloistering being made stricter following the Council of Trent, these women managed to break out of the high walls of the convents without leaving them. They knew how to fit perfectly into the complex social structure because they were aware of their situation and managed to reach beyond it. They were able, in a certain way, to break with imposed subordination and gained prominence in public life. Some of them were able to find the way to write down their thoughts and concerns, which is what future societies would know about them. Therefore, these women stood out for their intelligence, self-knowledge and awareness of their role in society.

Venerable women, as living saints in proximity to the people, could even be considered as intercessors to the Divinity, thus they came to acquire an unequalled prominence. This was reflected in their artistic portrayals and in their lives, closer to hagiography than biography given that many of their lives were somehow "manipulated" by confessors and theologians to whom their writings were directed in confidence. This "manipulation" focused on paying more attention to extraordinary episodes and exalting their virtues. Therefore, the majority of venerable women follow the imposed guide. This has led to their real lives, personal values, indeed, their own identity being, in some way, diffused in the face of the established model.

Furthermore, via experiencing mystical episodes, they proved to be aware of their own corporality and of the possibilities of the body acquiring its own language, extending beyond words. The mystical experiences which brought fame to the religious women were reflected

via their bodies. Thus, the body, in spite of being considered as an enemy by Catholicism due to its association with sin, came to be an ally, as via the woman's transgression, holiness was transmitted. Therefore, in spite of the supposed secrecy of the mystical episodes and the refusal to disseminate them out of humility, it was precisely the dissemination of these events which granted them the social recognition of living saints.

However, it should be taken into account that the construction of holiness was a complex task consisting of a combination of different factors. These women were constantly in the spotlight and, as long as they followed the established patterns, they were not in danger. However, if they deviated, even slightly, from the imposed rules, they ran the risk of being considered impostors or possessed. Nevertheless, those that were not obtained fame and social prestige, although these are not eternal and, in some cases, the women fell into oblivion. Others, however, became objects of devotion for a sector of the population, as they still are today.

As is well known, for Counter-Reformation Catholicism, art was an essential tool for propaganda. Therefore, these portraits were shown, mainly to other nuns and young women on the path to a religious life, as *exempla virtutis*. For the rest of the population, they transmitted virtues, the practice of which was to be sought as a means for attaining salvation. On the other hand, their images were a channel for publicising and disseminating these characters with a reputation for holiness among the population. In turn, they awakened a feeling of devotion among the faithful and were considered almost as talismans with miraculous powers.

As far as artistic depictions of venerable women are concerned, hardly any images can be found dating from the 16th century. However, there was a clear growth in the number of such images following the Counter-Reformation. This was caused by different factors: as a response to Protestantism and its view of saints, due to their esteem as models of virtue to be imitated, for their proximity to the population as living saints, due to the processes of canonisation, as a result of the fight between religious orders to include virtuous people among their ranks, the development of printing presses and the ease of dissemination of engravings, due to the increase in reputation for a certain community and what this implied on an economic level, etc.

In spite of the proliferation of these images in the Baroque era, this issue has not aroused much interest among art historians and hardly any studies have been published on the topic. Therefore, in the light of this lack of literature, this thesis has aimed to offer a general overview of the factors which converged in the creation of images of venerable women, why they arose,

to what end and what was sought with them. Therefore, this is an initial study in the field of images of living saints as this is a topic which is open to future research of greater significance which may deal with certain aspects of this thesis in greater depth. This doctoral thesis has sought to generate a complete perspective of female religious life in the Baroque period via artistic depictions, analysing both those which reflect supernatural episodes, focused more on the religious nature of the age and the social phenomenon of the mystics, and on portraits, which transmit other aspects of convent life. Although female religiosity, particularly that linked with mysticism, is a topic which has aroused a great deal of interest for history and literature, the same has not been true for the history of art, in which studies can be found on the depiction of mystical experiences, though those focusing on the image of venerable women consist of isolated cases of specific characters.

Therefore, this research includes an analysis of the image of venerable women in the paintings and engravings of the 17th and 18th centuries. In compiling these images, it has been possible to find a greater number of engravings than paintings, which may be due to two main reasons. The first is due to the difficulty of gaining access to convent buildings. Another reason (perhaps of greater influence) can be attributed to the advantages of engraving over painting. The technique of engraving made it possible to generate series composed of numerous prints via the printing press. As these prints were made of paper, they were easier to transport than canvas. In addition, the process and materials were less costly, thus making it possible to reach a wider audience. Thus, the person concerned could obtain a wider dissemination, which was of interest to the religious order. In addition, engraving enabled the image to be printed in biographies. For these reasons, engravings are a fundamental means for the study of this type of portraits, mainly highlighting the *vera effigies*, which showed the bona fide image of these living saints. This was of particular importance given that the testimonial value of the real features of the character was essential for the possible process of canonisation. In turn, the engraving acquired the status of relic due to its closeness to the virtuous person.

Portraits of venerable people were so common in the Baroque period that they can be considered to be a sub-genre within the genre of the portrait. Via their analysis, it has been possible to generate a classification based on the iconographic typologies of their different variants, as it has been possible to observe similar repeated characteristics within them.

The first typology is the portrait, which encompasses all of the images focused solely on the subject, principally her face. The person normally appears in isolation, with no other elements to distract the viewer. Next are the portraits of abbesses, focusing on the transmission

of the power and authority of their protagonists. The crosier always appears as an attribute of this figure. Another typology is the portrait of the venerable woman in an attitude of prayer, focused on the representation of piety and devotion. In these, the women appear in prayer, generally before an altar. The positions of the body may differ, although they are repeated throughout the effigies. Following this can be found the funerary portrait. This follows the characteristics of all funerary portraits, and may depict the subject lying down or standing up. One variation can be found within this category: the funerary portraits of crowned nuns, which are of particular interest and are full of symbology. The following typology shows reading nuns, those portrayed reading or holding a book in their hands as if they have just interrupted their reading after being surprised by the viewer. Last of all, are the writers, images of women who stood out in the field of literature and are, therefore, normally depicted writing. These images always include a quill and an inkwell.

To complete the image of venerable women and their reflection as an expression of female religiosity, it is necessary to include, in addition to portraits, the representation of mystical episodes. It should be highlighted that the corporality linked to these episodes is reflected in these images, given the fact that the body is the protagonist of the mystical experience. A common element here are the instruments of penance, which speak of asceticism as a means for achieving Christian perfection. In relation to this aspect, there are portraits of penitent women, which are less common than those presented above. Likewise, images have been found which represent illness, highlighting the conception of sickness as a trial from God on the path to holiness. This is also related with the idea of sacrifice and martyrdom as a path to salvation. In concomitance with these ideas are vigils and fasting, in which the figure of Christ appears as nourishment for the body, and holy anorexia, based on the Eucharist as the sole sustenance.

On the other hand, visions are probably the most commonly represented experience. In relation to supernatural episodes, there are also those which demonstrate more clearly the transgression of corporality, in which the materiality of the body itself is transformed, acquiring extraordinary abilities such as bilocation. Among the mystical experiences, the importance acquired by the representation of divine love via the mystical union of the soul with God via mystical marriages, religious extasy, etc., must be highlighted. Last of all, the miraculous body which, due to its holiness, acquires certain miraculous qualities, such as the power of healing and even the capacity to resuscitate, has also been shown and analysed in the images.

As far as the educational aspect of the thesis is concerned, a teaching unit related with the issue addressed in the first part of the thesis was designed, implemented and evaluated, aiming, in some way, to make theoretical knowledge more practical and to reflect on scientific advances in both fields (historiography and education). However, there is only one point of union between them. Historiography investigates history and its different trends, theorising on the history of women or works of art. The teaching of the social sciences, on the other hand, offers innovative and alternative educational methodologies to the traditional system of education, which make it possible to transmit quality education. However, in most cases, there is a disconnection between the two fields.

Furthermore, it should be considered that art and heritage are resources with enormous potential for the teaching of history, which, unfortunately, have little influence in the Spanish education system and are scarce in the subject of Geography and History in compulsory secondary education. They have slightly more presence in baccalaureate education in the Arts category and are optional subjects in the Humanities and Social Sciences modalities. This limited presence in the curriculum leads the subject to be considered as secondary, or even unnecessary, containing knowledge which can be disregarded. The subject of the History of Art, in addition to providing general culture, and bearing witness to past societies, teaches students to be more observant and analytical, to learn to interpret works of art and to generate a grounded opinion about them, as well as to instil respect towards heritage and its conservation. What is true is that, if the curriculum does not give heritage the importance it requires, it will be difficult to generate awareness of its conservation among young people.

The error is often committed of separating the History of Art from History, in spite of the fact that they are two complementary historical disciplines. The artistic manifestations which have arisen over the centuries are impossible to understand without history. Likewise, history is easier to understand if it is supported by art. Furthermore, it cannot be forgotten that art, in addition to having its own language, originating from a specific era, can be interpreted as a document of its age, as it is a primary source which implicitly transmits questions relating to its social, historical and cultural context.

On the other hand, the use of an innovative methodology based on the historical thinking skills makes it possible for students to develop the skills of the historian and, therefore, provides them with the necessary tools for building their own historical discourse. It can be observed how, among the skills worked on, special attention has been paid to historical evidence by way of the use of primary, literary and pictorial sources. Attention has also been

given to the fundamental social and civic skill, particularly linked to the disciplines of the social sciences via exercises of introspection regarding the social inequalities of the age by way of historical thinking skills such as historical perspective and the ethical dimension of history.

In addition, a gender perspective was adopted in the teaching unit designed, lending visibility to women in 17th century society, examining their social role in Chapter four of the thesis, focused on women in Baroque society and their religious lives in the following chapters. Therefore, the aim of this research has been to design an inclusive teaching unit via the inclusion of contents about women to add to the contents of the curriculum established by the education legislation. With the aim of making the unit more real and applicable, given that the minimum contents contained in the curriculum should principally be addressed in the classroom, it was not exclusively dedicated to women in the Baroque period in Spain, although they have been included throughout the design and development of the unit.

As Prats (2003) has stated, the history of art aids understanding of the cultural responses and necessities of humankind. By way of this teaching proposal based on the history of art, historical thinking and gender equality, certain educational implications can be highlighted as this methodology for the teaching of history offers great possibilities for teachers. Merely memory-based contents are left to one side in favour of a more complete education, leading students to acquire skills which can be used in their daily lives and, thus, prepare them for life in a democratic society via the transmission of values such as respect, tolerance and the equality of all human beings. Furthermore, the students have felt able to dialogue, debate and give their opinions about the historical events studied.

The use of paintings has meant that the students were able to acquire a higher cultural level, began to approach the history of art and learn that images are not mere decorations for illustrating textbooks, but are direct testimonies, primary sources of the age, and should be used as such.

A gender perspective has also been sought in this unit, drawing attention to women in Baroque society, given the fact that they hardly ever appear in the classroom, in textbooks, manuals, etc. There has traditionally been no place for women in History classes due to the fact that the contents are normally based on political history. In cases in which they have appeared, they have been treated as strange and very specific cases, standing out due to the roles they have played, linked to masculine behaviour or due to their position within the royal family.

It should be taken into account that education is the foundation of society and, therefore, the minds which will make up tomorrow's society are formed in the classroom. Thus, it is important for classes to address civic values and the equality of all human beings. The absence of women in the historical narrative results in a lack of social authority and their absence in cultural tradition. Therefore, the vision of the world transmitted in compulsory education at the age in which adolescents are shaping themselves as people influences them in the configuration of identities and social patterns with consequences which, in the long term, will have an impact on society: on the one hand, the concealment of the participation of women in history, society and culture establishes a lack of points of reference for young women; on the other hand, discrimination against women as a normalised event perpetuates patterns of social inequality, entrenching the inferiority of the female sex, leading to the social injustices of the present day, ranging from gender violence to the glass ceiling, as they legitimate and perpetuate an exclusive social order (López-Navajas, 2014). For all of these reasons, it is considered that the approach given to the educational proposal presented in this thesis offers positive educational implications to students.

Ultimately, this doctoral thesis has sought to carry out research on the situation of women in Baroque society (more specifically, venerable women) via the way in which they are depicted in art. It has also sought to apply part of the contents included in the first section to the design of a teaching unit for use in the classroom. To conclude, in relation to both sections of the thesis, it should be taken into account that they are both open to future research on these topics, given that, as is well known, research should never be considered to be concluded or closed. Indeed, one of the qualities which make science so fascinating is that it is continually advancing thanks to the discoveries which are made in other research.

CONCLUSIONES

Este trabajo se compone de dos partes, una centrada en la historia del arte y otra en la didáctica de la historia, por lo que en cada una de ellas se han podido vislumbrar diversas conclusiones.

Relativo a la primera parte, a partir de la Contrarreforma se produjo un aumento considerable de las mujeres religiosas y sus retratos, por lo que el motivo principal de esta investigación era dar respuesta a qué causó este aumento, el porqué comenzaron a retratarse estas mujeres, así como realizar un análisis de estas representaciones. Como se ha podido comprobar, fue la confluencia de diversos factores los causantes de esta situación. La crisis religiosa ocasionada por la reforma protestante y la lucha contra esta, así como las crisis económica y demográfica, trajeron consigo una sociedad eminentemente religiosa y supersticiosa, basada en el pesimismo ocasionado por la alta mortalidad fruto de hambrunas, epidemias y guerras. De manera que la religión se convertirá en el eje principal alrededor de la cual se articula la vida, puesto que la población se aferró a esta como certeza única. Ante el sentimiento del acecho constante de la muerte, la esperanza se depositaba en una vida mejor, la vida eterna en el paraíso.

La rígida y jerarquizada estructura social del Barroco se basaba en el honor familiar, y la mujer era depositaria de este debido a su capacidad reproductiva y la perpetuación del patrimonio genético. El sexo femenino era considerado como un posible agente de disolución social, por lo que se depositó en las mujeres la carga del honor familiar, empujándolas a ser honestas. Por otra parte, debido a la debilidad de la mujer como heredera de Eva y del pecado, la Iglesia católica también desarrolló medios de sujeción femenina basados en la conservación de la pureza y la castidad. Todo ello normalizó la subordinación femenina como sistema de control para garantizar la supremacía del hombre y el orden social del sistema establecido. Esto trajo consigo la extrema vigilancia sobre la mujer, haciendo al hombre responsable de la salvaguarda de esta, y de sus comportamientos. De esta forma se configura el concepto de "patrimonialización" de la mujer. Estas eran controladas por figuras masculinas desde su nacimiento hasta su muerte, lo que hizo que fuera necesario desplegar un sistema de control a través del enclaustramiento femenino, bien en el interior de los hogares o en los conventos. Por estos y otros motivos se comprende el aumento de vocaciones en los cenobios femeninos.

El enclaustramiento de la mujer era la mejor opción para salvaguardar el honor familiar y por tanto la posición social, por lo que el convento suponía la mejor alternativa para las familias que no podían costear la dote matrimonial de sus hijas. Y a pesar de que el Concilio de Trento prohibió la entrada forzada de las doncellas en el convento, cabía la posibilidad de que sus voluntades fueran manipuladas mediante la educación que se les inculcaba desde niñas. En otras ocasiones, las mujeres recurrieron a la vida religiosa por diversos motivos. Entre ellos se puede encontrar el aumento del prestigio social que adquirían las mujeres consagradas a Dios, debido a la consideración de la virginidad como una de las mejores virtudes para el cristianismo. Asimismo, la concertación de los matrimonios, y ante la posible unión a un marido no deseado, algunas doncellas decidieron elegir el convento como mejor opción de vida. Por otro lado, también supuso una alternativa para aquellas con inquietudes intelectuales, dado que daba la oportunidad de adquirir una mayor formación y cultura.

Por tanto, el incremento de vocaciones religiosas y la espiritualidad de la época tuvieron como consecuencia el aumento de mujeres venerables, mayoritariamente místicas y, por tanto, también el de sus retratos. Como ya se ha expuesto, oficialmente las venerables se encontraban en el primer escalón hacia la santidad. Sin embargo, estas eran consideradas como santas vivas por la sociedad, por lo que gozaron de gran prestigio social y fama entre sus coetáneos. Por ello, es fundamental destacar la importancia de este fenómeno. A pesar de la clausura impuesta, endurecida a partir de Trento, estas mujeres lograron traspasar los altos muros conventuales sin salir de las instalaciones. Supieron encajar perfectamente en el complejo entramado social porque fueron conscientes de su situación y lograron traspasarla. Fueron capaces, en cierto modo, de romper con la supeditación impuesta, cobrando protagonismo en la esfera pública. Y algunas de estas supieron buscarse las artimañas para poder recoger sus pensamientos e inquietudes por escrito, aquello que las sociedades futuras conocerían sobre ellas. Por tanto, estas mujeres destacaron por su inteligencia, por su conciencia sobre sí mismas y su papel en la sociedad.

Las venerables, como santas vivas cercanas a la población, incluso podían llegar a ser consideradas como intercesoras ante la divinidad, por lo que llegaron a adquirir un protagonismo sin igual. Esto quedó reflejado en sus representaciones y en sus vidas, más próximas a la hagiografía que a la biografía, dado que muchas de estas vidas fueron en cierto modo "manipuladas" por confesores y teólogos a los que se dirigían los escritos a modo de confidencia. Esta "manipulación" se centraba en prestar más atención a los episodios extraordinarios y exaltar sus virtudes, por lo que la mayoría siguen la falsilla impuesta. Esto ha

hecho que de alguna manera sus vidas reales, valores personales, en definitiva, su propia identidad, quedara difusa ante el modelo establecido.

Asimismo, a través de la experimentación de episodios místicos demostraron ser conscientes de su propia corporalidad y las posibilidades que el cuerpo adquiría como lenguaje propio, que va más allá de la palabra. La experiencia mística que otorgaba fama a la religiosa quedaba reflejada a través del cuerpo. De manera que este, a pesar de ser considerado por el catolicismo como un enemigo debido a su asociación con el pecado, llegó a ser un aliado para estas, puesto que a través de su trasgresión quedaba transmitida la santidad. Por ello, a pesar del supuesto secretismo de los episodios místicos y la negación de que estos fueran difundidos a causa de la humildad, era precisamente la divulgación de estos acontecimientos lo que les otorgada el reconocimiento social de santas vivas.

Aunque hay que tener en cuenta que la construcción de la santidad era una tarea compleja en la que confluían diversos factores. Estas mujeres se encontraban constantemente en el punto de mira, por lo que mientras que siguieran los patrones establecidos estaban fuera de peligro, pero si existía alguna ligera desviación de la norma impuesta, corrían el riesgo de ser consideradas impostoras o poseídas. Sin embargo, las demás consiguieron fama y prestigio social, pero estos no son eternos, por lo que en algunas ocasiones la fama fracasó y quedaron en el olvido. Otras, sin embargo, han sido objeto de devoción por una determinada población conservándose incluso en la actualidad.

Como ya es sabido, para el catolicismo contrarreformista, el arte supuso un instrumento de propaganda fundamental. Por ello, estos retratos se mostraban como *exemplum virtutis* principalmente para otras monjas o doncellas cuyo camino era la vida religiosa. Para el resto de la población, suponían la transmisión de unas virtudes que debían intentarse practicar como medio para alcanzar la salvación. Por otro lado, estas imágenes eran el canal para dar a conocer y difundir estos personajes con fama de santidad entre la población. Y a su vez, estas despertaban el sentimiento de devoción entre los fieles, pudiendo ser consideradas como amuletos con poderes milagrosos.

En cuanto a las representaciones de mujeres venerables, en el siglo XVI no se encuentran apenas imágenes de estas, sin embargo, el crecimiento que se produjo a partir de la Contrarreforma es evidente. Esto vino ocasionado por diversos factores: como respuesta al protestantismo y su consideración hacia los santos, debido a su estimación como modelos de virtud a imitar, por su cercanía a la población como santas vivas, debido los procesos de subida

a los altares, a causa de la lucha entre las órdenes religiosas por la incorporación de personajes virtuosos entre sus filas, favorecido por el desarrollo de la imprenta y la facilidad de difusión de la estampa, con motivo del aumento de fama para una determinada comunidad y lo que esto suponía nivel económico, etc.

Y a pesar de la proliferación de estas imágenes en el Barroco, es una temática que no ha despertado gran interés entre los historiadores del arte, puesto que apenas se encuentran estudios sobre ello. Por ello, ante la ausencia de estudios sobre el tema, en este trabajo se ha pretendido ofrecer una visión generalizada de los factores que confluyeron a la creación de la representación de mujeres venerables, por qué se dieron, con qué finalidad y qué pretendían lograr con ellos. Por tanto, supone un primer estudio en el ámbito de la imagen de santas vivas, por lo que se trata de una temática que se encuentra abierta a futuras investigaciones de mayor calado, pudiendo abordarse determinados aspectos de este trabajo en mayor profundidad. En esta tesis doctoral se ha tratado de generar una visión completa de la vida religiosa femenina en el Barroco a través de las representaciones. Analizando tanto aquellas que reflejaban episodios sobrenaturales, centradas más en la religiosidad de la época y el fenómeno social de las místicas, como los retratos, que nos transmiten otros aspectos de la vida conventual. Y aunque la religiosidad femenina, y en particular la que se encuentra vinculada a la mística, ha sido un tema que en las últimas décadas ha despertado gran interés para la historia y la literatura, no ha sido igual para la historia del arte, donde sí se encuentran estudios sobre la representación de experiencias místicas, pero aquellos que se centran en la imagen de venerables suponen casos concretos de personajes determinados.

Por tanto, este trabajo recoge el análisis de la imagen de mujeres venerables en la pintura y la estampa de los siglos XVII y XVIII. En la recopilación de las representaciones se ha podido encontrar mayor número de estampas que de pinturas, esto puede deberse a dos motivos principales. El primero de ellos, debido a las dificultades que se presentan a la hora de entrar en dependencias conventuales. Otro de los motivos, y quizá el más influyente, debido a las ventajas que suponía el grabado frente a la pintura. La técnica del grabado permitía generar series compuestas por numerosas estampas a través de la imprenta. Al tratarse de papel, era mucho más transportable que un lienzo. Asimismo, el proceso y los materiales eran menos costosos, lo que permitía llegar a un mayor público y por tanto ese personaje podría tener una difusión más significativa, lo que interesaba más a la orden religiosa. Además, el grabado permitía que la imagen fuera impresa junto a los libros biográficos. Por todo ello, la estampa es un medio fundamental para el estudio de ese tipo de retratos, destacando principalmente las

vera effigies, que recogían la imagen fidedigna de estas santas vivas. Esta era especialmente importante dado que el valor testimonial de los rasgos reales del personaje era primordial para su posible proceso de subida a los altares. A su vez, la estampa adquiría el valor de reliquia debido a su proximidad al virtuoso.

El retrato de venerables fue tan explotado en el Barroco que puede ser considerado como un subgénero dentro del género del retrato. A partir del análisis de estos, ha sido posible generar una clasificación basada en las tipologías iconográficas que recogen sus diferentes variantes, puesto que en ellos se han podido observar características similares que se repiten, por lo que han sido agrupados en tipologías iconográficas siguiendo dichas características.

La primera de ellas es el retrato, donde se enmarcarían todas aquellas representaciones que se centran únicamente en el personaje, principalmente en su rostro, por lo que suele aparecer el personaje aislado, sin la incorporación de otros elementos que puedan desviar la atención del espectador. Seguido de esta se encuentra el retrato de abadesas, centrado en la transmisión del poder y autoridad de sus protagonistas, el báculo siempre aparece como atributo de esta figura. Otra tipología es el retrato en actitud orante, centrado en la representación de la piedad y la devoción. En ellos, las venerables aparecen orando, generalmente frente a un altar. Las posiciones corporales pueden ser distintas, aunque se van repitiendo a lo largo de las efigies. Seguido de esta, se puede encontrar el retrato funerario, este sigue las características de todos los retratos funerarios, pudiendo hallarse yacente o en pie. Dentro de los cuales encuentra una variedad: los retratos funerarios de monjas coronadas, cobrando especial interés esta iconografía tan particular cargada de simbología. La siguiente tipología trata sobre las religiosas lectoras, la componen aquellas venerables que han sido retratadas leyendo o sujetando un libro en la mano como si acabaran de interrumpir la lectura porque acaban de ser sorprendidas por el espectador. Y, por último, el de las escritoras, incorporado por las efigies de mujeres que destacaron en el ámbito de la escritura, por lo que se suelen representar escribiendo. En ellos no puede faltar la presencia de la pluma y el tintero.

Por otra parte, además del retrato, para terminar de completar la imagen de venerables y su plasmación como expresión de la religiosidad femenina, había que incorporar la representación de episodios místicos. Cabe destacar que la corporalidad queda muy vinculada a estos, puesto que el cuerpo es el protagonista de la experiencia mística, y esta ha quedado recogida en imágenes. En ellas, un elemento habitual que se puede encontrar son las disciplinas, que nos hablan de la ascesis como medio para alcanzar la perfección cristiana. En relación con esto, se hallan los retratos de penitentes, menos habituales que los expuestos anteriormente.

Asimismo, se han encontrado imágenes que representan la enfermedad, donde cabe destacar la concepción de esta como una prueba de Dios para lograr la santidad, lo que también se encuentra relacionado a la idea del sacrificio y del martirio como camino hacia la salvación. En concomitancia a estas ideas aparecen también las vigilias y los ayunos, donde entraría la figura de Cristo como cuerpo nutricio y la santidad anoréxica, basada en la eucarística como único sustento.

Por otro lado, las visiones son probablemente la experiencia más representada habitualmente. Y con relación a los episodios sobrenaturales, también se han recogido aquellos en los que se hace más evidente la trasgresión de la corporalidad, donde la propia materialidad del cuerpo se transforma, adquiriendo habilidades extraordinarias como la bilocación. Dentro de las experiencias místicas, cabe destacar la importancia que adquiere la representación del amor divino mediante la unión mística del alma con Dios, a través de desposorios místicos, éxtasis, transverberaciones, etc. Y por último, el cuerpo taumatúrgico, que debido a su santidad a adquirido algunas cualidades milagrosas como la facultad de sanación, llegando incluso a tener la capacidad resucitar, lo que también ha sido mostrado y analizado en las imágenes.

En cuanto a la parte educativa, el diseño, la implementación y evaluación de una unidad didáctica relacionada con la temática abordada en la primera parte de la tesis pretendían, de alguna manera, hacer más prácticos los conocimientos teóricos. Es necesario reflexionar sobre los avances científicos en ambos ámbitos, historiográfico y didáctico. Sin embargo, apenas hay un punto de encuentro entre ellos. La historiografía investiga sobre la historia y sus diversas corrientes, teorizando sobre la historia de las mujeres u obras de arte. Mientras que la didáctica de las ciencias sociales ofrece metodologías innovadoras y alternativas educativas al sistema de enseñanza tradicional que permiten transmitir una educación de calidad. Sin embargo, en la mayoría de los casos existe una desconexión entre ambas disciplinas.

Asimismo, se debe partir de que el arte y el patrimonio suponen recursos con enormes posibilidades para la enseñanza de la historia, y lamentablemente tienen poca presencia en el sistema educativo español, encontrándose escasamente en la materia de Geografía e Historia en la Educación Secundaria Obligatoria, y un poco más en Bachillerato cuando hablamos de la modalidad de Artes, siendo optativa en las modalidades de Humanidades y de Ciencias Sociales. Esta escasa presencia en el currículo hace que la disciplina se considere como una materia secundaria, incluso hasta innecesaria, de cuyos conocimientos se pueden prescindir. La historia del arte, además de aportar cultura general, y dar a conocer los testimonios de sociedades pasadas, enseña al alumnado a ser más observador y analítico, a aprender a

interpretar las obras de arte y a generar una opinión fundamentada sobre ellas, así como inculcar el respeto hacia el patrimonio y su conservación. Y lo cierto es que si en el currículo no se da la importancia que el patrimonio requiere, difícilmente se generará conciencia entre los jóvenes sobre su conservación.

A menudo se comete el error de separar la Historia del Arte de la Historia, a pesar de que son dos disciplinas históricas complementarias. Las manifestaciones artísticas dadas a lo largo de los siglos son imposibles de entender sin la historia, al igual que la historia es más comprensible si se apoya en el arte. Asimismo, el arte, además de tener un lenguaje propio, proveniente de una época determinada, no hay que olvidar que puede ser interpretado como un documento de su época, puesto que se trata de una fuente primaria que transmite implícitamente cuestiones relativas a su contexto social, histórico y cultural.

Por otra parte, el uso de una metodología innovadora basada en las competencias de pensamiento histórico permite que el alumnado desarrolle las habilidades propias del historiador, y por tanto le confiere los instrumentos necesarios para poder construir su propio discurso histórico. Se puede comprobar cómo entre las competencias trabajadas se ha prestado especial atención a la evidencia histórica mediante el uso de las fuentes primarias, literarias y pictóricas; también se ha atendido al desarrollo de la competencia clave social y cívica, especialmente vinculada a las disciplinas de las ciencias sociales, mediante ejercicios de introspección sobre las desigualdades sociales de la época, a través de competencias de pensamiento histórico como la perspectiva histórica y la dimensión ética de la historia.

Además, para la unidad didáctica diseñada se ha adoptado una perspectiva de género dando visibilidad a la mujer en la sociedad del siglo XVII, trabajando sobre su papel social a partir del capítulo cuatro de la tesis, centrado en la mujer en la sociedad barroca; y en su vida religiosa, recogida en los siguientes capítulos. Por tanto, se ha pretendido diseñar una unidad didáctica inclusiva a través de la incorporación de los contenidos sobre las mujeres a los contenidos recogidos en el currículo establecido por la legislación educativa. Con la finalidad de hacer más real y aplicable la unidad, puesto que en el aula, principalmente, deben abordarse los contenidos mínimos recogidos por el currículo. Por consiguiente, la unidad didáctica no se ha dedicado exclusivamente a la mujer en el Barroco español, aunque ha sido incorporada a lo largo de su diseño y desarrollo.

Como apunta Prats (2003), la historia del arte ayuda a la comprensión de las respuestas culturales y las necesidades de la humanidad. A través de esta propuesta didáctica basada en la

historia del arte, el pensamiento histórico y la igualdad de género, podemos destacar algunas implicaciones educativas, ya que esta metodología para la enseñanza de la historia ofrece grandes posibilidades para los docentes. Dejando a un lado los contenidos únicamente memorísticos a favor de una formación del alumnado más completa, haciendo que el alumnado adquiera estrezas que puedan ser utilizadas en su vida diaria, y de este modo prepararlos para la vida en una sociedad democrática a través de la transmisión de valores como el respeto, la tolerancia y la igualdad de todos los seres humanos. Además, el alumnado se ha sentido capaz de dialogar, argumentar y dar su opinión acerca de los acontecimientos históricos estudiados.

El uso de la pintura ha hecho que los estudiantes puedan adquirir un mayor nivel cultural, empiecen a tomar contacto con la historia del arte y demuestra que las imágenes no son simples decoraciones incorporadas para ilustrar los libros de texto, sino que suponen testimonios directos, fuentes primarias de la época, y deben ser utilizadas como tal.

En esta unidad también se ha pretendido otorgar una perspectiva de género, visibilizando a las mujeres en la sociedad barroca, puesto que apenas aparecen en el aula, libros de texto, manuales, etc. Las mujeres no han tenido cabida en las clases de Historia porque los contenidos habitualmente han estado basados en la historia política. Y si la han tenido, han sido tratadas como casos extraños y muy concretos, destacando por los roles que han desempeñado, vinculados a comportamientos masculinos o debido a su posición dentro de la familia real.

Lo cierto es que hay que tener en cuenta que la educación es la base de la sociedad, y, por tanto, en las aulas se forman las mentes que configurarán la sociedad del mañana. Por lo que es importante que en las clases se aborden los valores cívicos y la igualdad de todos los seres humanos, y la ausencia de las mujeres en el relato histórico se transmite en una falta de autoridad social de éstas, así como una ausencia en la tradición cultural. Por tanto, la visión del mundo que se transmite en la enseñanza obligatoria en el momento en el que los adolescentes se están formando como personas les influye en la configuración de identidades y patrones sociales, con unas consecuencias que a la larga van a influir en la sociedad: por una parte, el ocultamiento de la participación de la mujer en la historia, la sociedad y la cultura establece una ausencia de referencias para las jóvenes; por otra, la discriminación de la mujer como hecho normalizado, transmite unos patrones de desigualdad social afianzando una inferioridad del sexo femenino, desembocando en las injusticias sociales actuales que van desde la violencia de género al techo de cristal, puesto que legitiman y perpetúan un orden social excluyente (López-Navajas, 2014). Es por todo ello, por lo que se considera que el enfoque otorgado a la propuesta didáctica ofrece implicaciones educativas positivas en el alumnado

En definitiva, esta tesis doctoral ha pretendido realizar una investigación sobre la situación la mujer en la sociedad barroca, y de manera más concreta sobre las mujeres venerables por medio de sus representaciones. Así como tratar de aplicar parte de los contenidos recogidos en la primera parte del trabajo en el diseño de una unidad didáctica que tuviera cabida en un aula real. Y en relación con ambas partes, hay que concluir teniendo en cuenta que ambas se encuentran abiertas a seguir investigando sobre estos temas, puesto que, como es sabido, las investigaciones nunca pueden darse por concluidas, ni el tema por cerrado. Dado que una de las cualidades que hacen de la ciencia algo apasionante es que esta continuamente va avanzando gracias a los sucesivos descubrimientos que se van haciendo a partir de otras investigaciones.

LISTADO DE FIGURAS

- Ilustración 1. San José con el Niño dormido en brazos, Francisco Camilo, 1652. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 95.
- Ilustración 2. La Sagrada Familia del pajarito, Bartolomé Esteban Murillo, 1650. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 95.
- Ilustración 3. Virgen con el Niño, Alonso Cano, 1645-1652. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 97.
- Ilustración 4. Virgen con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, 1655-1660. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 97.
- Ilustración 5. Santa Ana enseñando a leer a la virgen, Bartolomé Esteban Murillo, 1655. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 98.
- Ilustración 6. Virgen de la leche, Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1675. Palacio Barberini, Roma. Fuente: Wikipedia. Pág. 98.
- Ilustración 7. Virgen niña en éxtasis, Francisco de Zurbarán, 1630. Museo Metropolotano de arte de Nueva York. Fuente: Wikipedia. Pág. 100.
- Ilustración 8. Virgen niña hilando, anónimo, siglo XVII. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 100.
- Ilustración 9. Cristo en casa de Marta y María,Diego Velázquez, 1618-1620. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 101.
- Ilustración 10. Inmaculada, Francisco de Zurbarán, 1628-1630. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 102.
- Ilustración 11. La Inmaculada Concepción de los venerables, Bartolomé Esteban Murillo, 1660-1665. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 102.
- Ilustración 12. Magdalena penitente, José de Ribera, 1635-1640. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 104.
- Ilustración 13. Santa María Egipcíaca, José de Ribera, 1641. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 104.
- Ilustración 14. La gallinera, Alejandro Loarte, 1626. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 106.

- Ilustración 15. *Niñas contando monedas*, Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1670-1675 Alte pinakothek, Munich. Fuente: artehistoria. Pág. 106.
- Ilustración 16. Fabula de Aracne o las hilanderas, Diego Velázquez, 1657. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 107.
- Ilustración 17. Mujeres en la ventana, Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1655-1650. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 108.
- Ilustración 18. *Retrato de la Madre María Antonia de la Purísima Concepción*, Anónimo novohispano, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. Fuente: INAH. Pág. 134.
- Ilustración 19. *Profesión de la infanta Sor Ana Margarita*, Antonio Pereda, 1650. Monasterio de la Encarnación de Madrid. Fuente: agustinosrecoletos.org. Pág. .
- Ilustración 20. *Estefanía de la Encarnación*. Anónimo, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica. Pág. 137.
- Ilustración 21. *Verdaderas efigies de la Venerable Madre sor María de la Antigua y su confesor, el Venerable padre fray Bernardino de Corvera*, anónimo, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica. Pág. 142.
- Ilustración 22. *La Venerable Josefa Berride, de la tercera orden de santo Domingo*, Félix Día, pintor y Gérard Erdelinck, grabador, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica. Pág. 145.
- Ilustración 23. *La Venerable Gerónima Dolz, de la tercera orden de san Francisco*. Tomás Planes, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 145.
- Ilustración 24. *La venerable Madre Mariana de San José*, Henricus de Groos, 1674. Publicado en Virorum illustrium arctioris discalceatorum instituti in eremitano divi augustini ordine athletarum Exegesis Summaria. Fuente: agustinosrecoletos.org. Pág. 157.
- Ilustración 25. *Sor María Vela y Cueto,* anónimo, primera mitad del siglo XVII. Monasterio Santa Ana de Ávila. Fuente: Melgar, B. (1916). Otro autógrafo epistolar inédito de Santa Teresa de Jesús. *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 68, 592-622. Pág. 160.
- Ilustración 26. Sor Jerónima de la Fuente, Diego Velázquez, 1620. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 169.

- Ilustración 27. *Sor Jerónima de la Fuente*, Joseph Mota, 1712. Fuente: Archive.org. Pág. 169.
- Ilustración 28. *La venerable madre sor Mariana de San José*, Francisca de San José, 1609. Convento de la Encarnación de Valladolid. Fuente: agustinosrecoletos.org. Pág. 172.
- Ilustración 29. *Retrato funerario de sor Petronila Magdalena de Jesús*, Manuela de la Santísima Trinidad, finales del siglo XVII. Convento de franciscanas de Salamanca. Fuente: Felici, A. (2016). La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural [tesis doctoral no publicada]. Universitat de València. Pág. 173.
- Ilustración 30. *Sor Francisca del Santísimo Sacramento*, autor desconocido, finales del siglo XVII-siglo XVIII. Fuente: Ayuntamiento de Soria. Pág. 176.
- Ilustración 31. *La venerable Margarita Albertos Mora*, José Vicente Alargarda y Eisarch y Antonio Villanueva, 1777. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 176.
- Ilustración 32. *La venerable sor Francisca Dorotea*, Cornelis Schut, segunda mitad siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 179.
- Ilustración 33. *Sor Marcela de san Félix*, David Serrano, siglo XVII. Casa - Museo de Lope de Vega, Madrid. Fuente: Wikipedia. Pág. 182.
- Ilustración 34. *Ángel custodio con sor Magdalena Javier*, anónimo (círculo de Joan Reixach), principios siglo XVI. Museu Santa Clara de Gandía. Fuente: Museu Santa Clara de Gandía. Pág. 187.
- Ilustración 35. *Sor Leonor de Osorio*, detalle del retablo principal de la Iglesia de la abadía cisterciense del monasterio de santa María de San Salvador de Cañas, Andrés de Melgar, siglo XVI. Abadía cisterciense del monasterio de santa María de San Salvador de Cañas (La Rioja). Fuente: vallenajerilla.com. Pág. 188.
- Ilustración 36. *Doña Leonor de Sarmiento*, anónimo, 1536. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Fuente: Monasterio de las Huelgas. Pág. 189.
- Ilustración 37. *Doña Francisca Manrique*, anónimo, 1570. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Fuente: Monasterio de las Huelgas. Pág. 189.
- Ilustración 38. Santa Teresa de Jesús, Fray Juan de la Miseria, 1575-1576. Monasterio de las Carmelitas descalzas de Sevilla. Fuente: Archidiócesis de Sevilla. Pág. 190.

- Ilustración 39. *La beata Madre Teresa de Jesús. Fundadora de los descalzos carmelitas*, autor desconocido, 1606. Fuente: Biblioteca digital hispánica. Pág. 191.
- Ilustración 40. *La santa Madre Teresa de Jesús. Fundadora de las descalzas carmelitas*, Hieronymus Wierix y Adrien Boon , ca. 1622. Fuente: Biblioteca digital hispánica. Pág. 191.
- Ilustración 41. *La Vid del Carmelo o Vinea Carmeli*, Fray Juan del Santísimo, ca. 1650. Iglesia de San Cayetano de Córdoba. Fuente: carmelitasalba.org. Pág. 197.
- Ilustración 42. *Árbol genealógico de la orden benedictina*, Francisco Bisarte, 1649. Museo de Burgos. Fuente: Ceres. Pág. 197.
- Ilustración 43. Sor *Josefa de santa Inés de Benigánim*, anónimo, 1696. Fuente: Bivaldi (Biblioteca digital valenciana). Pág. 202.
- Ilustración 44. Verdadero *Retrato de la V.M. sor Ynes de Beniganim*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 203.
- Ilustración 45. *La Venerable Madre Teresa de Jesus*, Pedro Villafranca Malagón, 1656. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 205.
- Ilustración 46. Retrato de la V.M. Isabel de Jesús, Marcos Orozco, 1675. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 207.
- Ilustración 47. Verdadero retrato de la venerable Paula de la Madre de Dios, Raimundo Rouge, 1727. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 208.
- Ilustración 48. Retrato de soror Lucía Margarita Zerro, anónimo, segundo cuarto del siglo XVIII. Convento de las madres capuchinas de Tudela. Fuente: Publicado en Fernández García, R.(2018). *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Sevicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor. Pág. 208.
- Ilustración 49. Retrato de la Venerable Ana de Jesús, anónimo, siglo XVII. Convento de San José de Ávila. Fuente: Wikipedia. Pág. 209.
- Ilustración 50. *La venerable Gerónima Dolz*, Cristóbal Jacinto Belda, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 211.
- Ilustración 51. *La venerable sor María de Ágreda*, Tomás López Enguidanos, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 211.

- Ilustración 52. Verdadero Retrato de la V.M. Sor María de los Ángeles, Francisco y Manuel Brú, 1790. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 211.
- Ilustración 53. Retrato de la Venerable Mariana de san Simeón, Andrade, 1746. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 212.
- Ilustración 54. Retrato de la Venerable María de san José, anónimo, siglo XVII. Fuente: Wikipedia. Pág. 212.
- Ilustración 55. Retrato de la Venerable Josefa Berride, Félix Día y Gérard Erdelinck, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 212.
- Ilustración 56. *Retrato de la Venerable María de Jesús López Rivas*, anónimo, ca. 1650. Convento de San José de Toledo. Fuente: Wikipedia. Pág. 212.
- Ilustración 57. *Efigie de la Venerable y Sabia Virgen sor Isabel de Villena*, Pedro Pasual Moles, 1761. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 214.
- Ilustración 58. *Vera Efigie De la Venerable Madre sor Úrsula Micaela Morata*, Sp. Vera, 1703. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 215.
- Ilustración 59. *Retrato de la Venerable Madre sor Jacinta de Atondo*, Gerárd Edelink, 1716. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 215.
- Ilustración 60. *Retrato de la Venerable Madre abadesa sor Antonia Jacinta de Navarra*, anónimo, 1656. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Fuente: Monasterio de las Huelgas. Pág. 217.
- Ilustración 61. *Retrato de doña María Ana de Austria*, anónimo, 1620. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Fuente: Monasterio de las Huelgas. Pág. 217.
- Ilustración 62. *Verdadero retrato de la Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra*, Marcos Orozco, 1678. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 218.
- Ilustración 63. *Verdadero retrato de la venerable madre Paula de la Madre de Dios*, Raimundo Rouge, 1727. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 222.
- Ilustración 64. *La venerable sor María Maldonado Suarez y Zallan de san Vicente*, Manuel Salvador Carmona,1797. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 222.

- Ilustración 65. *La venerable sor Ana de san Bartolomé*, Bruxellis, 1739. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 222.
- Ilustración 66. *La venerable virgen Doña Luisa Carvajal y Mendoza*, Jean de Courbes, 1632. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 223.
- Ilustración 67. *Verdadero retrato de la venerable Doña Francisca Ferrer y Miralles*, Pedro Vilar, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 223.
- Ilustración 68. *La venerable madre Sor Inés del Espíritu Santo,* Anónimo, siglo XVIII. Fuente: Publicado en Callado, E. (2015). *El paraíso que no fue: El convento de Nuestra Señora de Belén de Valencia.*Universitat de Valencia. Pág. 223.
- Ilustración 69. *La venerable sor Juana Guillén*, Anónimo, 1616. Fuente: Monasterio de San Sebastían de agustinas (Orihuela). Pág. 224.
- Ilustración 70. *La venerable sor Ángela María de la Concepción*, Anónimo, ca. 1680. Monasterio de El Toboso. Toledo. Fuente: Wikipedia. Pág. 224.
- Ilustración 71. *La venerable sor Margarita de la Cruz*, Matías de Torres, último cuarto del siglo XVII. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 224.
- Ilustración 72. *La venerable Catalina Álvarez de la Vega*, Jerónimo Espinosa, 1750-1760. Museo Provincial de Córdoba. Fuente: Ceres. Pág. 225.
- Ilustración 73. *La venerable virgen Doña Marina Escobar*, Marcos Orozco, 1665. Fuente: Wikipedia. Pág. 225.
- Ilustración 74. *La venerable Matrona Clarina*, Matius Valls, 1745. Fuente: Google Books. Pág. 225.
- Ilustración 75. *Verdadera efigie de la venerable madre sor Beatriz Ana Ruz*, Soler, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 225.
- Ilustración 76. *Verdaero retrato de la venerable madre sor Mariana Francisca de los Ángeles*, Palomino, 1736. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 225.
- Ilustración 77. *Verdadera efigie de la venerable y penitensisima madres María Margarita del Espiritu Santo*, I. B. Ravanals, 1719. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 225.
- Ilustración 78. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre Beatriz Ana Ruz*, Tomás Planes, 1744. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 226.

- Ilustración 79. *Retrato de la Venerable Madre Sor María de san Bernardino*, Varqz, 1788. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 226.
- Ilustración 80. Vera Efigie de la Venerable Hermana Vicenta del Santísimo Sacramento, Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 226.
- Ilustración 81. Verdadera Efigie de la Venerable Doña María Folch i Cardona, anónimo, 1713. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 227.
- Ilustración 82. *Nuestra Madre Catalina de Cristo*, anónimo, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 227.
- Ilustración 83. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre Luisa Zaragozá*, Tomás Planes, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 229.
- Ilustración 84. Verdadera Efigie de la Venerable Sierva de Dios Josefa María Benllots i Albors, Manuel Bru, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 229.
- Ilustración 85. *Vera Efigie de la Venerable Doña Gertrudis Anglesola*, Vicente Nogues, 1743. Fuente: Bivaldi (Biblioteca digital valenciana). Pág. 229.
- Ilustración 86. Tránsito de la beata María Ana de Jesús, Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 232.
- Ilustración 87. *Máscara mortuoria de la beata María Ana de Jesús*, Vicente Carducho, 1624. Fuente: researchgate.net. Pág. 233.
- Ilustración 88. *La beata María Ana de Jesús* (detalle), Vicente Carducho, 1625.Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 233.
- Ilustración 89. *Retrato de la beata María Ana de Jesús*, José del Castillo y Juan Bernabé Palomino, 1785. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 233.
- Ilustración 90. *Verdadera Efigie de la Venerable Ángela Rodríguez*, Bartolomé Albert, 1736. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 235.
- Ilustración 91. *Verdadero Retrato de la Venerable Madre Mariana Manuela Díaz de Cristo*, Anónimo, 1705. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 235.

- Ilustración 92. *Verdadero retrato de la venerable Madre sor Clara Andreu i Malferit*, Anónimo, 1628. Monasterio jerónimas de San Bartolomé de la Villa de Inca (Mallorca). Pág. 236.
- Ilustración 93. *Retrato funerario de sor María Jesús León Bello y Delgado*, Atribuido a José Rodríguez de la Oliva, ca. 1731. Monasterio de Dominicas de La Laguna. Museo de la Siervita. Fuente: Museo de la Siervita. Pág. 236.
- Ilustración 94. *Retrato funerario de sor María de Santa Clara*, Anónimo, 1644. Convento de Santa Clara de Estepa (Sevilla). Fuente: Convento de Santa Clara de Estepa. Pág. 238.
- Ilustración 95. *Retrato funerario de sor María de la Asunción,* Anónimo, 1689. Convento de santa Clara de Estepa. Fuente: Publicado en Quiles, F. (2006). Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos. *Cuadernos de arte e iconografía, 15*(30), 355-396. Pág. 238.
- Ilustración 96. *Vera Efigies de la Reverenda madre sor María Luisa del Niño Jesús de Borja y Doria*, Anónimo, ca. 1721. Museo de las Clarisas de Gandía. Fuente: Museo de las Clarisas de Gandía. Pág. 239.
- Ilustración 97. *Retrato funerario de la venerable Madre sor Josefa María de Santa Inés de Benigánim,* Anónimo, 1696. Museo de Bellas Artes de Xativa. Fuente: Fotografía propia. Pág. 243.
- Ilustración 98. *Retrato funerario de la venerable Josefa de San Francisco*, Anónimo, 1665. Convento de las madres agustinas recoletas de Pamplona. Fuente: Publicado en Fernández García, R.(2018) *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor. Pág. 244.
- Ilustración 99. *Retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*, Anónimo, primer tercio siglo XVII. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 245.
- Ilustración 100. *Retrato funerario de la madre Mariana de San José*, Anónimo, 1638. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 245.
- Ilustración 101. *Clavel, detalle del Retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.

- Ilustración 102. *Jazmín, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 103. *Azucenas. Detalle del retrato funerario de sor Josefa de Santa Inés*, Anónimo, 1696. Museo de Bellas Artes de Xativa. Fuente: Fotografía propia. Pág. 247.
- Ilustración 104. *Crisantemo, detalle del retrato funerario de sor Mariana de San José*. Anónimo, 1638. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 105. *Rosa, detalle del retrato funerario de sor Mariana de San José.* Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 106. *Narciso amarillo, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz*. Anónimo, primer tercio siglo XVII. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 107. *Lirio, detalle del retrato funerario de sor Ana Margarita de Austria,* anónimo español, 1658. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 108. *Anémona, detalle del retrato funerario de sor Margarita de la Cruz.* Anónimo, primer tercio siglo XVII. Convento de la Encarnación de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional. Pág. 247.
- Ilustración 109. *Retrato funerario de sor Beatriz de las Llagas*, Anónimo, siglo XVII. Monasterio de las Jerónimas del Corpus Christi (Las Carboneras) Madrid. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007). *Clausura. Tesoros artísticos en los Conventos y Monasterios Madrileños.* Comunidad de Madrid. Pág. 249.
- Ilustración 110. *Retrato funerario de sor Josefa de San Francisco*, Anónimo, 1665. Convento de las madres agustinas recoletas de Pamplona. Fuente: Publicado en Fernández García, R.(2018). *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Sevicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor. Pág. 249.
- Ilustración 111. *Venerable Madre sor María Jesús Sacramentado*, anónimo. Último tercio del siglo XVII. Convento de franciscanas clarisas Santa María de Jesús de Sevilla. Fuente: Publicada en Morales, A.J. (2007). Monjas coronadas en Sevilla. En J.

Solana et al. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Museo Nacional del Prado. pp. 556-560. Pág. 250.

- Ilustración 112. *Venerable Madre sor María de Belén,* anónimo. Último tercio del siglo XVII. Convento de franciscanas clarisas Santa María de Jesús de Sevilla. Publicada en Morales, A.J. (2007). Monjas coronadas en Sevilla. En J. Solana et al. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Museo Nacional del Prado. pp. 556-560. Pág. 250.
- Ilustración 113. *Retrato de sor Margarita de la Cruz y Austria*, Andrés López Polanco, ca. 1610. Museo de Historia del Arte de Viena. Fuente: Wikipedia. Pág. 252.
- Ilustración 114. *Retrato de la venerable María de santa Clara*, anónimo, siglo XVII. Convento de Santa Clara de Jesús de Estepa. Fuente: Convento de Santa Clara de Estepa. Pág. 252.
- Ilustración 115. *Retrato de la venerable María de san Pablo*, Diego Rodríguez, primera mitad del siglo XVII. Museo del Prado. Depósito en el convento de Concepcionistas. Fuente: Wikipedia. Pág. 252.
- Ilustración 116. *Retrato de la venerable madre Petronila Aperregui*, anónimo, 1788. Colegio de la Isla de San Fernando en Cádiz. Fuente: Publicado en Fernández García, R.(2018). *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Sevicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor. Pág. 253.
- Ilustración 117. *La venerable madre sor Josepha de santa Inés*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 255.
- Ilustración 118. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Martina de los Ángeles*, Clemente Puche y Marías de Torres, 1710. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 255.
- Ilustración 119. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Vicenta del Corazón de Jesús*, Joaquín Giner Grau, 1753. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 255.
- Ilustración 120. *Verdadero retrato de la venerable hermana Antonia de san Agustín*, José Viente Alagarda y Elsarch, 1762. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 257.

- Ilustración 121. *Verdadero retrato de la venerable madre sor Isabel de san Franciscso,* Lucas Valdés, 1694. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional) Pág. 257.
- Ilustración 122. *La Venerable Mariana de San Simeón*, Andrade, 1746. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 258.
- Ilustración 123. *Retrato de la Venerable madre Beatriz María de Jesús,* anónimo, 1719. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 258.
- Ilustración 124. *Venerable madre sor María Jesús de Ágreda*, Juan Francisco Leonardo y Hendrick Verbruggen, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 260.
- Ilustración 125. *Soror María de la Antigua*, F. Heylan, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 260.
- Ilustración 126. *Verdadero retrato de la Venerable madre sor Hipólita de Rocabertí*, Francisco Quesádez, 1683. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 262.
- Ilustración 127. *La Venerable Juana de la Encarnación,* Juan Bernabé Palomino, 1726. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. .264
- Ilustración 128. *Ana Dorotea de Austria*, Pedro Pablo Rubens, ca. 1628. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Fuente: Wikipedia. Pág. 265.
- Ilustración 129. *Retrato de monja (Doña Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano),* Antonio González Ruíz, 1750. Museo de Navarra. Fuente: Museo de Navarra. Pág. 265.
- Ilustración 130. *Retrato de religiosa trinitaria*, anónimo español, mediados del siglo XVII. Convento de Trinitarias de San Ildefonso. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007). *Clausura. Tesoros artísticos en los Conventos y Monasterios Madrileños.* Comunidad de Madrid. Pág. 267.
- Ilustración 131. *Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas*, Juan Carreño de Miranda, 1653. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007). *Clausura. Tesoros artísticos en los Conventos y Monasterios Madrileños.* Comunidad de Madrid. Pág. 268.
- Ilustración 132. *Grupo de monjas orantes*, Anónimo, siglo XVII. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Convento de Santa Úrsula, Alcalá de Henares. Fuente:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007). *Clausura. Tesoros artísticos en los Conventos y Monasterios Madrileños.* Comunidad de Madrid. Pág. .268

- Ilustración 133. *Sor Jesualda, con la cruz de la Pasión, acompañando a Cristo,* Anónimo, siglo XVII. Museo de las Clarisas de Gandía. Fuente: Museo de las Clarisas de Gandía Pág. 277.
- Ilustración 134. *Retrato de la Venerable sor Francisca María Verónica Baça*, Jaime Font, 1712. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 278.
- Ilustración 135. *Alegoría de una religiosa mortificada*, anónimo, siglo XVII. Museo de Santa Clara de Zafra, Badajoz. Fuente: Museo de Santa Clara de Zafra. Pág. 280.
- Ilustración 136. *Ideal de una religiosa mortificada*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: Google Books. Pág. 280.
- Ilustración 137. *Detalle. Retrato de la venerable Gerónima Dolz*, Tomás Planes, 1734. Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 284.
- Ilustración 138. *Detalle. Retrato de sor Maria de los Ángeles*, Francisco y Manuel Brù, 1790. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 284.
- Ilustración 139. *Detalle. Retrato de sor Gertrudis Anglesola*, Vicente Nogues, 1743. Fuente: Bivaldi (Biblioteca digital valenciana). Pág. 284.
- Ilustración 140. *Detalle. Retrato de sor María de Ágreda*, Tomás López Enguidanos, siglo XVII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 284.
- Ilustración 141. *Detalle. Retrato de la venerable Josefa María Roca de la Serna y Mascarel*, Cristóbal Jacinto Belda, 1737. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 284.
- Ilustración 142. Detalle. Retar*ato de la venerable Vicenta del Santísismo Sacramento*, Vicente Galcerán y Alapont, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 284.
- Ilustración 143. *Verdadero Retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ánegeles*, Clemente Puche y Matías de Torres, 1710. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 285.
- Ilustración 144. *La Venerable sor Mariana de San Siméon con los santos Cosme y Damián*, Andrade, 1746. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 289.

- Ilustración 145. *San Agustín acompañado de ángeles se apareció, consoló y alentó a su querida hija Juana de la Encarnación*, J. Palomino, 1726. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 290.
- Ilustración 146. *Verdadera Efigie de la Venerable Madre sor Josepha María García*, Luis Domange e Hipólito Ricarte, 1752. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 295.
- Ilustración 147. *Retrato de la venerable madre sor Francisca Dorotea*, Bartolomé Esteban Murillo, 1623. Capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Sevilla. Fuente: Archidiócesis de Sevilla. Pág. 297.
- Ilustración 148. *Venerable madre sor Ángela Margarita Serafina*, Domènec Pauner, c. 1760. Fuente: Atles Barcelona. Pág. 300.
- Ilustración 149. *Retrato de sor María Ángela Astorch*, Anónimo, siglo XVII. Fuente: Archivo general de Murcia. Pág. 300.
- Ilustración 150. *Manifestación del Niño Jesús a María Ángela Astorch*, Domingo Ximénez, 1748. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 301.
- Ilustración 151. *Vera efigie de la Venerable madre sor Esperanza de Cristo*, Carlos Francia, ca. 1762. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 302.
- Ilustración 152. *Verdadero Retrato de la Venerable madre sor Juana de Jesús María*, F. Donidon, 1676. Fuente: Biblioteca Digital de Castilla y León. Pág. 302.
- Ilustración 153. *La visión de la venerable María Ángelas Astorch*, Anónimo, siglo XVIII. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 304.
- Ilustración 154. *La visión de sor María Ángela Astorch*, Francisco Preciado de la Vega, 1773. Iglesia de San Miguel de Mula (Murcia). Fuente: regmurcia.com. Pág. 304.
- Ilustración 155. *Visión de Cristo como jesuita por Marina de Escobar*, Diego Valentín Díaz, siglo XVII. Iglesia de San Miguel y San Julián (Valladolid). Fuente: Wikipedia. Pág. 305.
- Ilustración 156. *La Beata Mariana de Jesús*, Vicente Carducho, 1625. Depositado en la Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Encarnación de Madrid. Fuente: Museo del Prado. Pág. 305.
- Ilustración 157. *Vera Effigies de la Venerable Isabel de Jesús*, Francisco de Castro, 1683. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 306.

- Ilustración 158. *La Beata María de la Encarnación*, Pascual Cucó, siglo XVIII. Fuente: Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 306.
- Ilustración 159. *La venerable Juana de la Encarnación con sus ángeles de la guarda*, anónimo, 1726. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 307.
- Ilustración 160. *Visiones de doña Marina de Escobar*, seguidor de Diego Valentín Díaz, siglo XVII. Convento de las Brigidas de Valladolid. Fuente: researchgate. Pág. 307.
- Ilustración 161. *La venerable sor Isabel de Jesús*, Antonio Palomino, 1724. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 308.
- Ilustración 162. *La beata Maria Ana de Jesús*, P. Monaldi, 1764. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 308.
- Ilustración 163. *Estando enferma la venerable sor Juana de la Encarnación se le apareció el demonio*, Juan Bernabé Palomino, 1726. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 311.
- Ilustración 164. *Verdadera Efigie de la Venerable sor Beatriz Ana Ruiz*, Tomás Planes, 1744. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 311.
- Ilustración 165. *La Venerable sor María Jesús de Ágreda predicando en América*, Pietro Leone Bombelli y Mariano Salvador Maella, 1761. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 313.
- Ilustración 166. *La Venerable Madre sor Gregoria Francisca de Santa Teresa*, Anónimo, 1738. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 319.
- Ilustración 167. *La Venerable sor Mariana de san Simeón recibe extraordinarios favores de Cristo sacramentado*, Andrade, 1746. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 322.
- Ilustración 168. *La Venerable sor Juana de la Encarnación elevada en el aire*, anónimo, 1726. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 322.
- Ilustración 169. *El alma bienaventurada*, Francisco Ribalta, 1605-1610. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado. Pág. 325.
- Ilustración 170. *El éxtasis*, Charles Le Brun, 1702. Fuente: Google Books. Pág. 325.
- Ilustración 171. *La Venerable madre María Ángela Astorch*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 326.
- Ilustración 172. *Retrato de la Venerable Martina de los Ángeles*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: todocolección. Pág. 326.

- Ilustración 173. *La Beata María Ana de Jesús*, Juan Bernabé Palomino, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 329.
- Ilustración 174. *Sor Mariana de San Simeón arrobada en éxtasis, admite Jesucristo la entrega de su abrasado corazón*, José Andrade. Primera mitad del siglo XVIII. Fuente: Archivo municipal repositorio digital de Murcia. Pág. 332.
- Ilustración 175. *Verdadera Efigie de la venerable madre sor Josepha María García*, Joaquín Giner Grau y Juan Cualladó, siglo XVIII. Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra). Pág. 333.
- Ilustración 176. *La Venerable madre Ana de Jesús*, Antoine Wierix, 1621. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 334.
- Ilustración 177. *La Venerable sor Catalina de Cristo*, anónimo, siglo XVII. Convento carmelitas descalzas de Barcelona. Fuente: Wikipedia. Pág. 334.
- Ilustración 178. *La resurrección de María Ángela Astorch*, anónimo, siglo XVIII. Fuente: Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional). Pág. 337.
- Ilustración 179. *La Venerable Juana de la Cruz*, Anónimo, 1617. Fuente: Google Books. Pág. 341.
- Ilustración 180. *La Venerable madre y sireva de Dios sor Juana de la Cruz*, anónimo, 1610. Fuente: Google Books. Pág. 341.

BIBLIOGRAFÍA

Albert, M. (2007). *La investigación educativa. Claves Teóricas*. McGraw-Hill.

Álvarez, J. (1977). *Mística y depresión: San Juan de la Cruz.* Trotta.

Asenjo, E. (2018). Didáctica de la Historia del Arte en el sistema educativo español. Una aproximación metodológica y organizativa. *Revista de Investigación Magíster, 2*, 1-14.

Ávila, M. (2017). Ángeles apócrifos en los conventos de monjas. *Hispania Sacra, 69*(140), 647-660.

Ávila, R. M. (2001). El papel de la Historia del Arte en el currículum. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, 29*, 67-80.

Alabrús, R. M. (2016). El éxito y el fracaso en los procesos hacia la santidad femenina. En J. L. Betrán, B. Hernandez, & D. Moreno (coords), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna* (págs. 169-178). Universitat Autónoma de Barcelona.

Albert, M. (2007). *La investigación educativa. Claves Teóricas.* McGraw-Hill.

Alonso Rivera, A. G. (2021). Retrato y memoria colectiva: nuevos desafíos en torno al estudio de la retratística monjil novohispana. *Fronteras de la historia, 26*(1), 62-91.

Anderson, B. S., & Zinsser, J. (2000). *Historia de las mujeres: una historia propia* (Vol. 1). Crítica.

Andrade, A. (1642). *Libro de la Guia de la Virtud, y de la Imitación de Nuestra Señora, para todos los estados.* Francisco Maroto.

Andrés, M. (1996). *Los místicos de la Edad de Oro en España y América.* Biblioteca de Autores Cristianos.

Antienza, A. (2008). *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna.* Marcial Pons, Ediciones de Historia .

Aranda, A., & Quiles, F. (2000). El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea. *Laboratorioa de Arte*(13), 363-370.

Aranda, G. (1685). *Vida de la Venerable Madre Soror Francisca Dorothea.* Thomas Lopez de Haro. http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=461298

Arciello, D., Paniagua, J., & Salazar, N. M. (eds.) (2021). *Desde el clamoroso silencio. Estudios del monacato femenino en América, Portugal y España de los orígenes a la actualidad.* Peter Lang.

Arias, G. B. (2006). El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo XVII. *Memoria & Sociedad, 10*(21), 17-28.

Arias, I., Jiménez, E., & López-Guadalupe, M. L. (2018). *Subir a los altares. Modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (S. XVI-XVIII).* Universidad de Granada.

Atienza, Á. (2007). De beaterios a conventos. Nuevas perspectivas sobre el mundo de las beatas en la España Moderna. *Historia Social*(57), 145-168.

Atienza, Á. (2008). *Tiempos de conventos. Una historia social de la fundaciones en la España Moderna.* Marcial Pons Ediciones de Historia. Universidad de La Rioja.

Atienza, Á. (2014). Las grietas de la clausura tridentina. Polémicas y limitaciones de las políticas de encerramiento de las monjas... Todavía con Felipe IV. *Hispania, LXXIV*(248), 807-834.

Atienza, Á. (2018). Los límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de Edad Moderna: Polémicas de clausura en la corona de Aragón, siglo XVII. *Studia historica. Historia moderna, 40*(1), 125-157.

Atienza, Á. (2018). Movilización y activismo desde los claustros postridentinos. La participación de las monjas en la proyección de la Contrarreforma. *Historia Social*(91), 105-130.

Atienza, Á. (2019). "No pueden ellos ver mejor...". Autonomía, autoridad y sororidad en el gobierno de los claustros femeninos en la Edad Moderna. *Arenal: Revista de historia de las mujeres, 26*(1), 5-34.

Avenatti, C. I. (2013). Herida y nupcialidad en Orígenes y Teresa de Ávila. El lenguaje poético-místico de la identidad de Jesús. *Cuadernos de Teología, 5*(1), 6-22.

Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo (trad. por Alicia Martorell).* Madrid: Cátedra (año de publicación del libro originial; 1949).

Bejarano, C. (2012). Santas medievales a los ojos barrocos. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna , 7*(25), 1-36.

Bel, M. A. (1998). *La mujer en la historia.* Ediciones Encuentro.

Bel, J.C., Colomer, J.C. y Valls, R. (2019). Alfabetización visual y desarrollo del pensamiento histórico: actividades con imágenes en manuales escolares. *Educación XX1, 22*(1), 353-374.

Beltrán, J. L., Hernández, B., & Moreno, D. (eds.) (2016). *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*. Universitat de Barcelona, Servei de Publicacions.

Benito, F. (2004). El retrato moralizado en España. Contrarreforma e influencia del retrato como género. En R. Agulló, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. De Diego, J.L. Díez, J. Fletcher, C. García-Gual, F.V. Garín, P. Laín, M.B. Mena, J.M. Nash, A. E. Pérez-Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea , *El retrato* (págs. 165-174). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Bernárdez, A. (2007). Pintando la lectura: Mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro. *Edad de Oro, XXVI*, 67-89.

Bieñko, D. (2018). Las vera efigies y los retratos simulados. Representaciones de los venerables angelopolitanos, siglos XVII y XVIII. En G. von Wobeser, C. Aguilar, & J. L. Merlo (coord.), *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano.* Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas.

Bieses. Bibliografía de Escritoras Españolas. (s.f.). Obtenido de https://www.bieses.net/que-es-bieses/

Borja, J. H. (2002). Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía. *Fronteras de la Historia, 7*, 99-115.

Borja, J. H. (2007). Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina. *Theologia Xaveriana, 57*(162), 259-286.

Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco.* Cátedra .

Borrego, E., & Olmedo, J. (. (2017). *Santa Teresa o la llama permanente.* Centro de Estudios Europa Hispánica.

Bravo, M. B. (2009). *Mujer y cambio social en la Edad Moderna* . Encuentro .

Brown, J. (1981). *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII.* Alianza .

Brown, J. (1990). *La Edad de Oro de la pintura en España.* Nerea.

Brown, J. (2004). La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800. En R. Agulló, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. De Diego, J.L. Díez, J. Fletcher, C. García-Gual, F.V. Garín, P. Laín, M.B. Mena, J.M. Nash, A. E. Pérez-Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea , *El retrato* (págs. 127-144). Fundación Amigos del Museo del Prado. Crítica.

Brown, P. (1993). *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo.* Muchnik.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* . Crítica .

Caba, A., Hidalgo, E. y Roset, D. (2009). *Repensar la enseñanza de la geografía y la historia. Una mirada desde el género*. Octaedro.

Cacho, M. P. (2011). *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos».* Fundación Focus-Abengoa. Marcial Pons.

Calaf, R. y Fontal, O. (2010). *Como enseñar arte en la escuela*. Síntesis.

Campos, F. J. (2004). *La clausura femenina en España: actas del simposium.* Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

Campos, J. (2007). Vida y obra de la Venerable sor Beatriz Ana Ruiz, mantelata profesa de la orden de San Agustín (1666-1735). En M. Viforcos, & R. Loreto (coords.), *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América.* (págs. 97-126). León: Universidad de León.

Candau, M. L. (2006). El matrimonio clandestino en el siglo XVII: Entre el amor, las conveniencias y el discurso tridentino. *Estudios de Historia de España, VIII*, 175-202.

Candau, M. L. (2014). *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna.* Universidad de Huelva.

Candau, M. L. (2017). Madres e hijas. Familia y honor en la España moderna. En O. Rey, & M. Cowen (eds.), *Familias en el Viejo y el Nuevo Mundo* (págs. 186-213). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Carducho, V. (1633). *Dialogo de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Impreso con licencia por Francisco Martínez. Obtenido de https://archive.org/details/bub_gb_8RNuctXwSl8C

Caro Baroja, J. (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa.* Sarpe, D.L.

Carrasco, J. (1746). *La phenix de Murcia. Vida, virtudes y prodigios de la venerable madre Mariana de San Simeón, Fundadora de los conventos de Agustinas Descalzas de Almansa y Murcia.* Madrid: Por Maniel Fernandez, Impresor del Supremo Consejo de la Inquisición. Obtenido de http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/824?mode=full

Carrete, J., Checa, F., & Bozal, V. (1987). *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis.* (Vol. XXXI). Espasa-Calpe.

Carrete, J., Checa, F., & Bozal, V. (1987). *Summa Artis, Vol. XXXI. El grabado en España, siglos XV-XVIII.* Espasa-Calpe.

Carretero, M. y López, C. (2009). Estudios cognitivos sobre el conocimiento histórico: aportaciones para la enseñanza y alfabetización histórica. *Enseñanza de las Ciencias Sociales, 8*, 79-93.

Castañiza, J. (1804). *Vida de la prodigiosa virgen santa Gertrudis la Magna, abadesa de Eislebio en el Condado Mansdeldense de la órden del grlorioso padre y patriarca de los monges san Benito.* Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia. Obtenido de https://books.google.es/books?id=vZcRhMNmEGYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Castiñeyra, P. (2019). *Religiosas, santas y mujeres de la Biblia : La creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del renacimiento en España (1479-1563)*[Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Murcia. .

Certeau, M. d. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII).* Siruela.

Checa, F. (2 de marzo de 2020). *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación*. Obtenido de https://www.patrimonionacional.es/microsites/laotracorte/visita_virtual.html

Cherta, M. (2002). La imagen religiosa femenina en la educación de las mujeres vistas por las propias artistas del Siglo de Oro en España. En T. Sauret, & A. Quiles, *Luchas de*

género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones. (págs. 729-745). Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

Cierva, R. (1993). *Mujeres esenciales de la Historia.* Planeta.

Civil, P. (1995). Iconografía popular en la estampa religiosa de los siglos XVI y XVII. *Anthropos. Revista de documentaciñon científica de la cultura* (166-167), 113-116.

Civil, P. (2001). Retratos milagreros y devoción popular en la España del siglo XVII (Santo Domingo y San Ignacio). En C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (págs. 350-360). Vervuert: Münster, Iberoamericana.

Clair, J. (2002). Occhio pero occhio, dente per dente, tratto per tratto . En R. Zorzi, *Le metamorfosi del ritratto* (págs. 1-12). Leo S. Olschki.

Cobo, R. (2005). El género en las ciencias sociales. *Cuadernos de Trabajo Social, 8*, 249-258.

Coquery, E., & Piéjus, A. (2001). *Figures de la Passión.* Musée de la Musique.

Cruz, J. D. (1883). *Subida del Monte Carmelo.* Juan Roca y Bros. Obtenido de https://books.google.es/books/about/Subida_del_Monte_Carmelo.html?id=8AgEBs9pMLwC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Cruz, J. I. (1979). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz.* Barcelona: Laertes, D.L. (año de publicación del libro originial; 1700).

Cruz-González, C. (2017). Beyond the Bride of Christ: The Crucified Abbes in Mexico and Spain. *The Art Bulletin, 99*(4), 102-132.

Córdova, J. M. (2011). Clad in Flowers: Indigenous Arts and Knowledge in Colonial Mexican Convents. *The Art Bulletin, 93*(4), 449-467.

Córdova, J. M. (2011). Clad in Flowers: Indigenous Arts and Knowledge un Colonial Mexican Convents. *The Art Bulletin, 93*(4), 449-467.

Daza, A. (1613). *Historia, vida y milagros, extasis, y revelaciones de la bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercer Orden de nuestro Serafico padre san Francisco.* Luis Sanchez. Obtenido de https://books.google.es/books?id=G01j8_ilVEwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

De Carlos, M. C., Civil, P., Pereda, F., & Vicent-Cassy, C. (eds.) (2008). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios.* Madrid: Casa de Velázquez.

De Granada, L. (2016). *Libro de la oración y meditación.* Obtenido de https://www.dominicos.org/estudio/recurso/libro-de-la-oracion-de-fr-luis-de-granada-op/.

De Jesús, T. (2006). *Las moradas o El Castillo interior. Su vida.* Edimat (año de publicación del libro original; 1588).

De la Encarnacion, J. (1757). *Passion de Christo comunicada por admirable beneficio a la madre Juana de la Encarnación, religiosa agustina descalza en el Convento Observantissimo de la Ciudad de Murcia.* Joseph Thomás Lucas. Obtenido de https://books.google.es/books?id=fBFPAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

De la Madre de Dios, E. (1982). *Catalina de Cristo.* Barcelona: MM. Carmelitas Descalzas.

De La Morena, A. (coord.) (2007). *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños.* Comunidad de Madrid. Consejería de cultura y deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico.

De Loyola, I. (1900). *Ejercicios espirituales.* Barcelona: Imprenta y librería de Subirana hermanos (año de publicación del original; 1548).

De Navarra, A. (1736). *Jardin de flores de la Gracia: Escuela de la mejor doctrina; vida y virtudes de la prodigiosa, y venerable señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva, Abadesa del Ilustrisimo, y Real Monasterio de las Huelgas.* Imprenta de Athanasio Figueroa. Obtenido de https://bibliotecadigital.jcyl.es/jcyl/en/catalogo_imagenes/grupo.do?config_rotacion=180&path=1005158&posicion=1&presentacion=pagina&registrardownload=0

De Osuna, F. (2021). *Tercer abecedario espiritual.* Verbum (año de publicación del libro original; 1527).

De Torres, D. (1798). *Vida exemplar de la venerable madre Gregoria Francisca de Santa Teresa* (Vol. 2). Imprenta de la Viuda de Ibarra. Obtenido de https://books.google.es/books?id=nfhIAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Decreto n. º 221/2015, de 2 de septiembre de 2015, por el que se establece el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. BORM n.º 203, 3 de septiembre de 2015, 9316.

Desjardins, L. (2000). *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII siècle.* Les Presses de l'Université Laval.

Díez-Rastrilla, J. (2016). El rostro de la madre Mariana. *Recollectio*(39), 339-346.

Doménech, S. (2008). Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas [comunicación]. En M. C. De la Peña, M. Pérez-Sénchez, M. d. Albero, M. T. Marin, & J. M. González, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Murcia* .

Domínguez, A., Fernández, V., García-Sanz, A., Chacón, F., Castillo, A., y Da Silva, J. (1990). *Historia de España. Menéndez Pidal. La crisis del siglo XVII. La población, la economía y la sociedad.* Espasa Calpe.

Duby, G., & Perrot, M. (dirs) (2018). *Historia de las muejeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* Taurus (año de publicación del libro original; 2006).

Durán, M. Á. (1984). *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer.* Universidad Autónoma de Madrid.

Duralde, J. R. (2006). La recuperación del patrimonio histórico religioso de Boadilla del Monte. *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 51-60.

Enterría, M. C. (1991-1992). La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico. *DRACO*(3-4), 191-204.

Espinosa, M. d. (1799). *La Religiosa Mortificada. Explicacion del quadro que la representa con sus inscripciones tomadas de la sagrada escritura.* Imprenta Real. Obtenido de https://books.google.es/books?id=zuu4-Bbdu28C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Evangelisti, S. (2008). *Nuns: A History of Convent Life 1450-1700.* Oxford University Press.

Felici, A. (2016). *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Valencia.

Fernández-García, R. (2018). *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial de las clausuras de Navarra.* Universidad de Navarra. Fundación Fuentes Dutor.

Fernández-González, S. (2016). *Corazón y Sangre. Su representación histórico artística y su simbología en el arte contemporáneo.* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández-Valencia, A. (1997). Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres. *Arte, Individuo y Sociedad*(9), 129-157.

Ferrús, B. (2004). Yo-cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII). *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris., IX*, 67-77.

Ferrús, B. (2005). ¿Suspender los sentidos?: Autobiografía y mística. En E. Valcárcel, *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos* (págs. 269-277). Universidade da Coruña. Servio de Publicacións.

Ferrús, B. (2005a). Cuerpos místicos, cuerpos que imitan a Cristo. De Agustín de Hipona a Francisca Josefa de la Concepción del Castillo. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris, X*, 155-167.

Ferrús, B. (2005b). He*redar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat de Valencia.

Ferrús, B. (2007). Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*(2), 104-115.

Folguera, P. (dir.) (1990). *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria.* Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Fontal, O. (2006). Los contenidos actitudinales en la enseñanza de la historia del arte. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, *49*, 47-56.

Fraile, D. (2004). Mujer y cultura. La educación de las mujeres en la Edad Moderna. *Foro de Educación*(4), 74-88.

Francastell, G., & Francastell, P. (1978). *El retrato (Trad. por Esther Alperín).* Madrid: Cátedra.

Fray Francisco Ignacio. (1672). Al santissimo Christo de la Vitoria de la Serradilla. En I. D. Jesús, *Vida de la venerable madre Isabel de Jesús, recoleta agustina en el convento de san Juan Bautista de la Villa de Arenas. Dictada por ella misma, y añadido lo que faltó de su dicosa muerte en tres libros dividida* (págs. 2-3). Madrid: Imprenta del Reyno. Obtenido de https://books.google.es/books?id=iuAwAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes.* Cátedra.

Gallego, A. (1990). *Historia del grabado en España.* Cátedra .

Gallego, H. y Moreno, M. (eds.) (2017). *Cómo enseñamos la historia (de las mujeres). Homenaje a Amparo Pedregal*. Icaria.

Gallego, J. (1987). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro.* Cátedra.

García, A. (2016). El género en la enseñanza-aprendizaje de las Ciencias Sociales. En A. Liberas y G. Romero (Dirs.). *Didáctica de las ciencias sociales: fundamentos, contextos y propuestas* (pp. 249-270). Pirámide.

García-Garrido, M. A. (2006). La imagen predicada. La virtud como camino a la salvación en los retratos de Francisco Pacheco. *Etiópicas*, 172-201.

García-Gual, C. (2004). Rostros para la eternidad. En R. Agulló, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. De Diego, J.L. Díez, J. Fletcher, C. García-Gual, F.V. Garín, P. Laín, M.B. Mena, J.M. Nash, A. E. Pérez-Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea , *El retrato* (págs. 21-34). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García-Sanz, A., & Sánchez-Hernández, M. L. (1997). Iconografía de monjas, santas y beatas en los monaterios reales españoles. En CSIC (eds.), *La mujer en el arte español: VIII Jornadas de arte* (págs. 131-142). Alpuerto.

García-Torralbo, M. C. (2001). Del Palacio al claustro: La estética femenina en los espacios habitados. En T. Sauret, & A. Quiles, (eds.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones* (págs. 643-654). Servicio de Publicaciones del centro de ediciones de la Diputación provincial de Málaga (CEDMA).

Garín, F. V. (2004). Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico. En R. Agulló, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. De Diego, J.L. Díez, J. Fletcher, C. García-Gual, F.V. Garín, P. Laín, M.B. Mena, J.M. Nash, A. E. Pérez-

Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea , *El retrato* (págs. 9-20). Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado. Crítica .

Garisoain, M. E. (2014). El mundo de los difuntos: tradiciones, culto y evolución entre las monjas agustinas recoletas. En F. J. Campos (ed.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones* (págs. 699-712). Ediciones Escurialenses .

Garrido, E., Folguera, P., Ortega, M., & Segura, C. (1997). *Historia de las mujeres en España.* Síntesis.

Gélis, J. (2005). El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado. En A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello (eds.), *Historia del cuerpo. Del Renacieminto a la Ilustración* (Vol. I, págs. 27-110). Taurus.

Glantz, M. (1998). El cuerpo monacal y sus vestiduras . En P. Schumm (dir.), *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano* (págs. 193-203). Vervuet.

Gómez, C. y Miralles, P. (2016). Las competencias históricas en educación obligatoria: evaluación, estrategias basadas en la indagación y argumentación de los estudiantes. *New Approaches in educational research, 5* (2), 139-146.

Gómez, C., Rodríguez, R. y Monteagudo, J. (2017). Competencias históricas en los procesos evaluación: libros de texto y exámenes. En R. López, P. Miralles y J. Prats. (dirs.). *Enseñanza de la historia y competencias educativas* (pp. 141-166). Graó.

González, C. A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma.* Cátedra.

Gómez, M. (3 de febrero de 2020). *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*. Obtenido de Museo nacional del Virreinato: https://virreinato.inah.gob.mx/monjas-coronadas-vida-conventual-femenina

Gómez, S. (2011). De rejas adentro: monjas y religiosas en la España Moderna. Una historia de diferencias en la igualdad. *Revista de Historia Moderna*(29), 205-227.

González, N., y Pagès, J. (2005). Algunas propuestas para mejorar el uso didáctico del patrimonio cultural en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la historia. Sugerencias para la formación inicial y continuada del profesorado. *Journées d'études didactiques de la géographie et de l'histoire*, 1-16.

Guillén, M. y Mur, L. (2019). Tecnologías digitales para la historia del arte. Experiencias basadas en el uso de Internet, Socrative y Google Drive. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, 95*,23-29.

Haas, A. M. (1999). *Visión en azul: estudios de mística europea.* Siruela.

Harris, E. (2006). *Estudios completos sobre Velázquez.* Centro de Estudios Europa Hispánica, CEEH.

Hernández, M. Á. (1988). La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII. *Norba. Revista de Historia*(8-9), 175-188.

Hervás, M., y Miralles, P. (2004). Nuevas formas de enseñar a pensar: el desarrollo del pensamiento crítico a través de la enseñanza de la geografía y la historia. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia,* 42, 89-99.

Ibáñez, M. (2016). ¿Alguien hablará de nosotras cuando hayamos muerto? Sobre género, franquismo y didáctica. *Revista de didácticas específicas*, *14*, 50-70.

Ibero, A. (1994). Imagenes de maternidad en la pintura barroca . En VVAA, *Las mujeres en el antiguo régimen. Imágen y realidad (S. XVI-XVIII)* (págs. 91-119) Icara .

IGLESIA CATÓLICA. (2019). Libro V. De los bienes temporales de la Iglesia. En *Código de derecho canónico.* Centre de Pastoral Litúrgica.

Iglesias-Rodríguez, J. J., Pérez-García, R. M., & Fernandez-Caves, M. F. (2015). *Comerio y Cultura en la Edad Moderna.* Editorial Universidad de Sevilla.

Illanez, J. J. (1734). *Vida abreviada de la Ven. Madre soror Francisca Dorotea, fundadora del religiosisimo convento de domincas descalzas de Sevilla, que para entender sus niticicas con mas facilidad à los devotos que las ignoran, y avivarlas en los que las saben.* Imprenta de Juan Francisco Blas de Quesada. Obtenido de https://books.google.es/books?id=zRX5su5KDGkC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Instituto de Investigaciones Feministas y Asociación E-Mujeres . (s.f.). *Didáctica 2.0 Museos en Femenino*. Obtenido de https://museosenfemenino.es/

Izquierdo, J. M. (2003). Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval. *Romansk Forum, 1*(17), 59-70.

Jover, M. (2011). *Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*. Obtenido de Retrato de monja de Antonio González Ruíz del Museo de Navarra: http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/retratomonja/default.html

Juan, H. d. (1988). *Examen de ingenios para las ciencias* . Barcelona : Promocione sy Publicacones Universitarias (año de publicación del libro original; 1575).

Kubiak, E., & Gomez-Huacso, J. (2019). La muerte simbólica. El cuadro con la representación de Silencio y Monja crucificada del Beaterio del Carmen de San Blas en Cusco. *Sztuka Ameryki Lacinskiej*(9), 95-126.

Langle, T. (2004). *¿Cuerpo o intelecto? Una respuesta femenina al debate sobre la mujer en la España del siglo XVII.* Atenera. Estudios sobre la mujer. Universidad de Málaga.

Lanuza, M. B. (1659). *Virtudes de la V.M. Teresa de Iesus, Carmelita Descalza del convento de Valladolid, en el siglo Doña Brianda de Acuña Vela.* Zaragoza. Obtenido de https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=17717

Latre, M. (1847). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edicion auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edicion aumentada con el Sumario de la historia.* Imprenta de D. Ramón Martin Indár. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sacrosanto-y-ecumenico-concilio-de-trento-1/

Le Brun, C. (2015). *Fisiognomía de las pasiones (M.M. Albero, Trad. y Ed.)*. Madrid: Casimiro. (publicaión de la obra original: 1680).

Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado.* Barcelona: Critica, D.L. .

León, L. (1583) *La perfecta casada.* En casa de Iuan Fernandez Obtenido de https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=18928

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE n.º 295, de 10 de diciembre de 2013, 2013-12886.

Llompart, G. (1965). Spiritualis Monachus. *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques, 1*(38), 159-172.

Llompart, G. (1973). El fresco de la religiosa crucificada de las descalzas reales de Madrid. *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*(3), 53-60.

Lorite, P. J. (2014). La Iconografía de las abadesas mitradas, mujeres que prácticamente fueron obispos. En M. Cabrera, & J. A. López, *VI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres.* Jaén.

López de Ayala, I. (1847). El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Barcelona: Imprenta de D. Ramón Marin Indár (año de publicación del libro original; 1566). Obtenido de https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3407

López-Navajas, A. (2010). La ausencia de las mujeres en los contenidos de la ESO: una propuesta de inclusión. II Congreso Internacional de Didáctiques.

López-Navajas, A. (2014) Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada. *Revista de Educación*, *363.* doi: 10-4438/1988-592X-RE-2012-363-188

López, R. J. (2007). María como modelo de comportamiento para las mujeres según las publicaciones religiosas españolas del siglo XVIII. En D. González (dir.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispánico* (págs. 131-162). Universidad de Huelva.

Mâle, E. (1985). *El barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes.* Ediciones Encuentro.

Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.* Ediciones Encuentro.

Maia-Borges, C. (2007). Las hijas de Teresa de Ávila: Espiritualidad mística entre mujeres de la península ibérica y del brasil colonial. En M. Viforcos, & R. Loreto (eds.), *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugar y América* (págs. 177-193). Universidad de León .

Maravall, J. A. (1979). *Poder, honor y élites en el siglo XVII* . Siglo veintiuno editores.

Marchant, A. (2017). Iter Escrituario y Ceremonial de la profesión religiosa femenina. En A. Marchant, & L. Barco (eds). *Escritura y Sociedad: El Clero* (págs. 97-123). Comares.

Marías, F. (2000). *Diego Velázquez.* Dolmen.

Marías, F. (2005). *Velázquez.* Arlanza.

Marín, M. Á. (1831). *La perfecta religiosa, obra igualmente útil a todas las personas que aspiran a la perfección.* Imprenta de Repullés. Obtenido de https://books.google.com.bo/books?id=iAFDQ-gUmAQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Martínez, M. V. (2008). A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII. *Revista Borradores, VIII-IX*(1851-4383), 1-10.

Martínez, V. M. (1998). El patrimonio religioso y su funcionalidad. En J. García Marchante, & J. S. García Marchante, *Vivir las ciudades históricas: recuperación integrada y dinámica funcional* (págs. 263-267). Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha : Fundación "La Caixa".

Martínez-Burgos, P. (1988). El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística. *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*(2), 91-102.

Martínez-Burgos, P. (1997). Los sueños de Eva. Visiones, éxtasis y raptos en la sensibilidad del barroco. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*(63), 463-484.

Martínez-Burgos, P. (1999). La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte* (12), 149-172.

Martínez-Burgos, P. (2000). Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna. En G. Duby, & M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente* (Vol. 3, págs. 571-584). Taurus Minor/ Santillana.

Martínez-Burgos, P. (2000). La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro. En J. C. Vizuete, & P. (. Martínez-Burgos, *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América* (págs. 215-240). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Martínez-Burgos, P. (2004). Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento eramista. Apuntes para una iconografía de género. En J. S. Amelang, & M. Tausiet (dirs.), *El diablo en la Edad Moderna* (págs. 211-231). Marcial Pons Historia.

Martino, P. (2005). Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción. En F. J. Capos (coord.), *La Inmaculada Concpeción en España: religiosidad, historia y arte* (Vol. 2, págs. 717-734). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escurialenses .

Matilla, J. M. (1991). *La estampa en el libro barroco: Juan de Corubes* . Calcografía Nacional.

Maya-Salaberria, A. (1710). *Vida prodigiosa y admirable exercicio de virtudes, de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles y Arilla.* Imprenta de Musica. Obtenido de https://books.google.es/books?id=VQH2pWRdzXoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Mayayo, P. (2018). *Historias de mujeres, historias del arte* . Madrid: : Cátedra (año de publicación original; 2003) .

Melero, M. L. (2003). Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica. *Lambard: Estudis d'art medieval*(15), 111-134.

Mena-Marqués, M. B. (2004). El arte y la fisionomía. En R. Agulló, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. De Diego, J.L. Díez, J. Fletcher, C. García-Gual, F.V. Garín, P. Laín, M.B. Mena, J.M. Nash, A. E. Pérez-Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea , *El retrato* (págs. 341-360). Madrid: Fundación Amigos del Prado. Galaxia Gutenberg.

Millares, C., & De la Vega, T. (s.f.). Un paseo entre las flores . *Recorridos temáticos. Museo Thyssen-Bornemisza*, 1-9.

Miralles, P. (2000). Seda, trabajo y sociedad en la Murcia del siglo XVII [Tesis doctora no publicada]. Universidad de Murcia.

Miralles, P. (2004). Unidad didáctica sobre la España del siglo XVII: transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales. *Aula historia social*, *14*, 59-77.

Miralles, P., Molina, S. y Ortuño, J. (2011). La investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales. *Educatio Siglo XXI*, *29*(1), 149-174.

Miralles, P. y Belmonte P. (2004). Historiografía, historia de las mujeres y enseñanza de la historia en bachillerato. En M.I. Vera-Muñoz y D. Pérez. (eds.) *Formación de la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas*. Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales.

Montaner, E. (1992). Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco. *Criticón, 55*, 5-14.

Monterio, A. (3 de febrero de 2020). *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas.* Obtenido de Banrepcultural. Red Cultural del Banco de la República en Colombia.: https://www.banrepcultural.org/exposiciones/muerte-barroca

Montero, A. (2008). *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal.* Instituto Nacional de Antropología e Historia; Asociaciónde Amigos del Museo Nacional del Vireeinato; Plaza y Valdés.

Morales, A. J. (2007). Monjas coronadas en Sevilla. En M. Condor, M. B. Mena, & B. Navarrete (dirs.), *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (págs. 556-560). Madrid: Museo del Prado. Fundación Focus-Abengoa.

Morant, I. (1999). Mujeres e Historia. O sobre las formas de la escritura y de la enseñanza de la Historia. *Clío y Asociados. La Historia Enseñada*(4), 11-33.

Morant, I., Ortega, M., Lavrin, A. y Pérez, P. (2005). *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno.* Cátedra.

Morata, R. y Rodríguez, M. (1997). La interrogación como recurso didáctico. Análisis del uso de
la pregunta didáctica practicado en dos áreas de conocimiento en el nivel de Formación Profesional. *Didáctica* (9), 153-170. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/
39279544_La_integracion_como_recurso_didactico_Analisis_del_uso_de_la_pregunta_didactica
_practicado_en_dos_areas_de_conocimiento_en_el_nivel_de_Formacion_Profesional

Morrás, M. (2015). Ser Santa y Mujer (Península Ibérica, siglos XV-XVII). *Medievalia, 2*(18), 9-24.

Morte, A. (2007). Entre apariencia y realidad: La escritura religiosa femenina en el barroco. En M. López-Beltrán, & M. Reder (coords.), *Historia y género. Imágenes y vivencias de mujeres en España y América (siglos XV-XVIII)* (págs. 149-168). Atenea.

Morte, A. (2012). Mujeres ejemplares en los modelos de santidad femenina barrocos. En E. S. (coord.), *De la tierra al cielo: Líneas recientes de investigación en historia moderna* (Vol. 2, págs. 935-948). Institución Fernando el Católico.

Morte, A. (2014). El misticismo en la política durante el reinado de Felipe IV. *Libros de la Corte*(9), 96-104.

Morte, A. (2015). Conventos, santidad y vida cotidiana en la Edad Moderna. En J. I. al., *Comercio y cultura en dad Edad Moderna* (págs. 1953-1965). Universidad de Sevilla.

Morte, A. (2015). Tradiciones y pervivencias medievales en los modelos de santidad femenina en la Edad Moderna: curaciones milagrosas y mediación. *Medievalia, 2*(18), 297-323.

Morte, A. (2016). Josefa Verride y Martina de los Ángeles. El difícil camino hacia la santidad. *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*(8), 179-193.

Mur, L., y Guillén, M. (2019). Tecnologías digitales para la historia del arte. Experiencias basadas en el uso de Internet, Socrative y Google Drive. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, 95*, 23-29.

Muñoz, Á. (1989). El milagro como testimonio histórico. Propuesta de una metodología para el estudio de la religiosidad popular. En M. J. Buxó, S. Rodriguez, & L. C. Alvarez (coords.), *La religiosidad popular* (Vol. 1, págs. 164-185). Anthropos.

Muñoz, Á., & Graña, M. (1991). *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (ss. VIII-XVIII).* Asociación Cultural Al-Mudayna.

Muriel, J. (1979). Monjas Coronadas. *Artes de México*, 122-130

Muriel, J., & Montero, A. (2005). *Monjas coronadas: vida conventual femenina*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando .

Navarrete, B. (2015). Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII. En F. Lorenzana, & R. Segovia (coords.), *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte* (págs. 57-68). Asociación Cultural Lucerna.

Nawojowski, J. (2017). Relectura de la ascesis en Subida del Monte Carmelo de san Juan de la Cruz. *Revista de espiritualidad*(76), 513-537.

Olivares, D. (2010). Iconografía de la Beata Mariana de Jesús. *Anales de la Historia del Arte*(Extra 2), 239-256.

Ortega, M. (2003). Realidad y representación en la iconografía de las mujeres españolas de los siglos XVI y XVII. En M. P. Amador, & M. R. Ruíz (eds.), *Representación,*

construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. (págs. 235-256). Madrid: Archiviana.

Pacheco, F. (1985). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones.* Diputación Provincial (año de publicación del libro original;1644).

Pacheco, F. (1990). *El arte de la pintura.* Cátedra (año de publicación del libro original;1649)

Pagès, J. y Sant, E. (2011). ¿Por qué las mujeres son invisibles en la enseñanza de la historia? *Revista Historia y Memoria*, *3*, 129-146.

Pagès, J. y Sant, E. (2012). Las mujeres en la enseñanza de la Historia: ¿hasta cuándo serán invisibles?. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia*, *24*(1), 91-117.

Paniagua, J., Testi, D., & Amerlinck, C. (coords). (2021). *Hostus Conclusus. El monacato femenino en el mundo ibérico.* Instituto de Humanismo y Tradición Clásica.

Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales.* Alianza (año de publicación del libro original; 1979).

Pascual, Á. (2010). *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda.* Fundación Universitaria Española.

Pascual, Á. (2019). Dibujar, especular y más dibujas: los Carducho y Cajés, entre la formación italiana y la escuela española. *Boletín de arte*(40), 281-293.

Pazos-López, A. (2016). Báculo episcopal. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/baculo-episcopal

Peñafiel, A. (1998-2000). Monjas, visiones y portentos en la España Moderna. Los relatos de confersores. *Contrastes. Revista de Historia*(11), 127-143.

Peñafiel, A. (2001). *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna (siglo XVIII).* Universidad de Murcia.

Peñalver, R. (2003). *¿Qué quieres enseñar? Un libro sexista oculta a la mitad.* Murcia: Consejería de Presidencia de la Región de Murcia e Instituto de la Mujer de la Región de Murcia.

Pérez, T. (2012) ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Mem.soc*, *16*(32), 17-30.

Pérez-Morera, J. (2005). La república del claustro: Jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos. *Anuario de Estudios Atlánticos*(51), 327-389.

Pérez-Sánchez, A. (2010). *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Cátedra .

Pérez-Sanchez, A., & Spinosa, N. (1992). *Ribera 1591-1652.* Museo del Prado.

Pizan, C. d. (2001). *El libro de la ciudad de las damas.* Ediciones Siruela (año de publicación del libro originial; 1405).

Pons, F. (1991). Mujeres y espiritualidad: Las beatas valencianas del siglo XVII. *Revista de Historia Moderna*(10), 71-96.

Pons, F. (2019). *Beatas. Mujeres espirituales valencianas en la Edad Moderna.* Universitat de València. Servei de Publicacions .

Portús, J. (1995). Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro. *Espacio, Tiempo y Forma, Servie VII, H.ª del Arte,*(8), 55-88.

Portús, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega.* Nerea.

Portús, J. (1999). Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro. *Revista de dialectología y tradiciones populares, 54*(1), 169-188.

Portús, J. (2007). El siglo XVII: la madurez del género. En L. Ruíz (coord.), *El retrato español en el Prado: Del Greco a Goya* (págs. 83-131). Museo Nacional del Prado.

Portús, J., & Vega, J. (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen.* Fundación Universitaria Española.

Poutrin, I. (1995). *Le voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne.* Casa de Velazquez.

Poutrin, I. (2003). Las mujeres en el siglo de las reformas religiosas. En A. L. Cortés, *Historia del cristianismo. El mundo moderno* (Vol. 3, págs. 509-550). Trotta.

Prats, J. (2003). Repensar el arte en la enseñanza. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, *37*, 5-6.

Quesada, J. M. (2007). Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas. En D. G. Histórico, *Clausuras. Tesoros artíricos en los conventos y monasterios madrileños* (págs. 70-73). Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. .

Quesada, J. M. (2007). Retrato de religiosa trinitaria. En D. G. Histórico, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* (págs. 74-79). Comunidad de Madrid. Consejería de Cultra y Patrimonio.

Quiles, F. (2008). La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la sevilla barroca. En M. C. De Carlos, P. Civil, F. Pereda, & C. Vicent-Cassy, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios* (Vol. 104, págs. 135-149). Casa Velázquez.

Quiles, F. (2013). Between being, seeming and saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque. En R. Dekoninck, A. Guiderdoni, & E. Granjon (eds.), *Fiction sacrée: spiritualité et esthetique durant le premier âge moderne* (págs. 181-200). Peeters.

Quiles, F. (2018). Basta un retrato para construir el relato. Murillo, retratista de talento. En I. Cano, & M. Muñoz (coords.), *Murillo IV Centenario* (págs. 109-127). Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

Quiles, F. (2018). *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana.* E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes. Universidad Pablo Olavide .

Quintanilla, P. (1671). *Especial Tratado sobre los decretos de Non Cultu. Dedicale al venerable padre, y siervo de Dios. D. F. Frncisco Ximenez de Cisneros.* Madrid: Por María Fernández. Obtenido de https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/19087

Ramírez, J.A. (1987). La Historia del Arte entre las Ciencias Sociales: Estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para la enseñanza media. *La Geografía y la Historia dentro de las Ciencias Sociales: hacia un curriculum integrado*. Ministerio de Educación y Ciencia.

Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. BOE n. º 3, del 3 de enero de 2015, 169-546

Réau, L. (2001). *Iconografia de los Santos: De la A a la F* (Vol. 4). Ediciones del Serbal.

Redondo, A. (. (1994). *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles. Des traditions aux renouvelleents et à l'émergence d'images nouvelles.* Publications de la Sorbonne.

Revilla, F. (2018). *Diccionario de Iconografía y simbología.* Cátedra.

Ripa, C. (2002). *Iconologóa* (Vol. II). Madrid: Akal (año de publicación del libro original; 1603).

Rivera, M. M. (2010). El cuerpo femenino: genealogías de libertad. En J. Martí, & Y. Aixelà, *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las Ciencias Sociales y Humanas* (págs. 301-316) CSIC.

Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma.* Biblioteca Nueva.

Rodríguez de la Flor, F. (2008). La víscera barroca: metáforas visuales del corazón. En I. Galindo, & J. V. Martín, *Imagen y conocimiento: tradición artística e innovación tecnológica* (págs. 131-160). Universitat Politécnica de València.

Rodríguez G. de Ceballos, A. (2008). Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica. En M. C. De Carlos, P. Civil, F. Pereda, & C. Vicent-Cassy, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios* (Vol. 104, págs. 3-21). Casa Velázquez.

Rodríguez, D. (2007). La cárcel de nuestro propio cuerpo. Los trastornos alimentarios y la "histeria" como elementos de transgresión y vehículo para expresar la subjetividad femenina a lo largo de la historia y la literatura: siglos XVII, XVIII y XIX. *Trastornos de la conducta alimentaria*(6), 678-695.

Rodríguez, J. (2008). *Arte y Mística en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas.* Universidad de León. Secretariado de publicaciones .

Rodríguez, N. (2021). Sobre ojos que aún cerrados permiten ver: la representación simbólica del monacato femenino de reglas estrictas en el Barroco novohispano y sus dávidas de honor. *Fronteras de la historia, 26*(1), 92-114.

Rodríguez-Nóbrega, J. (2006). *La mística y el arte barroco*. Obtenido de https://critica.cl/artes-visuales/la-mistica-y-el-arte-barroco

Rodríguez-Nóbrega, J. (2008). *Arte y Mísica en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas.* Universidad de León. Secretariado de Publicaciones .

Roullet, A. (2014). Poder y cuerpo en los conventos de carmelitas descalzas. *Historia Social*(78), 3-16.

Rubial, A. (1999). *La Santidad Controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España.* Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.

Rubial, A., & Bieñko, D. (2011). *Cuerpo y religión en el México barroco.* Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ruíz, L. (2007). El retrato español en el Museo del Prado (1490-1800). En L. Ruíz-Gómez (coord.), *El retrato español en el Prado: Del Greco a Goya* (págs. 17-36). Museo Nacional del Prado.

Ruíz-García, E. (2011). El Ars moriendi: una preparación para el tránsito. En J. C. Galende, J. De Santiago, N. Ávila, M. Salamanca, & L. Zozaya, *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos* (págs. 315-344). Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas.

Ruíz-Gómez, L. (2007). El retrato español en el Museo del Prado (1490-1800). En L. Ruíz-Gómez (coord.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya* (págs. 17-36). Museo Nacional del Prado.

Ruíz-Ortíz, M. (2013). Pecados y transgresiones femeninas en la Andalucía moderna (ss. XVI-XVIII): conciencia impresa y vida cotidiana. *Trocadero*(23), 277-289.

Ruíz-Ortíz, M. (2014). Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVIII). *Cuadernos de Historia Moderna*(39), 59-76.

Rüsen, J. (1997). El libro de texto ideal. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, 12,* 79-94.

Salazar, N. (2004). El lenguaje de las flores en la clausura femenina. *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología*(65), 26.

Sánchez-Hernández, M. L. (1997). *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias.* Fundación Universitaria Española.

Sánchez-Hernández, M. L. (2009). Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII. *Cuadernos de Historia Moderna*, 199-227.

Sánchez-Hernández, M. L. (2015). La espiritualidad descalza y los monasterios reales femeninos. *Libros de la corte, 3*(7), 219-230.

Sánchez-Lora, J. L. (1988). *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca.* Fundación universitaria española.

Sánchez-Lora, J. L. (2004). Demonios y Santos: El combate singular. En M. Tausiet, & J. S. Amelang, *El Diablo en la Edad Moderna* (págs. 161-210). Marcial Pons Historia.

Sánchez-Ortega, M. H. (1992). *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva Inquisitorial.* Akal.

Sánchez-Ortega, M. H. (1995). *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno.* Alianza.

Sánchez, R. y Miralles, P. (2014) Pensar a las mujeres en la historia y enseñar su historia en las aulas: estado de la cuestión y retos de futuro. *Tempo & Argumento*, *6*(11), 278-298. doi: 10.5965/2175180306112014278

Sanmartín, R. (2012). *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo.* Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Sanmartín, R. (2015). En torno al arte y las visionarias. *Medievalia, 2*(18), 357-367.

Sanmartín, R. (2015a). *La comida visionarias: Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI.* Londres: Cristical, Cultual and Communications Press.

Sanmartín, R. (2016). Sobre las categorías de santa, beata y visionaria: el género performativo. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*(39), 183-208.

Sanmartín, R. (2017). *La comida visionaria. Formas de alimentación en el discruso carismático femenino del siglo XVI.* SPLASH.

Sanmartín, R. (2017). *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto Europeo.* SPLASH.

Sarrión, A. (1998). Beatas, iluminadas, ilusas y endemoniadas. Formas heterodozas de la espiritualidad postridentina. En J. Martínez-Millán (coord.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica* (págs. 365-386). Parteluz.

Sauret, T., & Quiles, A. (dirs.) (2001). *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comuniones.* (Vol. I). Servicio de Publicaciones del centro de ediciones de la Diputación provincial de Málaga (CEDMA).

Sauret, T., & Quiles, A. (dirs.) (2002). *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comuniones.* (Vol. III). Servicio de Publicaciones del centro de ediciones de la Diputación provincial de Málaga (CEDMA).

Schrader, L. (1992). Les yeux de l'âme et de l'esprit, métaphore de la littérature religieuse de Siècle d'Or. En A. (. Redondo, *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI et XVII siècles* (págs. 203-214). Publications de la Sorbonne.

Schultz, E. (2006). Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna. En G. Duby, & M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres* (págs. 180-223). Barcelona: Taurus .

Scocchera, V. (2014). Imágenes, lecturas y prácticas barrocas del buen morir: los tránsitos de la Virgen y San José en el monasterio de San José de Córdoba de Tucumán (Segunda mitad siglo XVIII). *ASRI. Arte y sociedad. Revista de Investigación*(7).

Scott, J. (2008) *Género e historia*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas.* Alianza .

Segura, C. (1991). Fuentes para hacer una historia de la religiosidad de las mujeres. En Á. Muñoz, & M.M. Graña (dirs.), *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (siglos VIII-XVIII)* (págs. 11-20). Asociación cultural Al-Mudayna.

Segura, C. (1991). La religiosidad de las mujeres en el medieoevo castellano. *SRevista d'historia medieval*(2), 51-62.

Seixas, P. (2006). Teacher Notes: Benchmarks of Historical Thinking A Framework for Assessment in Canada. *UBC: Centre for the Study of Historical Consciousness.* Recuperado de https://www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/socstud/foundation_gr8/tns/tn1.pdf

Seixas, P. y Morton, T. (2013). *The big six: historical thinking concepts*. Nelson Education.

Serrano, E. (2016). Hagiografía y milagro. Fabricar santos en la Edad Moderna. En J. L. Betrán, B. Hernández, & D. Moreno, *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna* (págs. 193-215). Universitat Autònoma de Barcelona .

Serrano, E. (2018). La santidad en la Edad Moderna: Límites, normativa y modelos para la sociedad. *Historia Social*(91), 149-166.

Serrano, E. (2018). Santos que quedaron en el camino. Vidas religiosas y procesos hacia la santidad en la Edad Moderna. Una aproximación con ejemplos aragoneses. En I. Arias de Saavedra, E. Jiménez, & M. L. López-Guadalupe, *Subir a los altares. Modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (S. XVI-XVIII)* (págs. 155-185). Universidad de Granada.

Simon, M. (1990). La higiene y la medicina de la mujer española a través de los libros (s. XVI a XIX). En P. (. Folguera, *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria* (págs. 71-84). Universidad Autónoma de Madrid.

Sobrino, D. (2011). La didáctica de la Historia del Arte con TIC. Algunas propuestas para Secundaria y Bachillerato. En F. Durán, R. López, M. Saavedra, J. Sánchez y M. Villarino (coords.), *Actas del Congreso Internacional "Innovación Metodológica y Docente Historia, Arte y Geografía". Grupo IDHAX Mazarelos. Innovación Docente en Historia, Arte y Geografía* (pp. 1056-1067). Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Stoichita, V. (1995). *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art.* Reaktion Books.

Stoichita, V. (1996). *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español.* Alianza.

Tausiet, M., & Amelang, J. (2004). *El Diablo en la Edad Moderna.* Marcial Pons Historia .

Tena, P. (2004). La cosmética áurea a través de mujeres literarias. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*(8), 1-13.

Trepat, C. A. (2011). Didáctica de Historia del Arte. En J. Prats (Coord.), *Didáctica de la Geografía y la Historia* (pp. 89-112). Graó. Ministerio de Educación. Gobierno de España.

Valiño, A. P. (2017). Eva y María: Dos imágenes enfrentadas. En H. Gallego, & M. d. García (eds.), *Autoridad, poder e influencias: mujeres que hacen Historia* (Vol. 2, págs. 763-775). Icara Editorial.

Vallejo, F. B., & García Sempere, M. (16 de diciembre de 2019). *Hagiografía Hispánica*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/hagiografia_hispanica/presentacion/

Van Deusen, N. E. (2007). El cuerpo femenino como texto de la teología mística (Lima, 1600-1650). En M. Viforcos, & R. Loreto (eds.), *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América.* (págs. 163-186). Universidad de León.

Vela, J. (1750). *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Ven. Madre sor Josepha María García, primera hija del real convento de Capuchinas de la Villa de Castellon de la Plana en el Reyno de Valencia, y Abadesa que murió del mismo.* Viuda de Antonio Bordazar. Obtenido de https://books.google.es/books?id=w6UdsIOTDEMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Viforcos, M. I. (2000). *Historias compartidas, religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América, siglos XV-XIX.* Universudad de León. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Vigil, M. (1986). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.* Siglo XXI.

Villalba, E. (2003). La imagen de la mujer en la literatura y la pintura del Siglo de Oro. En M. P. Amador, & M. d. Ruíz-Franco, *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres* (págs. 273-289). Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM).

Villegas, B. d. (1625). *La Esposa de Christo, Instruida con la vida de Santa Lutgarda Virgen, Monja de S. Bernardo.* Imprenta Real. Obtenido de https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=401038

Vincent-Cassy, C. (2016). Luchar por su santo. Rivalidades entre las órdenes religiosas en torno a las canonizaciones en el siglo XVII. En J. L. Betrán, B. Hernández, & D. Moreno, *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna* (págs. 179-192). Universitat Autònoma de Barcelona.

Vives, L. (1995). *Instrucción de la mujer cristiana.* Fundación Universitaria Española; Universidad pontificia de Salamanca (año de publicación del libro original; 1524).

Vives, L. (23 de 02 de 2019). *Biblioteca Valenciana Digital*. Obtenido de Instrucción de la mujer cristiana : https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10072&posicion=1

Vizuete, J. C. (2014). Morir en comunidad. Usos, costumbres y rituales en torno a la muerte en monasterios femeninos hispáincos . En F. J. Campos (coord.), *El mundo de los difuntos. Culto, cofradías y tradiciones* (págs. 643-658). Ediciones Escurialenses.

Warner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y culto de la Virgen María*.Taurus Humanidades.

Weisbach, W. (1942). *El barroco: arte de la contrarreforma.* Espasa-Calpe.

Wolf, V. (2008). *Una habitación propia (trad. por Laura Pujol)*. Seix Barral (año de publicación del libro original; 1929).

Zayas, M. (1637). *Novelas amorosas y ejemplares.* Obtenido de https://books.google.es/books?id=q7XByit1SfgC&printsec=frontcover&dq=Maria+de+Zayas+novelas+amorosas&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjA5eTyltXvAhUIvRQKHfCzCvkQ6AEwA3oECAEQAg#v=onepage&q=Maria%20de%20Zayas%20novelas%20amorosas&f=false

Zevallos, L. I. (1726). *Vida y Virtudes, Favores del Cielo, Prodigios y Maravillas de la Venerable Madre Juana de la Encarnación.* Imprenta de Manuel Fernández. Obtenido de https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=401382

Zevallos, L. I. (1733). *Vida, y virtudes, favores de cielo, milagros, y prodigios, de la V. Madre sor Maria Angela Astorch, religiosa capuchina, natural de Barcelona, fundadora en la ciudad de Murcia, de su Ilustre Convento de Capuchinas, de la Exaltación del SS. Sacramento.* Madrid: Imprenta de Geronimo Roxo. Obtenido de https://bvpb.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=401383

ANEXO I: FICHAS DE CATALOGACIÓN

Código: 001_Antonia_Jacinta_A_17

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la venerable señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y Mendoza*
Autor:	Marcos Orozco
Fecha:	1678
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vedadero retrato de la venerable señora Doña Antonia Jacinta de Navarra Abadea del Real Monasterio de las huelgas cerca de la ciudad de Burgos de la Orden de Nuestro P. San Bernardo
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Antonia Jacinta de Navarra y Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1656
Congregación religiosa:	Cisterciense

Código: 002_Antonia_Jacinta_A_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de Doña Antonia Jacinta de Navarra y Mendoza*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1656
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Antonia Jacinta de Navarra y Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1656
Congregación religiosa:	Cisterciense

Código: 004_Isabel_Villena_A_18	
Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Venerable y Sabia Virgen sor Isabel de Villena*
Autor:	Pedro Pascual Moles
Fecha:	1761
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Efigie dela Ven. Y Sabia Virgen Sor Isabel de Villena, Abadesa del Monasterio dela Trin. De Val. Murio en 2 de Jul. 1490 a los 60 años de su edad.
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Isabel de Villena
Fecha de nacimiento y defunción:	1430-1490
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 005_Úrsula_Micaela_A_18

Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Venerable Madre sor Úrsula Micaela Morata*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Bieses (Biblioteca de escritoras españolas)
Inscripción:	Effigie de la V. Me. Sor Ursola Michaela Morata y Yscaya, natural de la Ciudad de Cartagena. Abbadeza y Fundadora del Real Convento de MM. Capuchinas de la Ciudad de Alicante Murió de Edad de 75 años a 9 de Enº de 1703
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Úrsula Micaela Morata
Fecha de nacimiento y defunción:	1628 - 1703
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 006_Úrsula_Micaela_A_18

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable Madre sor Úrsula Micaela Morata*
Autor:	Sp. Vera
Fecha:	1703
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vera Efigie De la Venerable M, Sor Michaela Ursola Morata y Yscaya natural de la Ciudad de Cartagena, Abbª, y Fundadora del Real Convento de Capuchinas de Alicante mirio Edad de 78 años a 9 de Enero del año 1703
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Úrsula Micaela Morata
Fecha de nacimiento y defunción:	1628 - 1703
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 007_Maria_Ana_AustriayMendoza_A_17

Datos técnicos:	
Título:	*Doña María Ana de Austria y Mendoza*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1620
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Austria y Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas
Congregación religiosa:	Cisterciense

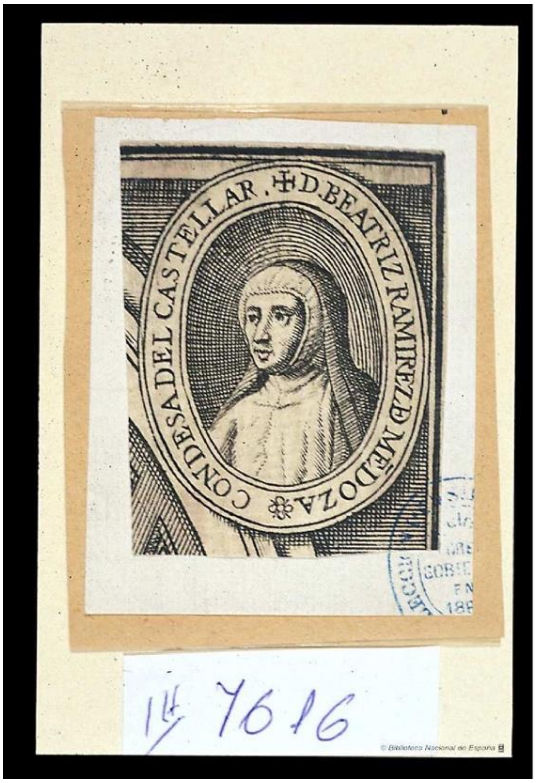
Código: 010_Jacinta_Atondo_A_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Madre sor Jacinta de Atondo*
Autor:	Gerárd Edelinck
Fecha:	1716
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Retrato de la V. M. Sor Jacinta de Atondo. Abadesa que due del Real conbento de Santa Catalina de la ciudad de Caragoza, murió a 19 de henero de lano 1716
Tipología atribuida:	Abadesa
Otros datos:	
Personaje retratado:	Jacinta de Atondo
Fecha de nacimiento y defunción:	-1716
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 013_Ana_Margarita_Austria_PR_17

Datos técnicos:	
Título:	*Profesión de sor Ana Margarita de Austria ante san Agustín*
Autor:	Antonio de Pereda
Fecha:	1650
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Monasterio de la Encarnación de Madrid
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Profesión
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana Margarita de Austria
Fecha de nacimiento y defunción:	1567-1633
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 014_Beatriz_Ramírez_Mendoza_R_17



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de Beatriz Ramírez de Mendoza*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Condesa del Castellar D. Beatriz Ramirez de Mendoza
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Beatriz Ramírez de Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1556 - 1626
Congregación religiosa:	Jerónima

Código: 015_Catalina_Concepción_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de Catalina de la Concepción*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo de Arte Sacro del Monasterio de clarisas de Monforte de Lemos (Lugo)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Catalina de la Concepción o Catalina de la Cerda
Fecha de nacimiento y defunción:	1580 - 1648
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 019_Josefa_Inés_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La V. M. Sor Josepha de Santa Ines de la Villa de Beniganim*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	VERDA.º RETRAº. DE LA V. M. SOR YNES DE BENIGANIM MURIO EN 21 DE ENERO 1696 ALOS 71 ANOS
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 020_Josefa_Inés_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Madre Sor Josepha de Santa Ines de Beniganim*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1737
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La V. M. Sor Josepha de Santa Ines de la Villa de Beniganim murio a XXI Den 1696
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 021_Gerónima_Dolz_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Gerónima Dolz*
Autor:	Cristóbal Jacinto Belda
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La V. Geronima Dolz Herm. De la 3. Ord. Del S. P.S. Fran. De insigne virtud, mui favorecida de Dios: murio en Val. A 15 de Abril 1732 de edad de 55 años
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gerónima Dolz
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1735
Congregación religiosa:	Terciaria de la Orden del Serafin de la Iglesia de San Francisco

Código: 021_Gerónima_Dolz_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Gerónima Dolz*
Autor:	Tomás Planes
Fecha:	1734
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La V. Geronima Dolz, Donzella de purissimas costumbres. Murió a 15 de Abril de 1732 de edad de 55 años. Su Cuerpo se enterro en el Colegio de S. Pablo dela Comp. De His. Y se publicaron sus Virtudes en la Casa Professa dela mesma. Comp.ª en 11 de Marzo de 1734
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gerónima Dolz
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1735
Congregación religiosa:	Terciaria de la Orden del Serafín de la Iglesia de San Francisco

Código: 024_María_Jesús_Ágreda_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de sor María Jesús de Ágreda*
Autor:	Tomás López Enguidanos
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Sor María Jesús de Ágreda
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 025_María_Jesús_Ágreda_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de sor María Jesús de Ágreda*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Segunda mitad siglo XVII
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lámina de cobre
Localización:	Museo del Prado
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 026_Josefa_Inés_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Venerable Madre sor Josefa de Santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Efigie dela V. M. S. Josepha Maria de S. Ines Religª Agustª Descalca en el Convto. dela Villa de Beniganim fue devotissª de el Milagso. Crucifixo de Sn Salvador de Valencia. Fomentó los exercicios que todos los viernes se celebran en su Templo i asistia á ellos en espiritu. Murió a 21 de Enero 1696 y 71 de edad y 2 de Relign.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 027_Josefa_Inés_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor Josefa de santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	LA V.M.S. JOSEFA D. S. YNES Religiasª Agustiª. descalsa del Con.º de Beniga.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 028_Josefa_Inés_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Venerable Madre sor Josefa de Santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Verdadera Efigie dela V. M. Sor Josepha de Sta. Ynes (en el siglo Josepha Albiñana) Religiosa Agustina descalza en el Convto. dela Purissima Concepcion dela Villa de Beniganim. Murió a 21. de Enero de 1969. de edad de 71. años
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 030_Josefa_Inés_R_17

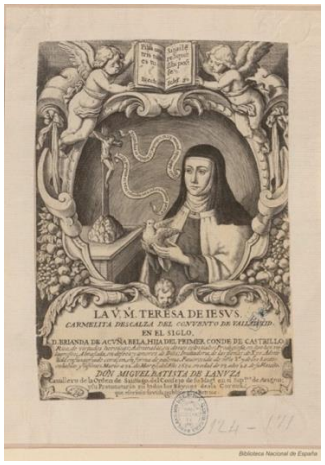
Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Venerable Madre sor Josefa de Santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1696
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Bivaldi (Biblioteca digital valenciana)
Inscripción:	Efigie de la V.M. Sor Iosepha Maria de Sta. Ines. Relig.ª Augustª. Descalça del Conv.º de la Vi.ª de Benigani,. Fue devotiss.ª del Milagso. Crucifixo del S. Salvador de Val.ª fomètò los exercicios q. Todos los Viernes se celebra e su teplo; y asistía a ellos en Espiritú. Murió a 21 de Enº 1696. 71 dEd. y 2 d Rel.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 031_Josefa_Inés_R_18

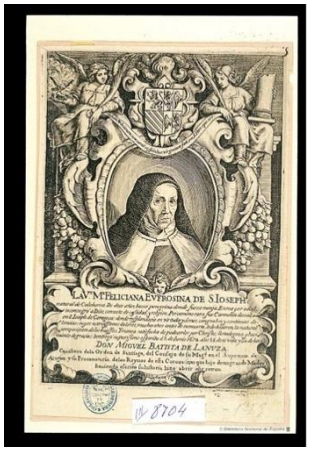
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable Madre sor Josefa de Santa Inés*
Autor:	Juan Bautista Ravanals
Fecha:	1715
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadera Effigie de la V.M.S. JOSEPHA DE SANTA YNES. En el siglo Josepha Albiñana. Relig. Augustina descalça en el Conv. De la Piruss. Concepcion dela Villa de Beniganim. Murio à 21 de Enero 1696. edad de 71 años
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 032_María_Ángeles_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero Retrato de la Venerable Madre sor María de los Ángeles*
Autor:	Dibujo de Francisco Brù y grabado de Manuel Brù
Fecha:	1790
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vº. Rº. DE LA V.M. SOR MARIA DE LOS ANGELES. Valenciana, Presidenta que fue en el Convto. De Ruzafa, Ordn. De S. Franco, Religiosa de exemplar Vida, que hermaó el Candor de la Pureza con la mas rigida penitencia, ocultandose siempre, encogida de su humildad, por no ser conocida. Fallecio dia 25 de Abril de 1789 a los 57 Años 5. mrses i 16 dias de su edad
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de los Ángeles
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1789
Congregación religiosa:	Clarisa

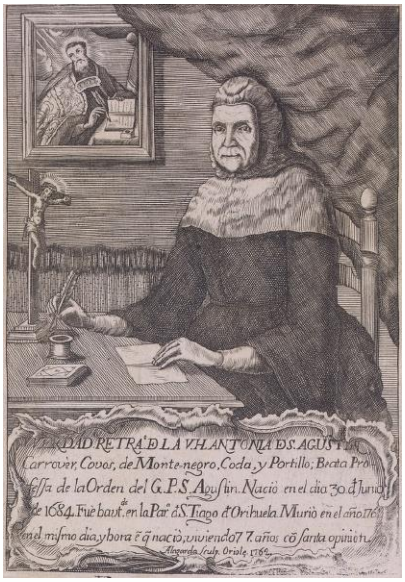
Código: 033_Brianda_Acuña_R_17	
	
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre Teresa de Jesús*
Autor:	Pedro Villafranca Malagón
Fecha:	1656
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Ve. Me. TERESA DE IESUS, CARMELITA DESCALZA DEL CONVENTO DE VALLADOLID. EN EL SIGLO, D.BRIANDA DE ACUÑA BELA, HIJA DEL PRIMER CONDE DE CASTRILLO. Rica de virtudes heroicas; Admirable, en dones celestiales; Prodigiosa en hechos milagrosos; Abrasada, en deseos y amores de Dios; Imitadora de las penas de Xpo. Admitida en su sagrado coraçon, en forma de paloma. Fauorecida de Nra. Sª. y de los Santos en hablas y visiones. Murió a 22. de marzo del año 1630. en edad de 53, a los 28. de su Hauito. DON MIGVEL BATISTA DE LANVZA Cauallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magd. en el Supmo. de Aragón; y su Protonotario en todos los Reynos desta Corona; que escriuió su vida publico este Retrato"
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Brianda de Acuña Vela
Fecha de nacimiento y defunción:	Primera mitad siglo XVI - 1606
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 034_Feliciana_Eufrosina_R_17

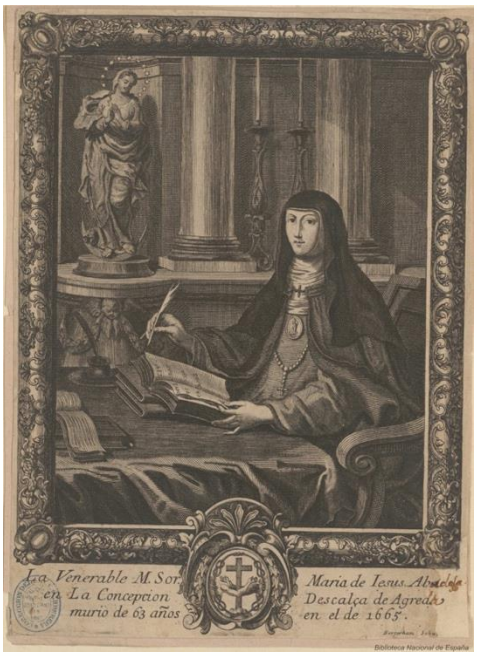


Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre Feliciana Eufrosina de San Jose*
Autor:	Pedro Villafranca Malagón
Fecha:	1654
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Ve. Me. Feliciana Eufrosina de S. Joseph, natural de Calahorra. De doce años buscó peregrina donde fuesse monja. En mayor edad, se consagró a Dios con voto de castidad y religión. Por camino raro fue carmelita desçalza en S. Joseph de Çaragoça donde resplandeció en virtudes y dones con grabes y continuas dolencias: cuyes acervissimos dolores, muchos años antes de su muerte le deshicieron la natural composición de los huessos; y nunca satisfecha de padecerlos por Christo; llena de gozo y hacimiento de graçias, le entregó su purísimo espíritu á 7 de Junio de 1652 á los 88 de su vida y 60 de havito. D. Miguel Batista de Lanuza, Cauallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magd. en el Supremo de Aragón y su Protonotario de los Reynos de esta Corona, mas que hijo de tan grande Madre, hauiendo excrito su historia hizo abrir este retrato
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Feliciana Eufrosina de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1564 - 1652
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 035_Antonia_SanAgustín_E_18



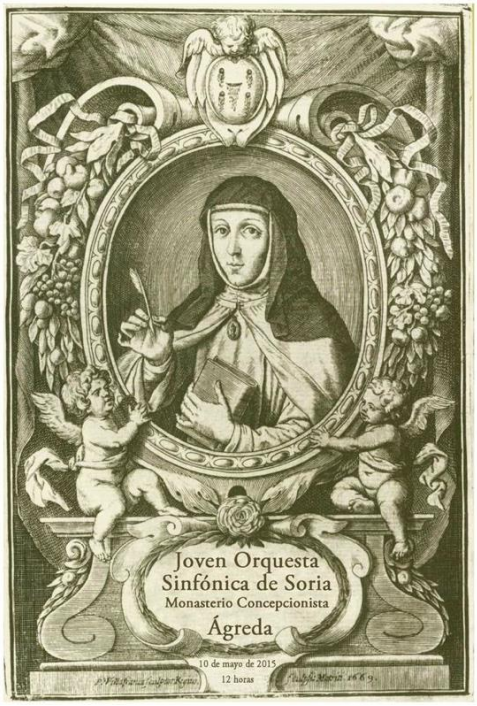
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable hermana Antonia de san Agustín*
Autor:	José Vicente Alagarda y Eisarch
Fecha:	1762
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	VERDAD. RETRA. D. LA . V.H. ANTONIA DS. AGUSTIN. Carrover, Covos, de Monte negro, Coda, y Portillo; Beata Professa de la Orden del G. P. S. Agustin. Nacio en el dia 30 d. Junio de 1684. Fue Baut. En la Par. D. S. Tiago d Orihuela. Murio en el año 1762. en el mismo dia, y hora e q naciò, viviendo 77 años co. santa opinion
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Antonia de San Agustín
Fecha de nacimiento y defunción:	1684 - 1762
Congregación religiosa:	Terciaria agustina

Código: 036_María_Jesús_Ágreda_E_17	
	
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor María Jesús de Ágreda*
Autor:	Jan Baptiste Berterham
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Venerable M. Sor Maria de Iesus Abadesa en La Concepcion Descalça de Agreda murio de 63 años en el de 1665
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 039_María_Jesús_Ágreda_E_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Madre sor María Jesús de Ágreda*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Museo y convento de la Concepción de Ágreda
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 040_María_Jesús_Ágreda_E_17



Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor María Jesús de Ágreda*
Autor:	Villafranca
Fecha:	1669
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Venerable M. Sor Maria de Iesus Abadesa en La Concepcion Descalça de Agreda murio de 63 años en el de 1665
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 042_Mariana_SanJosé_E_17

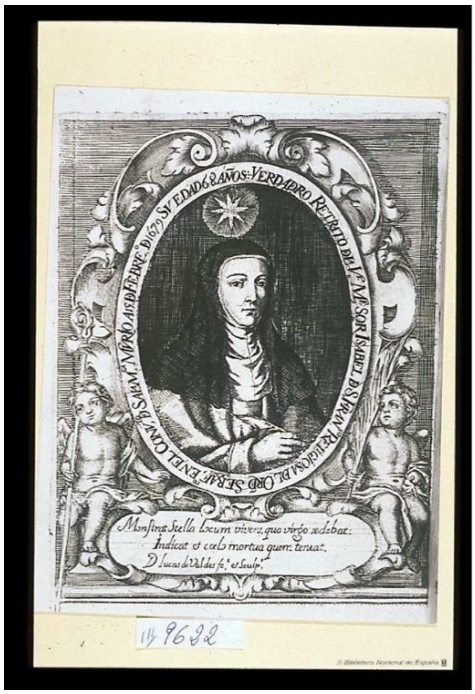
Datos técnicos:	
Título:	*Nuestra venerable madre Mariana de san Jose*
Autor:	Francisca de San José
Fecha:	1609
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura al óleo
Localización:	Convento de la Encarnación de Valladolid
Inscripción:	Nuestra benerable m. Mariana de san josep fundadora de las recoletas de nuestro padr. S. Augustin.vaco este retrato una religiosa del combento dela encarnacion de balladlid adonde surera atualmente priora i de eda de 40 ano.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1568-1638
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 043_Mariana_SanJosé_E_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Mariana de san José*
Autor:	Juan de Noort
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	La Venerable Madre MARIANA DE S. IOSEPH fundadora de la Recolección de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación. Murió a 15 de Abril año de 1638. de su hedad. Setenta.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1568-1638
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 044_Mariana_Manuela_Diaz_Cristo_O_18	
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable Madre Mariana Manuela Díaz de Cristo*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1705
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	Verdadera efigie dela V. M. Mariana Manuela Diaz de Christo hermana profesa en la tersera ordende n.s. del carmen. Murio en la ciudad de orihuela su patria a 11 de octubre año 1704 a los 38 y ocho meses i nuebe dias de su edad
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana Manuela Diaz de Christo
Fecha de nacimiento y defunción:	1666-1704
Congregación religiosa:	Terciaria carmelita

Código: 045_Isabel_SanFrancisco_E_17



Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Madre sor Isabel de san Francisco*
Autor:	Lucas de Valdés
Fecha:	1694
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Monstrat Stella locum vivens, quo virgo sedebat: / Indicat et caelo mortua quem teneat. D. Lucas de Valdes fe, et Sculp. En el tondo que la enmarca: Verdadero retrato de la V. M. Sor Isabel de S. Franco. Religiosa de Ord. Serafco. En el convto. De Salmca. Murió a 15 de Febreo. De 1679. Su edad 68 años.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Isabel de San Francisco
Fecha de nacimiento y defunción:	1611-1679
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 046_Juana_Encarnación_E_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Juana de la Encarnación*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	En contra posicion de la Magd. De Christo, y S. Ignacº. De Loiola, que incitaron, có sus palabras á.q´. descubriese los dones de Dios, la Ve. Me- Juana de la Encon. á su confesor: se armó el Ynfno. có mil tzarzas, pa. Imple. q escriviesse
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 047_Isabel_Jesús_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable Virgen Isabel de Jesús*
Autor:	Francisco de Castro
Fecha:	1683
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	VERA EFFIGIES V.V. ELISABET A IESV TOLET ANAE Tertiariae Ord. G.V.M. de Monte Carmeli; et tertij Ord. Muherú Matris; fuit in laboribus fortis; in continua demonum persecutione indefessa: in anumarum Purgatoris & captiuorum commiseratione flagrans; in lucrandis Deo animabus ferverntissima; incognita in vita manens, in morte scriptis suis abdita pandit; fignis clara obijt Toletí die 29 lunij Anno 1682. atatis sue 72 et in conu. carmel sepulta
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Isabel de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1682
Congregación religiosa:	Terciaria carmelita

Código: 049_María_Jesús_Ágreda_E_17

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable Madre sor María Jesús*
Autor:	Gaspar Bouttats
Fecha:	Ca. 1696
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	VERA EFFIGIES V.M.MARIAE A IESV ABBATISSAE CONVENTVS Immac. Concept Villae de Agreda cetatis fuce LXIII
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 050_María_Antigua_E_17

Datos técnicos:	
Título:	María de la Antigua
Autor:	F. Heylan
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Soror Maria del Antigua venerable Virgen española, cuya Santidad y admirable espiritu declaran sus escritos maravillosos por la profundidad de su dotrina y por su umero pues passan de 3.mil los quadernos q´, en eño y medio escrivio, en lo queales (dictandola su amado esposso xpo Iesús de cuyos coloquis gozava muy amenido) dixo muchas cossas con q´dio nuevo lustre a la Iglesia: sin estos por mandad del mismo Sr. escrivio tanbien su admirable vida de la qual passo ala eterna 21. de septiembre de 1617 a los 46 años de su edad cuyo cuerpo esta en el convto. de las monjas descalzas de N.S. dela Merced de la Villa de Lora.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de la Antigua
Fecha de nacimiento y defunción:	1566 - 1617
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 051_María_Jesús_Ágreda_E_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor María de Jesús de Ágreda*
Autor:	Juan Francisco Leonardo y Hendrick Verbruggen
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	V. Me. SOR MARIA DE JESVS DE AGREDA. MURIÓ A 24 DE MAIO DE 1665. DE EDAD 63 ANOS.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús de Ágreda
Fecha de nacimiento y defunción:	1602 - 1665
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 052_Mariana_SanJosé_E_17_18

Datos técnicos:	
Título:	*La venerable madre Mariana de san Jose*
Autor:	Desconocido
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII o XVIII
Técnica:	Pintura al óleo
Localización:	Desconocida
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1568-1638
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 059_María_SantaClara_L_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable sor María de santa Clara*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura al óleo
Localización:	Convento de Santa Clara de Jesús de Estepa
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Santa Clara
Fecha de nacimiento y defunción:	1583-1644
Congregación religiosa:	Clarisa

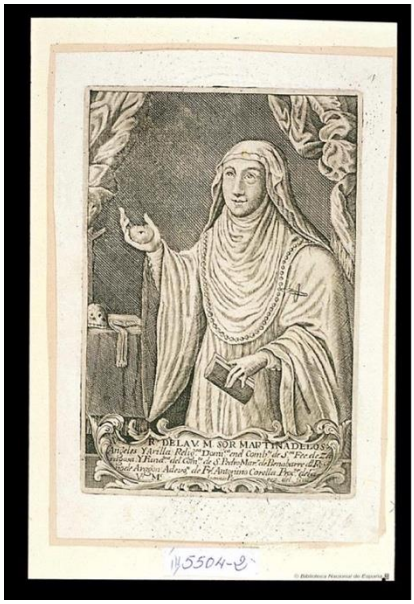
Código: 060_Mariana_SanJosé_L_17

Datos técnicos:	
Título:	*Vera Efigie de la Venerable madre sor Mariana de San José*
Autor:	Henricus de Groos
Fecha:	1674
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Desconocida
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1568-1638
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 061_Martina_Ángeles_L_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles*
Autor:	Clemente Puche y Matías de Torres
Fecha:	1710
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadero Retrato de la Ve. Me. Sor Martina de los Ángeles, Reiligiosa Dominica y Fundadora del Convento de S. Pedro Martir de la Villa de Benavarre. A Devocion de D.Lamberto Lloret y Nicolau Procurador General de la Causa de Beatificacion que se trata en Roma
Tipología atribuida:	Lectura/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Martina de los Ángeles
Fecha de nacimiento y defunción:	1573-1638
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 062_Martina_Ángeles_L_18



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles*
Autor:	Juan Peréz
Fecha:	ca. 1735
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	R. DE LA V. M. SOR MARTINA DE LOS Angeles Yarilla Religsa. Domica. Enel Combto. de S. Pedro Marr. De Benabarre dt. Reyno de Aragon. Adevon, de Fr. Antonio Corella Procor. De la Ve. Me.
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Martina de los Ángeles
Fecha de nacimiento y defunción:	1573-1638
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 063_Martina_Ángeles_L_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles*
Autor:	Clemente Puche y Matías de Torres
Fecha:	1710
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadero Retrato de la Ve. Me. Sor Martina de los Ángeles, Reiligiosa Dominica y Fundadora del Convento de S. Pedro Martir de la Villa de Benavarre. A Devocion de D.Lamberto Lloret y Nicolau Procurador General de la Causa de Beatificacion que se trata en Roma
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Martina de los Ángeles
Fecha de nacimiento y defunción:	1573-1638
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 066_Vicenta_Corazón_Jesús_L_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero Retrato de la Venerable madre sor Vicenta del Corazón de Jesús*
Autor:	Joaquín Giner Grau
Fecha:	1753
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Bivaldi (Biblioteca digital valenciana)
Inscripción:	V.º Ret.º de la V.e M.e Sor Vicenta del Corazon de JESUS; en el Siglo, Dª. Vicenta Pasqual de la Veronica, y Pallas. Ebri. y Tallada
Tipología atribuida:	Lectura/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Vicenta del Corazón de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1753
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 068_María_SanPablo_L_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la madre María de san Pablo*
Autor:	Diego Rodríguez
Fecha:	Primera mitad siglo XVII
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo del Prado. Depósito en el convento de Concepcionistas
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de san Pablo
Fecha de nacimiento y defunción:	1537 - 1609
Congregación religiosa:	Concepcionista descalza

Código: 069_Josefa_Inés_L_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor Josefa de Santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La VENERABLE Me. Sr. JOSEPHA DE Sta. INES. (En el siglo, Josepha Albiñana). Religiosa Agustina descalza en el Convento de la Purissima Concepcion de la Villa de Beniganim murió a 21 de Enero de 1969 de edad de 71 años. A expensas y devoción de Dn. Benito Monfort.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 070_Hipólita_Jesús_L_VM_17	
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre sor Hipólita de Jesús*
Autor:	Francisco Quesádez
Fecha:	1683
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadero retrato de la V. M. Sor Hipolita de Jesús, en el siglo Doña Ysabel de Rocabertí, Religiosa del convento de los Angeles de la Orden de Predicadores en Barcelona. Favorecíola Dios de tá superior inteligencia que son haverla nadie enseñado tatí dexó trabahados y escritos de su mano pasados de Cinquenta líbros de dife´r asuptos espirituales, repartdos en 24 tomos, fundádo siempre su dicho en doctrunas de la Sag. escritura, y Sátos Pad. có grande crudicion y enseñança para las alturas que trata de espiritu. Murió singular opinió de santidad a 6 de Ago. 1624, de su edad 73 años. Cuia causa de Beat, y Can, se trata en Roína? en la Congreg. de los Sag. Ritus desde el Año 1676
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Hipólta de Jesús Rocabertí
Fecha de nacimiento y defunción:	1551/1553- 1624
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 071_Juana_Cruz_O_17

Datos técnicos:

Título:	La Venerable Madre y Sierva de Dios sor Juana de la Cruz
Autor:	Antonio Daza
Fecha:	1610
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	La Ve. Me. Y Sierva de Dios Sor Iuana de la + Religiossa del Orde tercera de Nº. Seco. Pe. S. Franco. De la Sta. Prova. De Castilla Abba. Q. Fue en el Convento de Nª Sª. De la +, 17 a, a los 28 de su edad, y fue electa en 3 de Mayo año de 1599 día de la Ynvencion de la Sta + y nacio en el mesmo dia el año de 1481 tomo el bauito en el mesmo dia año de 1496 professo didio dia el el año de 1497 murio en el mesemo dia el año de 1534 a los 53 años de su edad
Tipología atribuida:	Experiencia mística

Otros datos:

Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 072_Juana_Cruz_O_17

Datos técnicos:	
Título:	La Venerable Madre y Sierva de Dios sor Juana de la Cruz
Autor:	Anónimo
Fecha:	1613
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	B.BIGO IOANNA DE LA CRUZ ORAT PRO NOBIS
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 074_María_Pol_O_17

Datos técnicos:	
Título:	Retrato de la venerable María de Pol
Autor:	Marcos de Orozco
Fecha:	XVII
Siglo:	1660
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Venerabilis Domina D. Maria de Pol, Job femimarum , pulchra facie, pulchrior virtute, patientia clara vita preclara a Filio descripta. Obijt Matriti estatis sue 79 supra dimidium, die 14 Februarij. Anno Domini 1699
Tipología atribuida:	Actitud orante/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Pol
Fecha de nacimiento y defunción:	1620-1699
Congregación religiosa:	Beata

Código: 075_Mariana_SanSimeón_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre Mariana de san Simeón*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento del Corpus Christi de las Agustinas de Murcia
Inscripción:	LA VENERABLE MAD. SOR MARIANA D S.SMEON.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

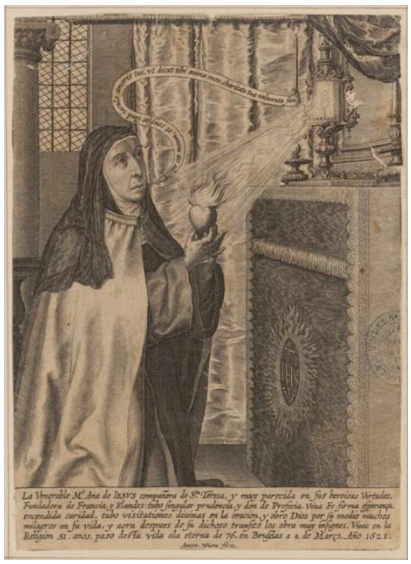
Código: 076_Catalina_Cristo_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Nuestra madre Catalina de Cristo*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Nuestra madre catalina de Xpo bino a fundar el combento de las monjas carmelitas descalzas de Barcelona el anno de 1588. Murio el año de 1594. De hedad de 50
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Catalina de Cristo
Fecha de nacimiento y defunción:	1544 - 1594
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 077_Marina_Escobar_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable doña Marina de Escobar*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Monasterio de las Brígidas de Valladolid
Inscripción:	LA BENERABLE Dª MARINA DESCOBAR
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Marina de Escobar
Fecha de nacimiento y defunción:	1554 - 1633
Congregación religiosa:	Brigidina

Código: 078_Ana_Jesús_O_17

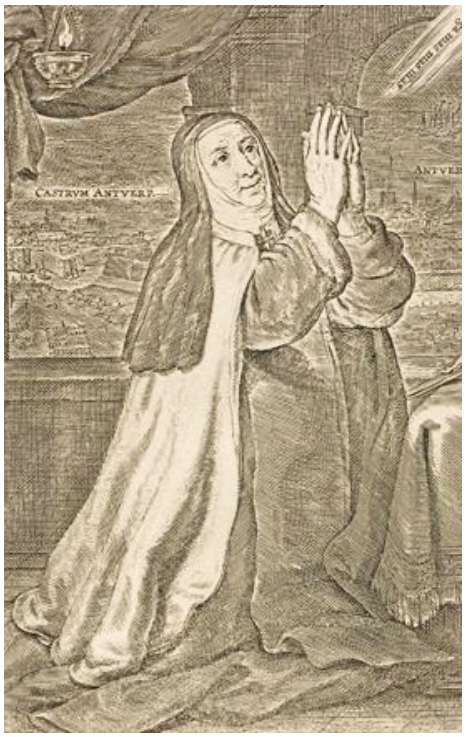


Datos técnicos:	
Título:	La Venerable madre Ana de Jesús
Autor:	Antoine Wierix
Fecha:	Entre 1621-1624
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Venerable Madre Ana de Iesus compalera de Sta. Teresa, y muy parecida en sus heroicas virtudes, Fundadora de Francia y Flandes: tubo singular prudencia, y don de Profecia, cica Fe, firma esperançza, encendida caridad, tubo visitationes divinas en la oracion, y obro Dios por su medio muchos milagros en su vida, y ahora despues de su dichoso transito los obra muy insignes. Vivio en la Religion 51 anos, paso desta vida ala eterna de 76 en Bruselas a 4 de Março, Año 1621
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1545 - 1621
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 079_Ana_SanBArtolomé_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana de san Bartolomé*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Desconocida
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de San Bartolomé
Fecha de nacimiento y defunción:	1549 - 1626
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 080_Ana_SanBartolomé_18



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana de san Bartolomé*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1739
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de San Bartolomé
Fecha de nacimiento y defunción:	1549 - 1626
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 081_Ángela_Rodríguez_O_18

Datos técnicos:	
Título:	Retrato de la Venerable hermana Ángela Rodríguez
Autor:	Bartolomé Albert
Fecha:	1736
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	Verdare, Efigie d. La Vene. Angela Rodríguez. Hija natural de la Ciudad de Orihuela. Murió en dicha ciudad día Sabado a 15 de Maio Año 1734 de edad 69
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ángela Rodríguez
Fecha de nacimiento y defunción:	1665-1734
Congregación religiosa:	Terciaria agustina

Código: 082_Beatriz_Ana_Ruiz_O_18	
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable madre Beatriz Ana Ruiz*
Autor:	Soler
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	V.ª Efigie de la V. M. Beatris Anna Ruiz Hermana profesa en la terera orden de Sn. Agustin murio en la villa de Guardamar, su patria a 26 de Julio ano 1735 a los 69 años 5 meses y 27 dias desuedad
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Beatriz Ana Ruiz
Fecha de nacimiento y defunción:	1666 - 1735
Congregación religiosa:	Terciaria agustina

Código: 083_Beatriz_Ana_Ruiz_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable madre Beatriz Ana Ruiz*
Autor:	Tomás Planes
Fecha:	1744
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadera Efigie de la Ve. Me. Sr. Beatriz Ana Ruiz natural de la Real Ylustre y Leal Villa de Guardamar Hermana Profesa de el Orden de No. Gn. Pe. Sn. Aguston, murio a 26 de Iulio año 1735 alos 69 años y 5 Meses y 7 días de suedad.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Beatriz Ana Ruiz
Fecha de nacimiento y defunción:	1666 - 1735
Congregación religiosa:	Terciaria agustina

Código: 084_Francisca_SantísimoSacramento_O_18

Datos técnicos:	
Título:	Retrato de Francisca del Santísimo Sacramento
Autor:	Anónimo
Fecha:	XVIII
Siglo:	1762
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca del Santísimo Sacramento
Fecha de nacimiento y defunción:	1561 - 1629
Congregación religiosa:	Carmelita

Código: 085_Francisca_Dorotea_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable sierva de Dios sor Francisca Dorotea*
Autor:	Cornelis Schut
Fecha:	Entre 1654 - 1685
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	V. EFFIGIES V. SERVÆ DEI SOR. FRANCISCÆ DOROTHEÆ EXCALCIATAR. ORD. PRÆDIC. HISPALENSIVM FVNDATRICISs. OB. AN. MDCXXIII. ÆT. LXIIII
Tipología atribuida:	Actitud orante. Retrato in agone
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca Dorotea
Fecha de nacimiento y defunción:	1559 - 1623
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 086_Francisca_Ferrer_Miralles_O_18	
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Doña Francisca Ferrer y Miralles*
Autor:	Pedro Vilar
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	VERDADERO RETRATO DE LA V. Dª. FRANCISCA FERRER Y MIRALLES, NATURAL DE LA VILLA DE CALIG. MURIO A 14 DE MAYO DE 1706 ALOS 90 DE SU EDAD
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca Febrer y Miralles
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1706
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 087_Ana_María_SantísimoSacramento_L_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana María del Santísimo Sacramento*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Bvpb (Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana María del Santísimo Sacramento
Fecha de nacimiento y defunción:	1649-1700
Congregación religiosa:	Clarisa

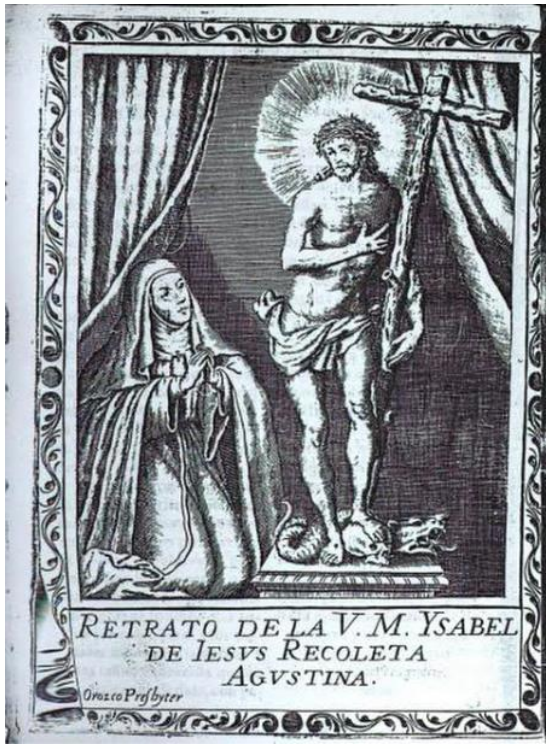
Código: 088_Gertrudis_Anglesola_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable doña Gertrudis Anglosola*
Autor:	Vicente Nogues
Fecha:	1743
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Bivaldi (Biblioteca digital valenciana)
Inscripción:	Vera Efig. De la Ve. Da. Gertrudis Anglesola Rela. Del Rl. Monastº. De N. S. De Gracia, Dei dictio de la Zaydia extramuros de Valº. Del Orden Cistenciense, y dos Vezes abadeza. Nacio en Valª. A 19 de Junio 1641 y Murio en 3 de Março 1727 de edad de 85 años ocho meses y doze dias
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gertrudis Anglesola
Fecha de nacimiento y defunción:	1641 - 1727
Congregación religiosa:	Cisterciense

Código: 089_Gertrudis_Anglesola_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable Madre Gertrudis Anglosola*
Autor:	Diego Castells
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vª. Effigie de la Ve. Me. Dª. Gertrudis Anglesola Religª. Y, dos vezes Abadesa del Rl. Convto. De la Zaydia del Orden Cisterse. Murio a 3 de Marzo 1727 de edad de 85 años 8 mes. Y 12 dias.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gertrudis Anglesola
Fecha de nacimiento y defunción:	1641 - 1727
Congregación religiosa:	Cisterciense

Código: 090_María_Isabel_Jesús_agustina_O_17

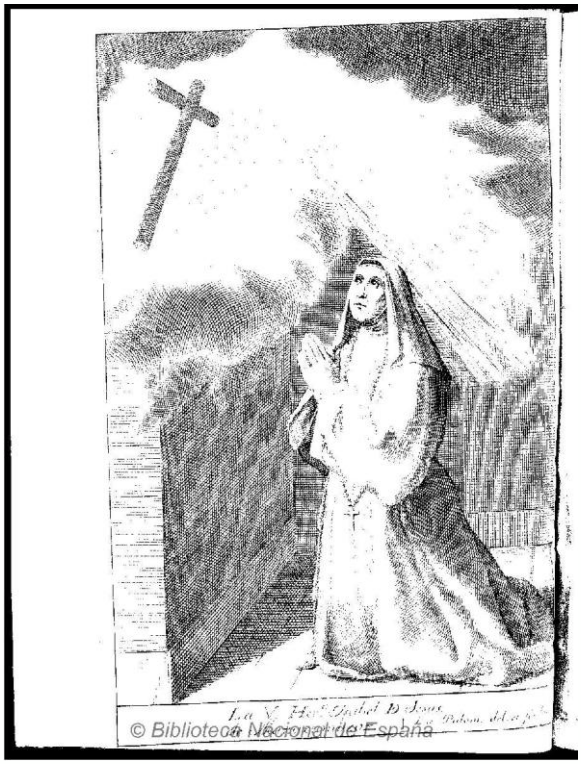


Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre Isabel de Jesús*
Autor:	Marcos Orozco
Fecha:	1675
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	RETRATO DE LA V. M. YSABEL DE IESVS RECOLETA AGUSTINA
Tipología atribuida:	Actitud orante/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Isabel de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1584 - 1648
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 091_María_Isabel_agustina_Jesús_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre Isabel de Jesús*
Autor:	Marcos Orozco
Fecha:	1675
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	RETRATO DELA VENERABLE. Me. Ysabel de Iesus Agustina Recoleta en el Convento de S. Iuan Baptista de Arenas áquien rebelo su Magd. Esta fundazion. / VERDADERO RETRATO DEL Sto Xpto de la Vitoria tituñar del Convento de Recoletas Augustinas en la villa de la Serradilla
Tipología atribuida:	Actitud orante/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Isabel de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1584 - 1648
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 092_Isabel_Jesús_O_18



Datos técnicos:	
Título:	La Venerable madre Isabel de Jesús
Autor:	Palomino
Fecha:	1724
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La V. M. Isabel de Jesús
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Isabel de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1584 - 1648
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 093_Luisa_Carvajal_Mendoza_O_17

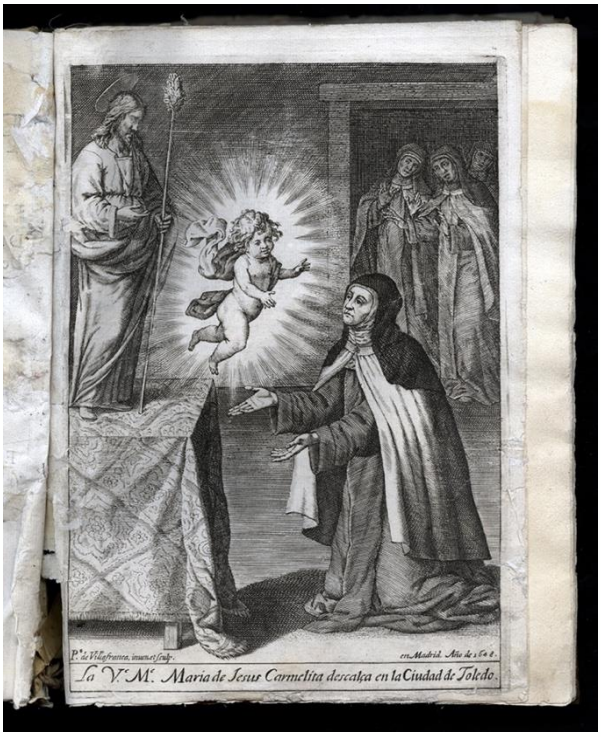
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable virgen doña. Luisa de Carvajal y Mendoza*
Autor:	Jean de Courbes
Fecha:	1632
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Venerable Virgen D. LVISA de CARVAJAL y MENDOZA Ilustre en Santidad y Nobleza: rara en todas las virtudes: unica en el zelo de la Religion Catolica: murio en Inglaterra a 2 de Enero de 1614. Años a los […] de su edad. Venerase su cuerpo en el relicario del Real convento de la Encarnación
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Luisa Carvajal y Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1566/1568 - 1614
Congregación religiosa:	Beata

Código: 094_Marcela_SanFélix_O_17	
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Marcela de san Félix*
Autor:	David Serrano
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Casa - Museo de Lope de Vega, Madrid
Inscripción:	Nra. Venerable Madre Marçela de San Felix: sugeto de un siglo. Vistio nro. Santo habito en edad de 15 años a la religion sirvio infatigable en los ministerios de prelada, maestra i semejantes sin interrupçion: i siempre idea perfeta viva de observancia rigurosa. Al adorno admirable de su persona concurrio, compitio naturaleza i gracia: Aquella dotandola esmeradamente de discreción soberana, de apaçibilidad severa; i esta ilustrandola de copiosos dondes del espiritu santo. En los rigores de la perfecion monástica fue copia de santa clara. Viva imagen fue de Santa Teresa en sus celestiales luçes dulzuras espirituales: En 9 de hernero de 1687, i de su edad 82 fallecio para eternamente triunfar clama: seguidme. suspiramos: viva, reine Felix i ruegusin fin por todos.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Marcela de San Félix
Fecha de nacimiento y defunción:	1605 - 1687
Congregación religiosa:	Trinitaria

Código: 096_Maria_Ana_Jesús_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Beata María Ana de Jesús*
Autor:	Francisco Brû dibujante y Manuel Brû grabador
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	LA B. MARIA ANA DE JESUS. Mercenaria descalza, Natural de Madrid, donde se venera su cuerpo, flexible como si estuviera vivo. Beatrificada por Nº. Ssmo. Pº. Pio VI en 18 de Enero de 1783
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Maria Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

Código: 097_María_Jesús_O_17



Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable María de Jesús*
Autor:	Pedro de Villafranca
Fecha:	1648
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Ve. Me. Maria de Jesus Carmelita descalça en la Ciudad de Toledo
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Jesús López Rivas
Fecha de nacimiento y defunción:	1560-1640
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 098_María_SanBernardino_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre sor María de san Bernardo*
Autor:	Varqz. la gº M
Fecha:	1788
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Rto. DE LA Ve. M. SOR MARIA DE S. BERNARDINO. Religsa. en el Convto. de la Purissima Concepcion de la Ve. de Fuente Obejuna, donde murio de 80 años de edad cumplidos, en 11 de Abl. de 1747
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de San Bernardino
Fecha de nacimiento y defunción:	1667 - 1747
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 099_Mariana_Francisca_Ángeles_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre Francisca de los Ángeles*
Autor:	Palomino
Fecha:	XVIII
Siglo:	1736
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Ve. Re. De la Ve. Me. Mariana Francisca de los Ángeles Carmelita descza. y Fundadora de el Convto. De Sta. Teresa de Madd. Mruio en 25 d Octube. Del á. 1697. de edad de 60 á.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana Francisca de los Ángeles
Fecha de nacimiento y defunción:	1637 -1697
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 101_María_Luisa_Zaragoza_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable madre Luisa Zaragoza*
Autor:	Tomás Planes
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vª. Efe. de la Ve. M. Luisa Zaragoza Viuda. Natural de Carlet Priora dela Tercera Orden del Carmen. Murio en Valencia. De edad de 79 años y medio con gran credito de Santidad a 2 de Febrero del 1727.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Luisa Zaragoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1647-1727
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 102_María_Maldonado_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable sor María Maldonado Suarez y Zayas de san Vicente*
Autor:	Manuel Salvador Carmona
Fecha:	1797
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La VEN. SOR MARIA MALDONADO. SUAREZ Y ZAYAS DE S. VICENTE. Entro Religiosa en el Convto. De Dominicas de Almagro, en el año de 1738 Musio en 13 de Abril de 1796 a los 66 a 2 meses y 3 dias de edad.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Maldonado Suarez y Zayas de S. Vicente
Fecha de nacimiento y defunción:	1730-1796
Congregación religiosa:	Dominica

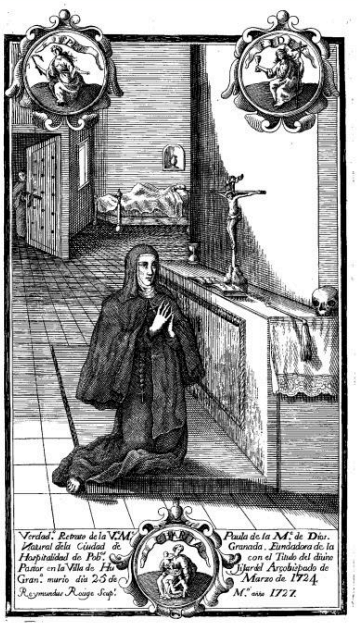
Código: 103_María_Vela_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Sierva de Dios Doña Maria Vela*
Autor:	Justo C.D.
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio Santa Ana de Ávila
Inscripción:	Retº. de la Venerable Sierva de Dios Donª. Maria Vela, Religiosa Bernarda. Murió en el Convto. De Sta Anna de Ávila. Domingo 24 d. Septibe. Año de 1617.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Vela y Cueto
Fecha de nacimiento y defunción:	1561 - 1617
Congregación religiosa:	Cisterciense

Código: 104_Mariana_SanSimeón_O_17

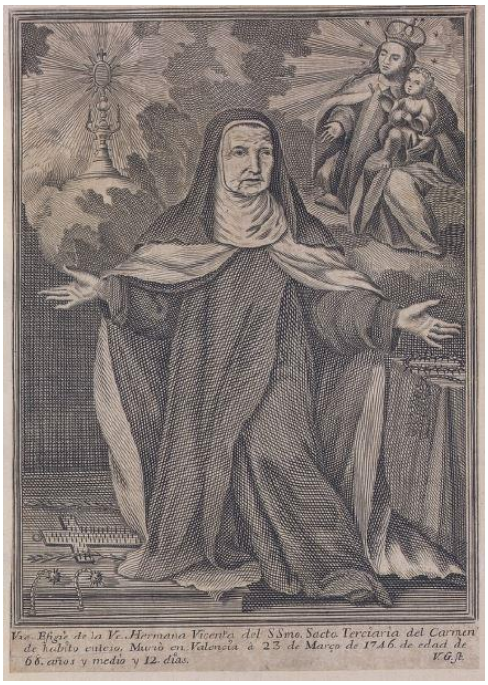
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Mariana de san Simeón*
Autor:	Anónimo
Fecha:	ca. 1631
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento del Corpus Christi de las Agustinas de Murcia
Inscripción:	Mi esperanza en Dios está
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 105_Paula_MadredeDios_O_18



Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre Paula de la Madre de Dios*
Autor:	Raimundo Rouge
Fecha:	1727
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadª. Retrato de la Ve. Me. Paula de la Me. De Dios. Natural dela Ciudad de Granada. Fundadora de la Hospitalidad de Pobas. Con el Titulo del divino Pastor en la Villa de Hujijar del Arçobispado de Granª. Murio dia 25 de Marzo de 1724.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Paula de la Madre de Dios
Fecha de nacimiento y defunción:	-1724
Congregación religiosa:	Trinitaria

Código: 106_Vicenta_SantísimoSacramento_O_18



Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable hermana Vicenta del Santísimo Sacramento*
Autor:	Vicente Galcerán y Alapont
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vra. Efigie de la Ve. Hermana Vicenta del Ssmo. Sacto. Terciaria del Camen de habito entexo. Muriò en Valencia à 23 de Março de 1746 de edad de 68 años y medio y 12 dias.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Vicenta del Santísimo Sacramento
Fecha de nacimiento y defunción:	1726 - 1788
Congregación religiosa:	Terciaria carmelita

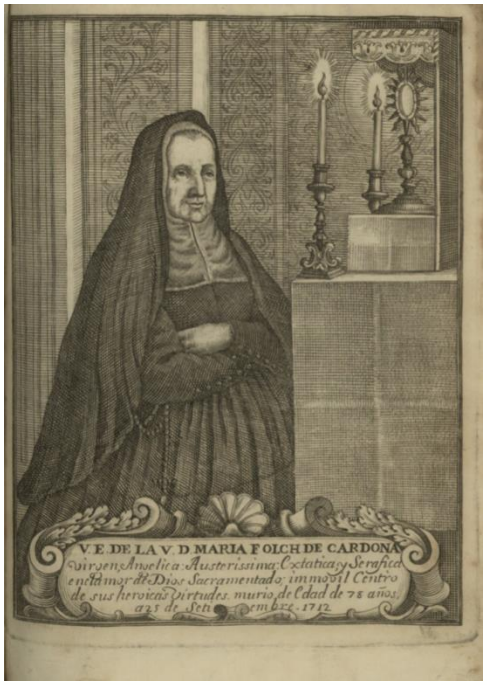
Código: 108_Ángela_Concepción_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable sor Ángela María de la Concepción*
Autor:	Anónimo
Fecha:	ca. 1680
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de El Toboso. Toledo
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ángela María de la Concepción
Fecha de nacimiento y defunción:	1649 -1690
Congregación religiosa:	Trinitaria recoleta

Código: 109_Catalina_Álvarez_DelaVega_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Sierva de Dios doña Catalina Paula Álvarez de la Vega*
Autor:	Fray Jerónimo Espinosa
Fecha:	1750-1760
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Ceres
Inscripción:	Verdadero retrato de la Sierva de Dios D. Chatalina paula Albarez de la Vega, murió dedad at 69 años a 18 dt Octubre del año 1721
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Catalina Álvarez de la Vega
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Beata

Código: 110_María_Folch_O_18



Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable doña María Folch de Cardona*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1713
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	VE DE LA V:D: MARIA FOLCH DE CARDONA. Virgen Angelica, Austerissima, extatica y serafica en el amor de Dios Sacramentado; immovil Centro de sus heroicas virtudes. murio de edad de 78 años. a 25 de setiembre 1712
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Folch de Cardona
Fecha de nacimiento y defunción:	1634-1712
Congregación religiosa:	Beata

Código: 111_Marina_Escobar_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable virgen doña Marina de Escobar*
Autor:	Marcos Orozco
Fecha:	1665
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	LA VENERABLE VIRGEN Dª. Marina de Escobar natural de Valladolid. Murio de edad de 72 Años y esta Sepultada en el Colegio dela Compª. De Iesus de S. Ignº. Dela misma Ciu
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Marina de Escobar
Fecha de nacimiento y defunción:	1554 - 1633
Congregación religiosa:	Brigidina

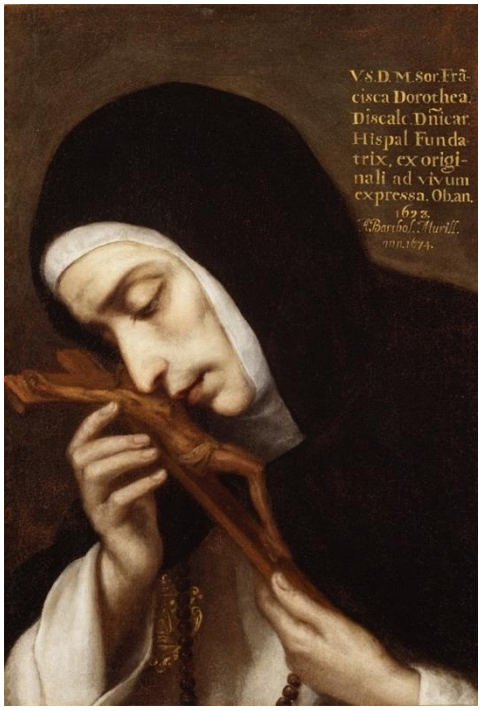
Código: 112_Juana_Encarnación_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Juana de la Encarnación*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Ministerio de cultura
Inscripción:	La V. M. Juana de la Encarnación R.ª Agust.ª Descalza comunicola Christo Su Sag.ª Passn. A.ø 1714 Murió en su Convto. d Murc.ª A 11 d qx A 1715
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 113_Josefa_María_Benllots_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable sierva de Dios Josefa María Benllots i Albors*
Autor:	Manuel Bru
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Verdaª. Effige. De la V. Sierva. De Dios Josepha Mª Benlloch y Albors; viuª de Jph Aparcí. Murio á 23 de Marzo de 1769 de edad 56 años. 2 meses i 7 dias. Espel. Devota de Ssmo. Ecce Homo qe. Se veneª. En el Conº. de Jesusn. Extramuros de Valencia.
Tipología atribuida:	Actitud orante/Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María Benllots i Albors
Fecha de nacimiento y defunción:	1733-1769
Congregación religiosa:	Beata

Código: 114_Francisca_Dorotea_O_17



Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable sierva de Dios sor Francisca Dorotea*
Autor:	Bartolomé Esteban Murillo
Fecha:	1674
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Sevilla
Inscripción:	V.S.D.M. Sor Francisca Dorothea. Discalc. Dñicar. Hispal. Fundatrix, ex originali ad vivum expressa. Ob. An. 1623.
Tipología atribuida:	Actitud orante. Retrato in agone
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca Dorotea
Fecha de nacimiento y defunción:	1559 - 1623
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 115_María_Ángela_Astorch_O_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre sor María Ángela Astorch*
Autor:	Tomás Rocafort y López
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La Vene. Madre Sor María Angela Astorch Fundadª del Convento de Capnas. De la Encarnación del Ssmo. Sacramento de la Ciudad de Murcia cuyos Escritos están aprovados por la Sta Sede.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 116_María_Ángela_Astorch_O_VM_17	
Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre sor María Ángela Astorch*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Fotografía del archivo general de Murcia
Inscripción:	Nuestra Ve. Me. Sor Maria Angela Astorch abª y funra. del convento de Capuchinas
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 117_Josefa_María_García_O_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	Retrato de la Venerable y sierva del Señor sor Josefa María García
Autor:	Juan Bautista Súñer
Fecha:	Segunda mitad siglo XVIII
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de capuchinas de Castellón
Inscripción:	Retrato de la Venerable y […] Sierva del Señor Sor Josefa María Garclia, la primera que vistió el abito en el Rl. Conto. De Capuchinas de la Sangre de Jesús de Castellón de la Plana. Murió siendo Abadesa en 20 de Abriñ de 1743 de edad de 70 años con extraordinaria [...] y fama de Santidad y Virtud.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María García
Fecha de nacimiento y defunción:	1673 - 1743
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 118_Juana_Cruz_O_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Sor Juana de la Cruz*
Autor:	Antonio Daza
Fecha:	1617
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	B. IVANA DE LA CRUZ
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 119_Juana_Cruz_O_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable sor Juana de la Cruz*
Autor:	Thomas Iunti
Fecha:	1662
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Researchgate
Inscripción:	B. IVANA DE LA CRUZ
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 120__Juana_Cruz_O_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable sor Juana de la Cruz*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1613
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Google Books
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 121_María_Ana_Jesús_O_VM_18	
Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Sierva de Dios María Ana de Jesús*
Autor:	Monaldi in I.A. Faldoni, mc. Rem
Fecha:	1764
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Ven. Sierva de Dios Me. Mariana de Jesus Mercedaria desc. Virtud en grado heroico aprovo N.S.S. P. Clem. XIII á 9 de Agostro de 1761 dedica la a la Imperial y coronadaVilla de Madrid la muy Religiosa Prov. de P.P. Mercen. desc. de las dos Castillas.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

Código: 125_María_Jesús_León_Siervita_F_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la venerable María Jesús León Bello y Delgado*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de Dominicas de La Laguna. Museo de la Siervita
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Jesús León Bello y Delgado. "La Siervita de Dios".
Fecha de nacimiento y defunción:	1643 - 1731
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

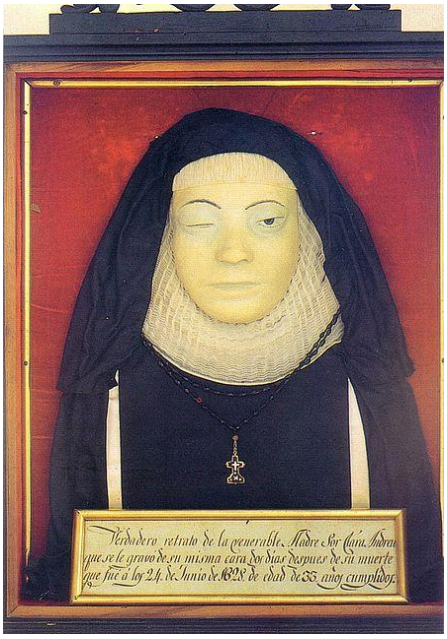
Código: 126_María_Jesús_León_Siervita_F_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la venerable María Jesús León Bello y Delgado*
Autor:	Atribuido a José Rodríguez de la Oliva
Fecha:	ca. 1731
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de Dominicas de La Laguna. Museo de la Siervita
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Jesús León Bello y Delgado. "La Siervita de Dios".
Fecha de nacimiento y defunción:	1643 - 1731
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 127_María_SanAntonio_F_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero Retrato de la Sierva de Dios María de san Antonio*
Autor:	José Tomás Pablo y Pedro García
Fecha:	1748
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Museo Canario
Inscripción:	Verdadero Retº. Dela Sierva de Dios Maria de Sn. Antonio Religioª, Del monast. De Sta. Maria De las Nieves del Sag. Ordn. De Preds. Cito en el Puerto de la Orotava en la isla de Tenerife una de las Canarias. Nacio en el lugar de Garachico de dicha isla a sinco de Agosto del año de 1665: Fallecio a dia Dies de Mayo de 1741: entre cuatro y sinco de la tarde. de edad de setenta y sinco años nueve meses y seis dias: Requiescat in pace Amen
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de San Antonio Lorenzo y Fuentes
Fecha de nacimiento y defunción:	1665 - 1741
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 130_Clara_Andreu_F_17



Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre sor Clara Andreu i Malferit*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1628
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio jerónimas de San Bartolomé de la Villa de Inca (Mallorca)
Inscripción:	Verdadero retrato de la venerable Madre Sor Clara Andreu que se le gavó de su misma cara dos días despues de su muerte que fue a los 24 de Junio de 1628 de edad de 33 alis cumplidos
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Clara Andreu i Malferit
Fecha de nacimiento y defunción:	1596- 1628
Congregación religiosa:	Jerónima

Código: 131_Josefa_Inés_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la venerable madre sor Josefa de santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1696
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo de Bellas Artes de Xativa
Inscripción:	EFIGIE DLAVENERABLE MADRE SOR IOSEPHA DE Sta. YNES RELIGIOSA ENEL CONVENTO D BENIGANI MURIO DE EDAD DE 70. AÑOS A 21 DENERO DE 1696 Y FUE PINTADA Y VENERADA EN LOOR. Su gran Santidad y virtud
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 132_Mariana_SanJosé_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la madre Mariana de San José*
Autor:	Anónimo español
Fecha:	1638
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de la Encarnación de Madrid.
Inscripción:	Nuestra venerable Me. Mariana de S. Jhose priora desta real casa fundadora delas de la recolesionfallecio a 15 dabril de 1658 […] todos sus trabajos siendo dedad de 71 años
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	1568-1638
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 133_María_SantaClara_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor María de Santa Clara*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1644
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de Santa Clara de Estepa (Sevilla)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Santa Clara
Fecha de nacimiento y defunción:	1583-1633
Congregación religiosa:	Clarisas

Código: 134_Ana_SantaInés_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor Ana de Santa Inés*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1653
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Real Monasterio de Santa Isabel (Madrid)
Inscripción:	Retrato de la benerable madre Ana de Santa Ynes Priora del Real Conbento de Santa Ysabel de la Villa de Madrid. Murcio de ochenta y un años de edad en el mil y seiscientos y cincuenta y tres a 21 dias del mes de abril, aviendo sido religiosa sesenta y tres años y los treinta y cuatro de ellos priora en el dicho conbento
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de Santa Inés
Fecha de nacimiento y defunción:	1572-1653
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

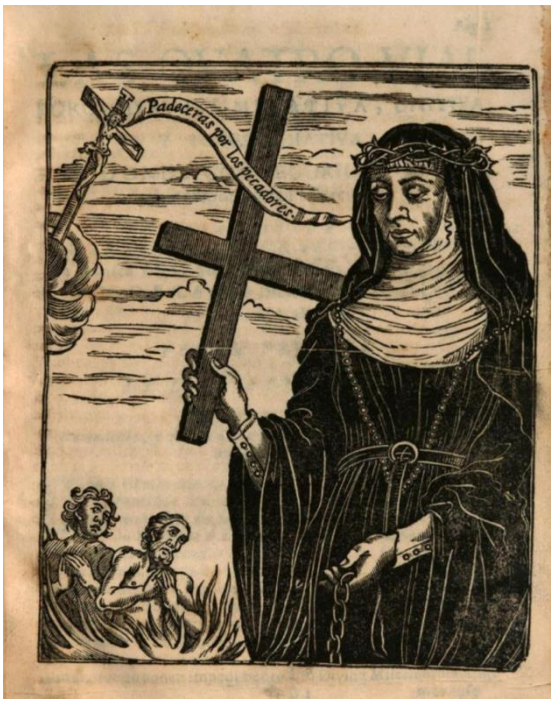
Código: 135_Beatriz_Llagas_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor Beatriz de las Llagas*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de las Jerónimas del Corpus Christi (Las Carboneras) Madrid
Inscripción:	LA NOBLISIMA SR DOÑª BEATRIZ RAMIREZ CODSA DL CASTELLAR FVDADORA DESTE CONBENTO I SU PATRONA DODNDE BIVIÓ 21 AÑOS CON ÁBITO Y VIDA RELIGIOSA AVNQ NO PROFESÓ ASTA ANTES DE SU MUERTE QUE FUE A LOS años 72 DE SU EDAD
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Beatriz de las Llagas o Beatriz Ramírez de Mendoza
Fecha de nacimiento y defunción:	1556 - 1626
Congregación religiosa:	Jerónima

Código: 136_Juana_CorpusChristi_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor Juana del Corpus Christi*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de las Jerónimas del Corpus Christi (Las Carboneras) Madrid.
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana del Corpus Christi o Juana Zapata
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocida
Congregación religiosa:	Jerónima

Código: 138_Francisca_María_Verónica_Baça_P_18



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Francisca María Verónica Baça*
Autor:	Jaime Font
Fecha:	1712
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Penitente
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca María Verónica Baça
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocida
Congregación religiosa:	Agustina

Código: 139_Mariana_SanSimeón_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre Mariana de san Simeón*
Autor:	Andrade
Fecha:	1746
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vº. Rº. D LA Ve. Me. MARIANA D S. SIMEON. Fundadora d los Convtos. d. Corpus Xpti. Agust. Descalas d Almª. y Murcia.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 140_Mariana_SanSimeón_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre Mariana de san Simeón*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Convento agustino descalzo del Corpus Christi de Murcia
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 141_Ana_Jesús_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana de Jesús*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de San José de Ávila
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1545 - 1621
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 142_María_SanJosé_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable María de San José*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Desconocida
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de San José
Fecha de nacimiento y defunción:	Carmelita descalza
Congregación religiosa:	1548 - 1603

Código: 143_Gerónima_Dolz_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Gerónima Dolz*
Autor:	Tomás Planes
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La Venerable Geronima Dolz, insigne en la Pureza, en la Penitencia, en la Fortaleza, en el Zelo del bien de las Alma, en la Comunicación con Dios, de quien fue tan exercitada cin rigurosa experiencias, como faborecida con singulares gracias. Murio a 19 de Abril de 1732 a los 55 de su edad. Yace su V. Cadaver en la Iglesia del Colegio de S. pablo de la Compañia de Iesus de Valencia.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gerónima Dolz
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1735
Congregación religiosa:	Terciaria de la Orden del Serafin de la Iglesia de San Francisco

Código: 144_Josefa_Berride_R_D_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Josepha Berride*
Autor:	Félix Día y Gérard Erdelinck
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Retrato de la Ve. Virgen y Sierva del Señor, Sor Josepha Berride, Religiosa de la tercera Orden de Sto. Domingo, natural de la Ciudad de Huesca, donde murió año 1717 a 7 de marzo, de edad de 58 año 4 meses y 3 dias.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa Berride
Fecha de nacimiento y defunción:	1658 - 1717
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de Santo Domingo

Código: 145_Maria_Ana_Jesús_R_D_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Beata Venerable María Ana de Jesús*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Bta. Vn. Maria Ana de Jesus. Dedicada a Dª Maria Ana de Figueroa y Aguilera. A devocion del P. Fr. Joseph de la Virgen
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

Código: 146_María_Ana_Jesús_R_D_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Beata Venerable María Ana de Jesús*
Autor:	Hernández
Fecha:	1788
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vro. Rº. De la Bª. Vn. Maria Ana de Jesus. Natural de esta coe.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

Código: 146_María_Ana_Jesús_R_D_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Beata Venerable María Ana de Jesús*
Autor:	José del Castillo y Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1785
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vro. Rto. de la Bta, Vn. Maria Ana de Jesus Mercenaria descalza y natural de Madrid, cuio cuerpo incorrupto se venera en Sta Barvara de esta Corte Sacado por el Orijinal de Vicente Carducho, Pintor de Camara del Sr. Felipe IV. Varios Y […] Señores Arzobispos, y Obispos an concedido 1040 dias de Yndulugencia atodas las personas de ambos sexos, que rezare un Padre Nuestro Ave Maria y Gloria patri delante de esta estampa, y de qual quiera otra dela Bta. Maria Ana. y por otros Sres. Obispos ai Concedidos 12o dias de Yndulugencia rezando un Ave Maria. Beatificada por Ntro. SSmo. Padre Pio VI. en 18 de Enero de 1785
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

Código: 148_Ana_Jesús_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana de Jesús*
Autor:	Cornelis Galle y Nicolas Van Der Horts
Fecha:	1632
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	V. MATER ANNA A IESV, / S. TERESÆ SOCIA, et in propagatione fui ordinis / strenua Coadiutrix, Bruxellensis cænobii Priorisa
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1545 - 1621
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

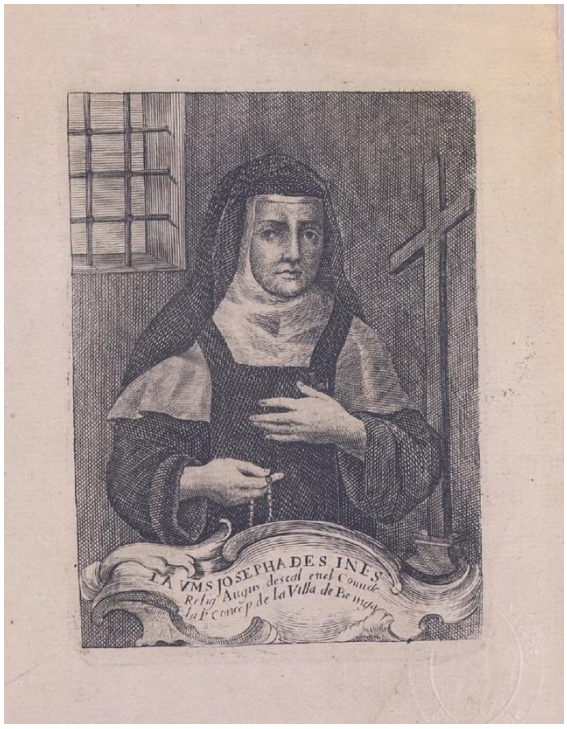
Código: 149_Ana_Jesús_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Ana de Jesús*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	V. MATER ANNA A IESV
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1545 - 1621
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 150_Josefa_Inés_R_18

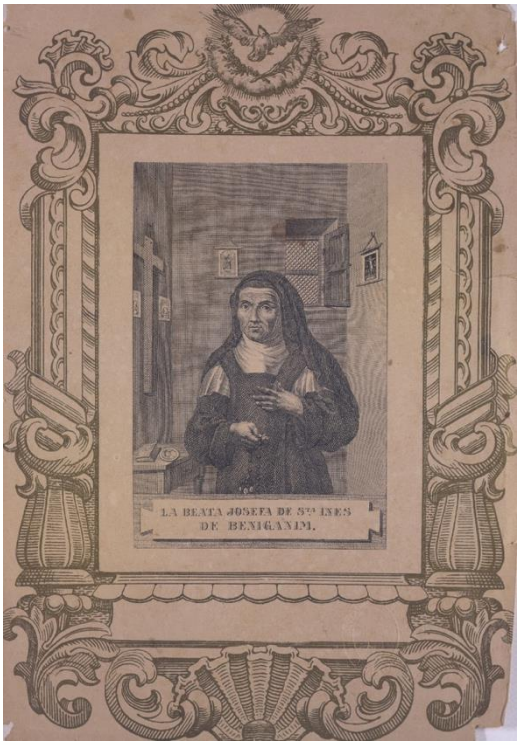
Datos técnicos:	
Título:	*La V. M. Sor Josefa de Santa Inés de Benigánim*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1775
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	LA V. M. S. JOSEPHA DE S. INES. Relig. Augus. Descal. En el Conv. De la P. Concep. De la Villa de Beniga
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 152_Josefa_Inés_R_18



Datos técnicos:	
Título:	*La V. M. Sor Josefa de Santa Inés de Benigánim*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La V.M.S. Josepha de S. Ines. Relig. Augus. descal. en el Conv. De la P. Concep. De la Villa de Beniga
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 153_Josefa_Inés_R_18



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable. M. Sor Josefa de Santa Inés de Benigánim*
Autor:	Julián Mas
Fecha:	Finales siglo XVIII
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	LA BEATA JOSEFA DE STA INES DE BENIGANIM
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María de Santa Inés de Benigánim
Fecha de nacimiento y defunción:	1625 - 1696
Congregación religiosa:	Agustina descalza

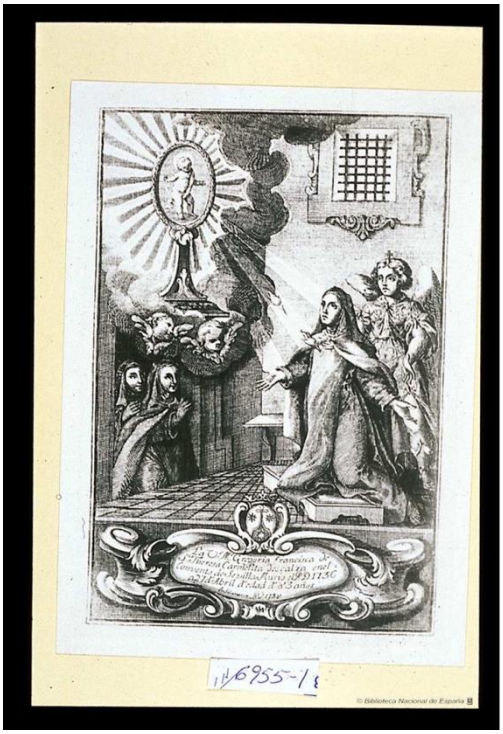
Código: 155_Ana_SanAgustín_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Ana de san Agustín*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Benerable mare Anna de S. Agustin, carmelita descalça compañera de la sta. Virgen Theresa de Jesus en la fundacion del convento dev^{a} un^{a}. Dela Jara. Endonde murio Año 1624 de hedad de 72 y esta su cuerpo incorupto y por su intercesiony Reliquias ha obrado y obra dios nró. sor. muchos y grandes milagros.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de San Agustín
Fecha de nacimiento y defunción:	1555 - 1624
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 156_Ana_SanAgustín_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre Ana de san Agustín*
Autor:	Peeter Clouwet y Abraham van Diepenbeeck
Fecha:	1668
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadero retrato de la V.M. Anna de S. Agustin Religiosa Carmelita Descalça natural de Valladolid hija de la Casa de Malagon donde profesó el año de 1578. en manos de nuestra S.M. TERESA DE IESVS; y el de 1580 se la llevo la Santa a la Fundacion de Villa nueva de la Xara; y de alli fue a fundar el Convento de Valera el año de 1600 y abiendo buelto por Priora a Villa nieva el de 1616. murió en aquella casa a 11 de Deciembre del año de 1624. siendo de edad de 77 años. Su cuerpo esta incorrupto y en vida y muerte a hecho niestro Señor por su intercesion muchos y grandes milagros
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de San Agustín
Fecha de nacimiento y defunción:	1555 - 1624
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 158_Gregoria_Francisca_SantaTeresa_VM_18



Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Madre sor Gregoria Francisca de Santa Teresa*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1738
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Ve. Me. Gregoria Francisca de Sta Theresa Carmelita descalza enel Convento de Sevilla. Murio el R.D. 1736 a 21 d Abril d edad d 83 años
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Gregoria Francisca de Santa Teresa
Fecha de nacimiento y defunción:	1653 - 1736
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 159_Hipólita_Jesús_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre sor Hipólita de Jesús*
Autor:	F. Que f.
Fecha:	Entre 1679 y 1681
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	VERDADREO RETRATO DE LA V.M. SOR HIPOLITA D IESUS. En el sigo Ysabel de Rocaberti Religiosa del Convento de los Angels de la Ordé de Preficadores de Barcelona. Favoreciendola Dios de tá superior inteligencia que sin haberla nadie enseñado latí decó trabajados y escritos de su mano pasados de Cinquenta libros, de difere auptos esporotuales, repartidos en 24 tomos fundado siempre su dicho en dotrinas de la Sagª escritura y Sátos Pad. có gráde erudició y enseñança para las almas q. tratá de espiritu Murió có singular opinió de Sátidad a 6 de Agsº, 1624 de su edad 73. Cuia caisa de Beatn. y Can se trata en Roma en la Congreg. de los Sag. Ritus desde el Año 1686
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Hipólta de Jesús Rocabertí
Fecha de nacimiento y defunción:	1551/1553- 1624
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 160_María_Negro_O_18

© Biblioteca Nacional de España

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Sor María Negro*
Autor:	Poras MF
Fecha:	1733
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La Ve. Me. Sor Maria negro. Religiosa profesa en el R. Conv. De S. Clara. De Malaga. Murio año de 1651 en el que esta su cuerpo, yncorruptp, Aviendo estado 80 Años enterrado
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Negro
Fecha de nacimiento y defunción:	1579-1651
Congregación religiosa:	Concepcionista

Código: 162_María_Encarnación_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable María de la Encarnación*
Autor:	Pascual Cucó
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La B. Maria de la Encarnación, a quien S. Theresa la dixo: Así como Dios me aleigió ami para fundadora en España asi te edige á ti para fundar la Reforma en Francia Abogada de accidentes repentis. murº. añ. 1618
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1565-1618
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

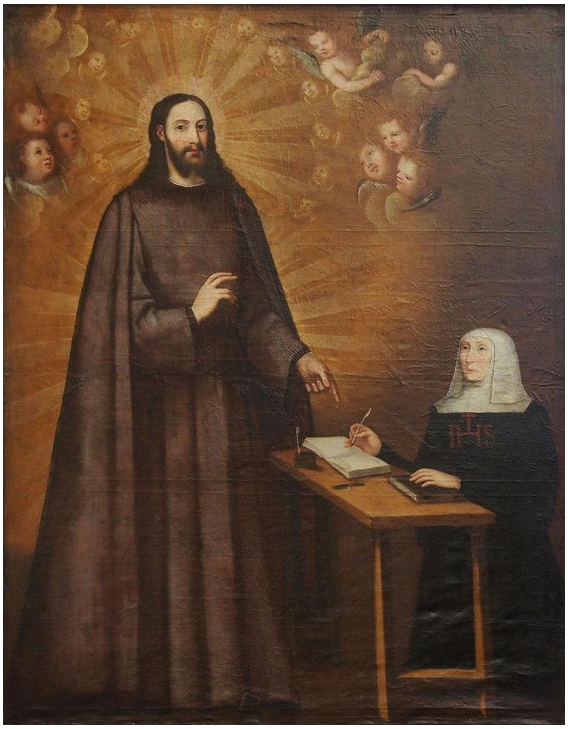
Código: 163_María_Encarnación_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable María de la Encarnación*
Autor:	Pascual Cucó
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	La B. MARIA DE LA ENCARNACION: Fundadora de la Reforma de Francia. Abogada de accidentes repentinos. Murió año 1618
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1565-1618
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 164_Marina_Escobar_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Visiones de doña Marina de Escobar*
Autor:	Seguidor de Diego Valentín Díaz
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de las Brigidas de Valladolid
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Marina de Escobar
Fecha de nacimiento y defunción:	1554 - 1633
Congregación religiosa:	Brigidina

Código: 167_Marina_Escobar_VM_17



Datos técnicos:	
Título:	*Visión de Cristo como jesuita por Marina de Escobar*
Autor:	Diego Valentín Díaz
Fecha:	Desconocida
Siglo:	Primera mitad del siglo XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Iglesia de San Miguel y San Julián (Valladolid)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Marina de Escobar
Fecha de nacimiento y defunción:	1554 - 1633
Congregación religiosa:	Brigidina

Código: 171_Josefa_María_García_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable madre sor Josefa María García*
Autor:	Hipólito Ricarte y Luis Domingo
Fecha:	1752
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vª. Efe. de la Ve. Me. Sor Josepha Maria Garcia, Natural de Valencia Cpuchina de Castellón de la Plana, murió en 20 de Abril 1743. Dedicase à la Protecsion del Señor Marqués de Dos Aguas
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María García
Fecha de nacimiento y defunción:	Capuchina
Congregación religiosa:	1673 - 1743

Código: 172_Josefa_María_García_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable madre sor Josefa María García*
Autor:	Joaquín Giner Grau y Juan Cualladó
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Verdadera Efigie de la Ven. M. Sor Josepha Mª Garcia, Natural de Valª. La primera q. vistiò el habito en el Real Conto. De Capuchs. De Castellon de la Plana, Muriò siendo Abadesa el año 1743 a 20 de Abril de edad 70 años
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María García
Fecha de nacimiento y defunción:	Capuchina
Congregación religiosa:	1673 - 1743

Código: 173_Josefa_María_Roca_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Efigie de la Noble doña Josefa Mª Roca*
Autor:	Cristóbal Jacinto Belda
Fecha:	1737
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Efigie de la Noble D. Josefa Mª Roca, del Corazon de JESUS. y de S. Thersa. Murio Venerable por sus raras virtudes en Valencia, día 21 de Deziem.e. Año 1733, alos 42 de su edad
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa María Roca de la Serna y Mascarel
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1733
Congregación religiosa:	Beata

Código: 174_Juana_Encarnación_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Estando enferma la venerable sor Juana de la Encarnación se le apareció el demonio*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Estando enferma la V.M. Encon. La aparecio el Demonº., o figura espantª.y la defendia con su visita María Ssma. acompda. de los Ssos. q se representan. Otravez en fad. La consoló co su visita su Pe. S. Agtin.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 175_Juana_Encarnación_VM_18

© Biblioteca Nacional de España

Datos técnicos:	
Título:	*La venerable Juana de la Encarnación con sus ángeles de la guarda*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Concedio Dios, á suquerida sierva Juana dela Encarnon. Segundo Angel de la Guardia: y el Sor. Delos Angeles sele manifestó mu. Veces, y en divezsas especies, en el Sacramto. Ssmo y Sagrada Comunon.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 176_Juan_Encarnación_VM_18

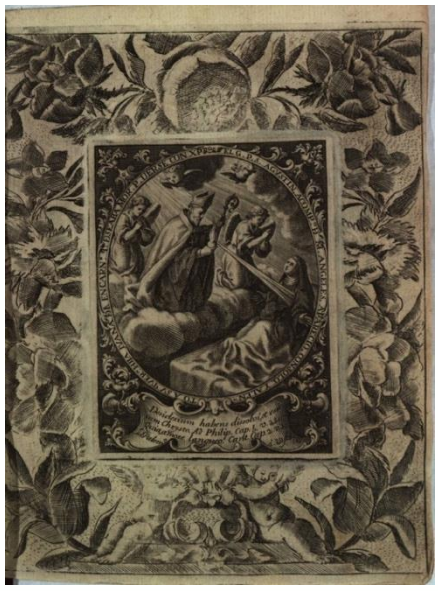
© Biblioteca Nacional de España

Datos técnicos:	
Título:	*La Venreable Juana de la Encarnación ante un alma en pecado mortal*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Manifiesta Maris Ssma a la V.M. Juana de la Encarnazn. un Alma empecaº. Morl. ª asistelasu Mald. por q. No falleziese. Fuera de la cartela: Tambien la aparecio, y consolo é el Mistº. D su purissma. Concepon.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 177_Juana_Encarnación_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable sor Juana de la Encarnación elevada en el aire*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	Entre las in. veces q´ fue vista elevada en el Aire la Ve Juana d la Encon. Augusta. Descza. En su convto. D Murcia bañada d luces celests. Esparcdo. Frags. Y olors. suavmos. una lª cogio en esta postª. la elevan. y adme. rapto.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 178_Juana_Encarnación_VM_18



Datos técnicos:	
Título:	*San Agustín acompañado de ángeles se apareció, consoló y alentó a su querida hija Juana de la Encarnación*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	Desiderium habens dissolviee essecum Chrysto. Ad Philip. Cap. 1 v.28. Quia amore langueo. Cant. Cap. 2. […]. En el marco ovalado: El G.P.S. AGVSTIN, ACOMP.º DE M. ANGELES, APARECIO, CON SOLO Y ALENTO A SV QVERª HIJA JVANA DE ENCARNn Q DESEABA MOR. P. VERSE CON XPFº
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 179_Juana_Encarnación_VM_18

© Biblioteca Nacional de España

Datos técnicos:	
Título:	*El señor le muestra a Juana de la Encarnación unas bellas flores y almas del purgatorio*
Autor:	Juan Bernabé Palomino
Fecha:	1726
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Muestrale el Salvador a la V.M. Juana de la Encaron. unas bellas flos. pr. simblo. d sus virtus. en otras ocacis. le prin. las Animas sus sufragios y óracion.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1672 - 1715
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 180_María_Ángela_Astorch_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La resurrección de María Ángela Astorch*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Aviendo muerto la Me. Me. Maria Angela Astorch a los 7 años de su infancia, la resucita María S. Sª a Ruegos de la Sierva de Dios Ángela Margarita Serafina. Fundadora de las Capuchinas de Barcelona.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 181_María_Ángela_Astorch_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La venerable María Ángela Astorch*
Autor:	Domingo Ximénez
Fecha:	1748
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	La V. M. Angela Astorch Funda.ª del Conv.º d Capuchinas dt ciud. D Murcia. Suplic. De a la Divª. Magª. Por la libert d esta Ciud. Se le manifesto en forma dun Niño muy hermso. Conbidandola p el monte d.ls. Herms. Con palabs. Cariñosas y balbucientes como d Niño q no podia aun pronuncr. diciendo VENE VENE VENE para librarla d I inundacn. q amenazaba á esta Ciud. y queriendo passar adonde estaba su amado no pudo pr. q le inpedian ls. ms. ags. d. lª cercabá=.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 187_María_Ana_Jesús_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Tránsito de la Beata virgen Mariana de Jesús*
Autor:	Vicente Galcerán y Alapont
Fecha:	1784
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Transito de la Beata Virgen Maria Ana de Jesús, Religiosa Mercenª. Descalza, cuyo cuerpo se venera en el Convto. De Sta. Barbara de Madrid. Beatificada por Nº S.S. Pio Sexto día 18 de Enero de 1783. Varios SS. Arzps. Y Obps. ay conc.os. 1160 días de Indas._ rezº. un Pe. mº. dos Ave Marías, y Gloria Patri delte. esta Sta Imagen.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Trinitaria descalza

Código: 191_Matrona_Clarina_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Matrona Clarina*
Autor:	Matius Valls
Fecha:	1745
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	V. MATRONA CLARINA VIUDA IOANNIS RIERA, TERTIARIA PROFESSA ORDINIS D.P. AGVSTINI, SANCTITATIS FAMA CONSPICVA, IN CIVITATE SOLITARIA, LA CHRIMARVM GRATIA FECVNDA, HVMILITATE EXIMIA, CHARITATE FLAGRANS COETERARVMQVE VIRTVTVM ORNAMENTO PERFVLGENS DE. 5 DE Zbris ANNI 1744. AETATIS SVAE 57 ORIIT VARCINONE, SED COELO VIVIT PIA CREDVLITATE
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Matrona Clarina
Fecha de nacimiento y defunción:	1688-1744
Congregación religiosa:	Terciaria agustina

Código: 193_Margarita_EspírituSanto_O_18

© Biblioteca Nacional de España

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadera efigie de la Venerable y penitensísima madre Margarita del Espíritu Santo*
Autor:	I.B. Ravanals
Fecha:	1719
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Verdadera Efigie de la Ve. Y penitentissima Me. Margarita del Espiritu Sancto. Religiosa Augustina descalza en el Convento de S. Ursola de la Ciudad de Valencia. Murió a 19 de Enero de 1719 de edad de 71 Años y 28 dias.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Margarita del Espíritu Santo
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1719
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 194_Catalina_Cristo_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Catalina de Cristo*
Autor:	Desconocido
Fecha:	1603
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Ilegible
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Catalina de Cristo
Fecha de nacimiento y defunción:	1544 - 1594
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 195_Catalina_Cristo_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Catalina de Cristo*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento carmelitas descalzas de Barcelona
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Catalina de Cristo
Fecha de nacimiento y defunción:	1544 - 1594
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 085_Francisca_Dorotea_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable sierva de Dios sor Francisca Dorotea*
Autor:	Martin Bouché y Cornelio Schut
Fecha:	1683
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vita tibi bibitur Christi cum sanguine, Virgo Quam bibis assidue vita perennis erit
Tipología atribuida:	Actitud orante. Retrato in agone
Otros datos:	
Personaje retratado:	Francisca Dorotea
Fecha de nacimiento y defunción:	1559 - 1623
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 199_Juana_Cruz_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Juana de la Cruz*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	En el Monasterio de Cubas de la Sagra (Madrid)
Inscripción:	Ilegible
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 200_Juana_Cruz_VM_

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Juana de la Cruz*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	Posiblemente siglo XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento franciscanas de Carrión de los Condes (Palencia)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de la Cruz
Fecha de nacimiento y defunción:	1496 - 1534
Congregación religiosa:	Terciaria de la orden de San Francisco

Código: 201_Inés_EspirituSanto_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Inés del Espíritu Santo Sisternes Oblites*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Google Books
Inscripción:	La Me. Sª Ines del SR Sto Alta […]Sisternes Fundadora
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Inés del Espíritu Santo Sisternes Oblites
Fecha de nacimiento y defunción:	1612-1668
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 201_Inés_EspirituSanto_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Inés del Espíritu Santo Sisternes Oblites*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	Entre siglo XVII y XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Publicado en Callado, E. (2015). *El paraíso que no fue: El convento de Nuestra Señora de Belén de Valencia.*Universitat de Valencia
Inscripción:	La Ve. Me. Sor Ines del Espiritu Santo Del Habito de Santo Domingo Fundaora de los Conventos de Corpus Christi de la Villa de Villa Real y Corpus Chriti de Carcaixent, y del de Sº. Maria de Belen de la Ciudad de Valencia.
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Inés del Espíritu Santo Sisternes Oblites
Fecha de nacimiento y defunción:	1612-1668
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 203_Isabel_MadredeDios_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la madre Isabel de la Madre de Dios*
Autor:	Desconocido
Fecha:	Desconocida
Siglo:	Posiblemente finales siglo XVII- Principios XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de Agustinas recoletas de la Calzada de Oropesa (Toledo)
Inscripción:	M ISABEL D LA M. D DIOS FUNDADORA D LOS CONVENTOS D SERRADILLA Y LA CALZADA D OROPESA MURIO EL AÑO 1687 D EDAD 72 AÑOS Y 57D RELIGION
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Isabel de la Madre de Dios
Fecha de nacimiento y defunción:	1614-1687
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 204_María_Jesús_López_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable María de Jesús López Rivas*
Autor:	Anónimo
Fecha:	ca. 1650
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de San José de Toledo
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Jesús López Rivas
Fecha de nacimiento y defunción:	
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 206_Beatriz_María_Jesús_E_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre sor Beatriz María de Jesús*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1719
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Retrato de la Ven. M. Sor BEATRIZ MARIA DE JESUS. Abadesa que fue del Religios. convto. del Angel Custo, Francas. Descalzas de Granada. Fallecio a 15 d Febrero del Año de MDCCII a los 70 años de su Edad.
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Beatriz María de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1632-1702
Congregación religiosa:	Clarisa descalza

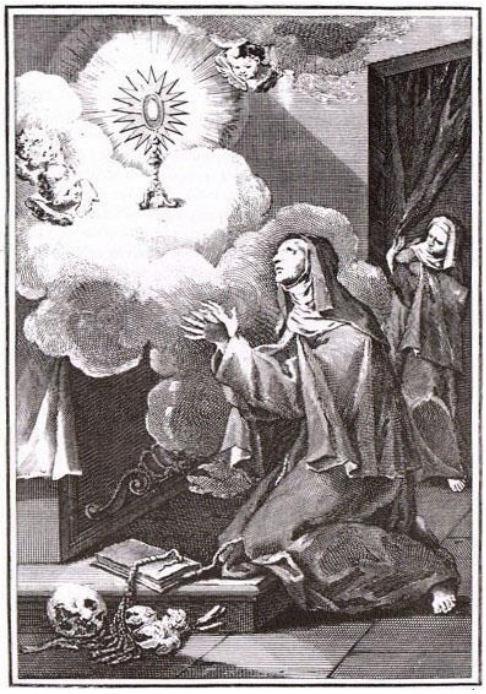
Código: 207_Ana_Cruz_Ribera_A_XVII	
Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable madre Ana de la Cruz*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Ca. 1650
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento Santa Clara de Montilla.
Inscripción:	Verabilis Mater Anna de la + sanctiordinis franciscani que amore dei et P[…]imi cum excellenti vite puritate ac illustratione divine co […] em platonis maxime florvit penitentia mortificatione fuit cet[…]ri viva et mortua miraculis illustris obih Montvellie le Mag[...] Die Veneris Nonis Augusti Anno 1650 Effis. v[...]
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de la Cruz Ribera o Ana Ponce de León
Fecha de nacimiento y defunción:	1606-1650
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 208_Ana_Cruz_Ribera_F_XVII	
Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la Venerable madre Ana de la Cruz*
Autor:	Atribuido a Fray Pedro de Valderrama
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento Santa Clara de Montilla.
Inscripción:	Venerabilis Mat. Anna Dia + Sancti Ordinis franciscani quae amore Dei et proxime cum excellenti vite puritate ac illustratione divine contemplationis maxime florvit penitentia mortificatione fue celebris viva et mortua miraculis illustris, orbit Montullia Mâ Na Manctitatis opinione de veneris Nonis Augusti Anno 56 etatis sue
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de la Cruz Ribera o Ana Ponce de León
Fecha de nacimiento y defunción:	1606-1650
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 210_María_Ana_Jesús_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Beata María Ana de Jesús*
Autor:	Francisco Gordillo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vª. Efigie dla Beata Mariana de Jesus del Orden d Descalsos d Nª. Sra. dla Merced Redn. D Cautivos Fue Beatificada pr. N Smo. P. Pio VI à 18 d Enero d 1783
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565 - 1624
Congregación religiosa:	Trinitaria descalza

Código: 211_María_Ángela_Astorch_VM_18



Datos técnicos:	
Título:	*La visión de la venerable María Ángelas Astorch*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 213_Ángela_Margarita_Serafina_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Venerable madre sor Ángela Margarita Serafina*
Autor:	Domèmec Pauner
Fecha:	ca. 1670
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Atles Barcelona
Inscripción:	V.Mr. Sr. Angela Margarita Serafina Capucc. Monialium Hipa. Fundatrix. Ob. An. 1608. decemb. 24. etat. 65
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ángela Margarita Serafina
Fecha de nacimiento y defunción:	1543-1608
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 215_María_Ángela_Astorch_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La visión de sor María Ángela Astorch*
Autor:	Francisco Preciado de la Vega
Fecha:	1773
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Iglesia de San Miguel de Mula (Murcia)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 216_María_Ángela_Astorch_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre María Ángela Astorch*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	La V. M. Maria Angela Astorch Fundadora del Conv. De Capuchinas dela exaltación del S.Sº. Sacramento de la Cd. De Mª.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ángela Astorch
Fecha de nacimiento y defunción:	1592 - 1665
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 217_Margarita_Albertos_Mora_VM_B_18

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Margarita Albertos Mora*
Autor:	José Vicente Alagarda e Eisach y Antonio Villanueva
Fecha:	1777
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Dadun (Depósito académico digital Universidad de Navarra)
Inscripción:	Vº. Rº. De la Ve. Margarita Albertos Mora, Angel i Brù, Tercera de la Or de Domca. I Sca. Nacio en 6 d Marzo dl año Sto. 1725 fuè bautizada en la Sta. Igª. Cathl. D Orihuela, muriò e año Sto. 1775 dia 21 de Febrero a los 50 d su edad; yace su cuerpo e el Rso. Cto. d Sta Lucia d la misma . A expesas de D. Jph. Ruiz Cartagena su Hermano 1777
Tipología atribuida:	Vida
Otros datos:	
Personaje retratado:	Margarita Albertos Mora
Fecha de nacimiento y defunción:	1725-1775
Congregación religiosa:	Terciaría de la orden de Santo Domingo

Código: 219_Esperanza_Cristo_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*Vera efigie de la Venerable madre Esperanza de Christo*
Autor:	Carlos Francia
Fecha:	ca. 1762
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	VERA EFIe. DE LA Ve. Me. ESPERANZA DE CHRISto. Priª que fue tres veces en su Religiomo. Combento de Carmelitas Descalzas de S. Joseph de Valª. Murio á 20 de Abril de 1748 à los 74 de su hedad 4 meses y 25 días, fue Incigne enla Caridad y muy singular en las demas virtudes.
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Esperanza de Cristo
Fecha de nacimiento y defunción:	1672-1746
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 220_Margarita_Agulló_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Margarita Agulló*
Autor:	Francisco Ribalta
Fecha:	ca. 1605
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo del Patriarca del Real Colegio de Valencia
Inscripción:	HICI IACET SOROR MARGARITA AGULLONA
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Margarita Agulló
Fecha de nacimiento y defunción:	1536-1600
Congregación religiosa:	Terciaría de la orden de San Francisco

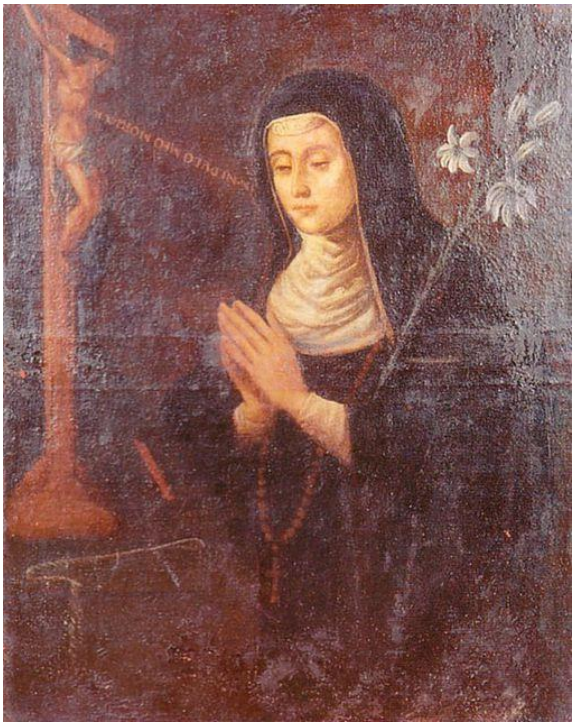
Código: 221_Margarita_Agulló_O_17

Datos técnicos:	
Título:	*Margarita Agulló*
Autor:	Juan Sariñena
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Colegio del Corpus Christi de Valencia
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Margarita Agulló
Fecha de nacimiento y defunción:	1536-1600
Congregación religiosa:	Terciaría de la orden de San Francisco

Código: 222_Jerónima_Fuente_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*La venerable madre Jerónima de la Fuente*
Autor:	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Fecha:	1620
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo del Prado
Inscripción:	Este es verdadero retrato de la Madr. Doña Jeronima de la fuente Relixosa del Convento de Sancta Ysabel de los Reyes de To. Fundadora y primera Abadesa del Convento de Sta Clara de la Concepcion de la primera regla de la Ciudad de Manila en filipinas, salio a esta fundacion de edad de 66 años martes veite y ocho de Abril de 1620 años. salieron de este convento en su compania la madre Ana de Christo y la madre Leonr de Sanct franccisco. Religiosas y la su ermana Juana de Santc Antonio novicia. Todas personas de mucha importancias para tan alta obra
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Jerónima de la Fuente (Jerónima de la Asunción)
Fecha de nacimiento y defunción:	1555-1630
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 223_Juana_Guillén_O_17



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Juana Guillén*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1616
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio de San Sebastían de agustinas (Orihuela)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana Guillén
Fecha de nacimiento y defunción:	1575-1607
Congregación religiosa:	Agustina

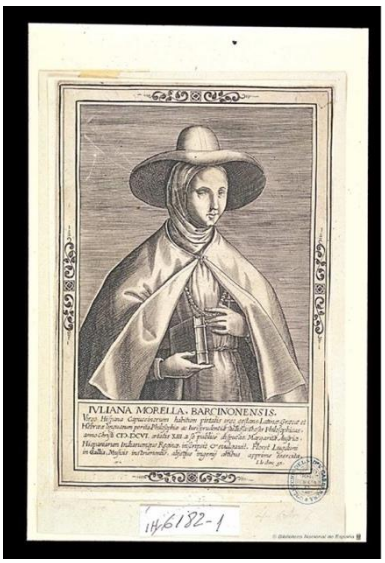
Código: 224_Inés_Moncada_P_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable virgen Inés de Moncada*
Autor:	J. Planes
Fecha:	1734
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca valenciana digital
Inscripción:	La V. Virgen Ines de Monacada: Penitente en los ontes de Porta Coeli
Tipología atribuida:	Penitente
Otros datos:	
Personaje retratado:	Inés de Moncada
Fecha de nacimiento y defunción:	1388-1428
Congregación religiosa:	Anacoreta

Código: 225_Juliana_Morell_R_17

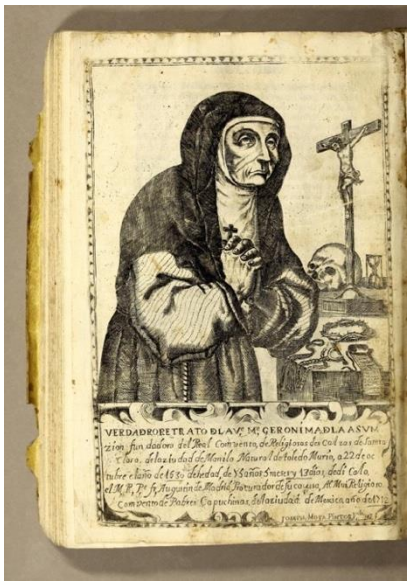
Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Juliana Morell*
Autor:	Edme de Boulonois
Fecha:	1682
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Ilegible
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juliana Morell
Fecha de nacimiento y defunción:	1594-1653
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 226_Juliana_Morell_R_17



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Juliana Morell*
Autor:	Pieter de Jode
Fecha:	Entree 1626 y 1674
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	IVLIANA MORELLA, BARCINONENSIS. Virgo Hispana Capuccinorum habitum pietatis ergo gestans. Latinae, Graecae el Hebraeae linguarum perita Philosophiae ac Iurisprudentiae studiosa: Theses philosophicas anno Christi MDCVI aetatis XIII a se publice disputas, Margarita Austia, Hispaniarum Indiarumque Reginae, inscripsit & evulgavit. Floret Lugduni in Gallia, Musicis instrumentis, alijsque ingenij artibus apprime exercita
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juliana Morell
Fecha de nacimiento y defunción:	1594-1653
Congregación religiosa:	Dominica

Código: 227_Jerónima_Fuente_O_18



Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable Madre Jerónima Asunción*
Autor:	Joseph Mota
Fecha:	1712
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archive.org
Inscripción:	VERDADERO RETRATO DE LA Ve. Me. GERONIMA ASUMzion fundadora del Real Convento de Religiosas descalzas de Santa Clara de la ziudad de Manila Natural de toledo Murio, a 22 de octubre el año de 1630 de hedad, de 55 años 5 meses y 13 dias, dedicalo el M. R Pe. fr. Agustin de Madrid Procurador de su causa, Al Mui Religioso Comvento de Probles Capuchinas de la ziudad de Mexizo año de 1712
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Jerónima de la Fuente (Jerónima de la Asunción)
Fecha de nacimiento y defunción:	1555-1630
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 228_Estefania_Encarnación_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Estefanía de la Encarnación*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1631
Siglo:	XVII
Técnica:	Dibujo
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Estefanía de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1597-1665
Congregación religiosa:	Clarisa descalza

Código: 229_Estefania_Encarnación_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de soror Estefanía de la Encarnación*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1631
Siglo:	XVII
Técnica:	Dibujo
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Soror Estefania dela Enarnación Religiosa descalza en el combento de Sª Clara de la Villa de Lerma de esta sana probincia dela purisima Concepcion escribiola año de 1625 y Murio año de 1665 a 28 de Diciembre
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Estefanía de la Encarnación
Fecha de nacimiento y defunción:	1597-1665
Congregación religiosa:	Clarisa descalza

Código: 231_Jesualda_imitatioChristi_17

Datos técnicos:	
Título:	*Sor Jesualda, con la cruz de la Pasión, acompañando a Cristo*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo de las Clarisas de Gandía
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Jesualda
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 232_María_Luisa_NiñoJesús_F_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de María Luisa del Niño Jesús de Borja y Doria*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1721
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo de las Clarisas de Gandía
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Luisa del Niño Jesús de Borja y Doria
Fecha de nacimiento y defunción:	1632-1721
Congregación religiosa:	Clarisas

Código: 233_Mariana_SanSimeón_VM_18

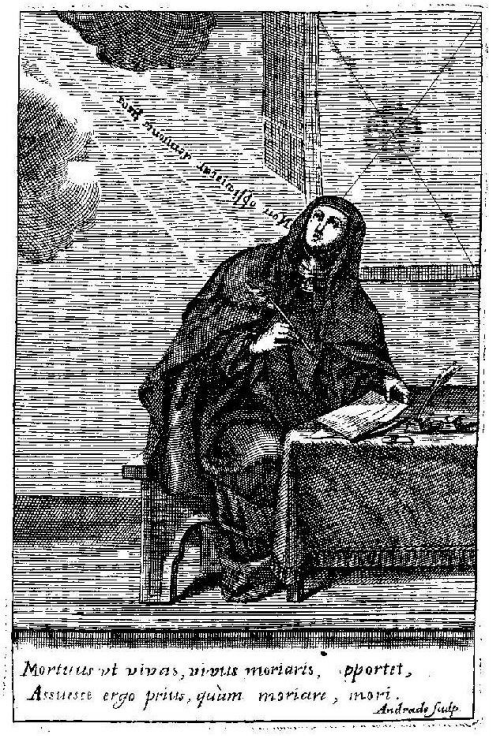
© Ayuntamiento de Murcia

Datos técnicos:	
Título:	*Sor Mariana de San Simeón arrobada en éxtasis, admite Jesucristo la entrega de su abrasado corazón*
Autor:	Andrade
Fecha:	1746
Siglo:	Primera mitad del siglo XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Archivo municipal repositorio digital de Murcia
Inscripción:	Santa de una grave enfermedad visitandola los Stos. S. Cosme y S. Damian, y en otra con una musica q la dieren los Angeles
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 235_Mariana_SanSimeón_VM_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable sor Mariana de san Simeón recibe extraordinarios favores de Cristo sacramentado*
Autor:	Andrade
Fecha:	1746
Siglo:	Primera mitad del siglo XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Arrebatada en extasi, admite Jesuxpto la entrega de su abrasado Corazon
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 236_Mariana_SanSimeón_E_18



Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable Mariana de San Simeón*
Autor:	Andrade
Fecha:	Desconocida
Siglo:	Primera mitad del siglo XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Mortus ut vivas, vivus moriaris, oportet. Assuesce ergo prius, quàm moriare, mori
Tipología atribuida:	Escritura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Mariana de San Simeón
Fecha de nacimiento y defunción:	1569 - 1631
Congregación religiosa:	Agustina descalza

Código: 239_Ana_SanAgustín_R_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la madre Ana de san Agustín*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de Santa Ana de Vilanueva de la Jara
Inscripción:	RETRATO DE LA MDRE ANA DE S. AGVSTIN COPAÑERA DE S.TA TERESA DE IHS
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Ana de San Agustín
Fecha de nacimiento y defunción:	1555 - 1624
Congregación religiosa:	Carmelita descalza

Código: 240_María_San Antonio_F_18

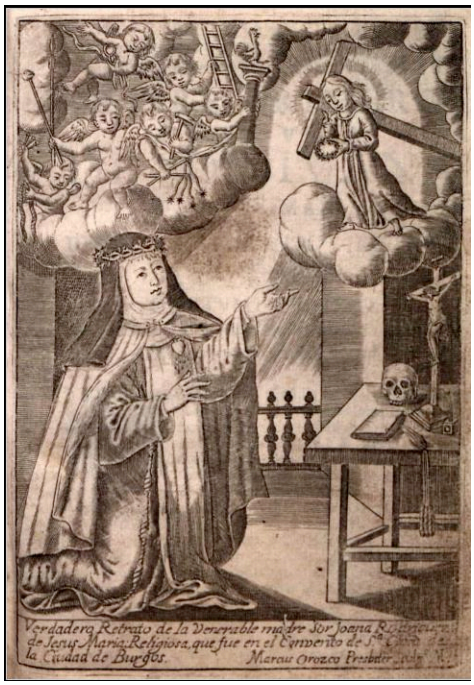
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero Retrato de la Sierva de Dios María de san Antonio*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura
Localización:	Ermita de San Diego del Monte (San Cristóbal de la Laguna)
Inscripción:	V. R. de la sierva de Dios María de Sn. Antonio lega profesa de la Orden de Sto Domingo nació en Garachico a cinco de Agosto de Mil seis cientos sesenta y cinco. Falleció en Puerto de la Cruz en diez de Mayo de Mil setecientos cuarenta y uno.
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de San Antonio Lorenzo y Fuentes
Fecha de nacimiento y defunción:	1665 - 1741
Congregación religiosa:	Dominica Predicadora

Código: 241_Antonia_Jesús_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la Venerable Antonia de Jesús*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1695
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Monasterio Santo Tomas de Villanueva (Granada).
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Antonia de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1612-1695
Congregación religiosa:	Agustina recoleta

Código: 243_Juana_Jesús_María_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre sor Juana de Jesús María*
Autor:	F. Donidon P.
Fecha:	ca.1676
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca Digital de Castilla y León
Inscripción:	Verdadero Retrato de la Ve. Mae. Sor. Joana […] Maria Religiosa que fue en el Conto. De Sta. Clara de la […]
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de Jesús María
Fecha de nacimiento y defunción:	1564-1650
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 243_Juana_Jesús_María_VM_17	
	
Datos técnicos:	
Título:	*Verdadero retrato de la Venerable madre sor Juana de Jesús María*
Autor:	Marcos Orozco
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Grabado
Localización:	Monasteris.cat
Inscripción:	Verdadero Retrato de la Venerable madre Sor Joana Rodriguez de Jesus Maria. Religiosa que fue en el Convento de Sª Clara de la Ciudad de Burgos. Marcus Orozco
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	Juana de Jesús María
Fecha de nacimiento y defunción:	1564-1650
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 246_Josefa_SanFrancisco_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de la Venerable madre Josefa de san Francisco*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1665
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de las madres agustinas recoletas de Pamplona.
Inscripción:	[…] Venerable Mad. Maria Josefh de San Fran. Una de las primeras fundadoras desta casa tomo el abito en la […] de ka recolecion. Fundacion de las primeras en la Villa de Eybar de edad de 14 años. Fue prelada en esta. Murcio a 1 de Sep.e. De 1665 de edad 70
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Josefa de San Francisco
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Agustina Recoleta

Código: 247_Lucía_Margarita_R_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de soror Lucia Margarita Zerro*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de las madres capuchinas de Tudela.
Inscripción:	Soror Luzia Margaritª Zerro Capuchina en Tudela
Tipología atribuida:	Retrato
Otros datos:	
Personaje retratado:	Lucía Margarita Aguilera y Cerro
Fecha de nacimiento y defunción:	- 1746
Congregación religiosa:	Capuchina

Código: 248_Petronila_Aperregui_L_18

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la venerable Petronila Aperregui*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1788
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Colegio de la Isla de San Fernando en Cádiz
Inscripción:	RETRATO DE LA M. R. Me MA PETRONILA DE APERREGUI PRIORA Y FUNDADORA DEL COMVto DE LA ENSEÑANZA DE LA VI / LLA RL DE LA YSLA DE LEON. NACIO EN DÍA 28 DE JUNIO DEL AÑO 1710 EN L A CIUDAD DE TUDEL A DE NAVARRA TO- / MO EL AVITO EN DHA CIUDAD EL DIA 2 DE Nbre DEL AÑO 1731 ENTRO EN LA YSLA A EMPESAR SU/FUNDACION EL DÍA 18 DE Nbre DEL AÑO 1760. SE RETRATO POR SEbre DEL AÑO 1788
Tipología atribuida:	Lectura
Otros datos:	
Personaje retratado:	Petronila Aperregui
Fecha de nacimiento y defunción:	1710-1790
Congregación religiosa:	Compañía de María

Código: 249_Petronila_Magdalena_deJesús_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor Petronila Magdalena de Jesús*
Autor:	Manuela de la Santísima Trinidad
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVIII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de franciscanas de Salamanca
Inscripción:	La B. M. Sor petronila Magdalena de Jesús. Murió de 66 años de edad el 2 de agosto
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	Petronila Magdalena de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 251_Petronila_SanEsteban_O_18

Datos técnicos:	
Título:	*La Venerable madre Petronila de san Esteban*
Autor:	Anónimo
Fecha:	ca. 1759
Siglo:	XVIII
Técnica:	Grabado
Localización:	Biblioteca digital hispánica (Biblioteca nacional)
Inscripción:	Vº Rtº d la Smª Ymagn. dl Niño Jhs q se venª en el Coro alto dl Comvtº d la Concepn. Bernd / d Canª Cuios Cults. promovº la Ve. Me. Pedtronila Sn Estevn Montgt. y Covos Religiosa en el mismo Convtº donde fallecº en gde. Opinn. d Virtd. Y Santidd. Als. 12 d la Noche dl Dia 7 d Sepbre. Año de 1758 / Ferndº Diaz sculp.
Tipología atribuida:	Actitud orante
Otros datos:	
Personaje retratado:	Pedtronila de San Esteban o Petronila Montgriut y Covos
Fecha de nacimiento y defunción:	1676-1759
Congregación religiosa:	Cisterciense

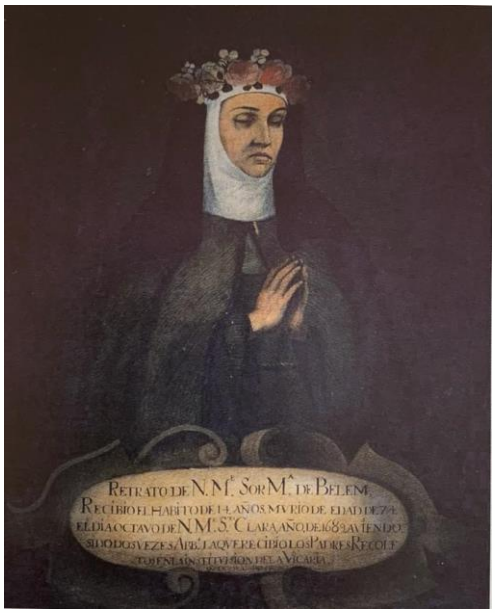
Código: 252_María_delaAsunción_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Retrato funerario de sor María de la Asunción*
Autor:	Anónimo
Fecha:	1689
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura
Localización:	Convento de santa Clara de Estepa.
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de la Asunción
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Clarisa descalza

Código: 253_María_Jesús_F_17

Datos técnicos:	
Título:	*Venerable Madre sor María Jesús Sacramentado*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de franciscanas clarisas Santa María de Jesús de Sevilla
Inscripción:	Retrato de la benerable madre María de Jesús Sacramentado, recoleta de belo blanco en el conbento de religiosas de Santa María de Jesús de esta ciudad de Sevilla. Murió a 10 de marzo de 1684 a los cuarenta años de su edad i 19 de hábito.
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Jesús Sacramentado
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocida
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 252_María_delaAsunción_F_17



Datos técnicos:	
Título:	*Retrato de la Venerable Madre sor María de Belén*
Autor:	Anónimo
Fecha:	Desconocida
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Convento de franciscanas clarisas Santa María de Jesús de Sevilla.
Inscripción:	Retrato de N. Me. Sor Mª de Belem. Recibio el habito de 14 años. Musio de Edad de 74 el dia octavo de N. Me. Sta Clara. Año de 1689. Aviendo sido dos vezes Abbª. La que recibio los Padres Recoletos en la institusion de la Vicaria.
Tipología atribuida:	Funerario
Otros datos:	
Personaje retratado:	María de Belén
Fecha de nacimiento y defunción:	Desconocidas
Congregación religiosa:	Clarisa

Código: 255_Maria_Ana_Jesús_VM_17

Datos técnicos:	
Título:	*La Beata Mariana de Jesús*
Autor:	Vicente Carducho
Fecha:	1625
Siglo:	XVII
Técnica:	Pintura. Óleo sobre lienzo
Localización:	Museo del Prado
Inscripción:	No
Tipología atribuida:	Experiencia mística
Otros datos:	
Personaje retratado:	María Ana de Jesús
Fecha de nacimiento y defunción:	1565-1624
Congregación religiosa:	Terciaria mercedaria

ANEXO II: PRETEST

Valoración del alumnado de Secundaria sobre la enseñanza de la Historia

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Código (nº de lista):_____

Sexo: Mujer ❒ Hombre ❒

Edad: **Etapa**: ESO ❒ **Curso:** **Grupo:**

Editorial de tu libro de texto:

¿Has repetido curso alguna vez? Sí ❒ **¿En qué etapa?** Primaria ❒

No ❒ Secundaria ❒

¿Qué nota obtuviste en la asignatura de Historia en el segundo trimestre?:_____

A continuación te presentamos una serie de afirmaciones sobre la forma con la que has aprendido historia antes de este tema. Valóralas marcando en el recuadro la respuesta que te representa mejor, teniendo en cuenta que 1= Muy en desacuerdo, 2 = Algo en desacuerdo; 3 = Ni de acuerdo, ni en desacuerdo; 4 = Algo de acuerdo; 5 = Muy de acuerdo. **BLOQUE 1: Valoración sobre el proceso de enseñanza/aprendizaje**	Nunca	Pocas veces	Algunas veces	Casi siempre	Siempre
1. Las clases de Historia se basan en la explicación del profesor.	1	2	3	4	5
2 El material que más se utiliza es el libro de texto.	1	2	3	4	5
3. La parte más importante de la evaluación son los exámenes escritos.	1	2	3	4	5
4. Para aprobar los exámenes aprendo los contenidos de memoria.	1	2	3	4	5
5. Para la evaluación se utilizan diferentes instrumentos (cuaderno, trabajos escritos, rúbrica, portafolio…).	1	2	3	4	5
6. En el aula se usan documentos históricos para aprender historia.	1	2	3	4	5

7. En las clases de Historia utilizamos recursos audiovisuales (presentaciones, cine, documentales…).	1	2	3	4	5
8. Realizamos investigaciones en clase de Historia.	1	2	3	4	5
9. Nos ponemos en el papel de un personaje histórico (teatro, simulaciones, etc.) para comprender sus acciones.	1	2	3	4	5
10. Valoramos de forma crítica hechos o procesos históricos.	1	2	3	4	5

BLOQUE 2: Valoración sobre el proceso de enseñanza en la motivación	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
11. Las clases me motivan para conocer más sobre la historia.	1	2	3	4	5
12. Las clases de Historia mejoran mi motivación aprender y esforzarme más.	1	2	3	4	5
13. Las clases de Historia me motivan porque comprendo mejor la realidad social y cultural con la que estoy en contacto.	1	2	3	4	5
14. Las clases de Historia me motivan para conseguir mejores notas.	1	2	3	4	5
15. Me motivo en las clases de Historia porque puedo aportar mi punto de vista o conocimientos propios.	1	2	3	4	5
16. Las clases de Historia me motivan porque trabajamos en grupo.	1	2	3	4	5
17. Me motivan en las clases de Historia porque utilizamos recursos diferentes al libro de texto (Internet, audiovisuales, documentos históricos, etc.).	1	2	3	4	5

BLOQUE 3: Valoración sobre el proceso de enseñanza en la satisfacción	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
18. Estoy satisfecho/a con el papel que tengo como alumno/a.	1	2	3	4	5
19. Estoy satisfecho/a con clima de trabajo en el aula.	1	2	3	4	5
20. Estoy satisfecho/a con la labor de mis compañeros/as cuando trabajamos en pequeños grupos.	1	2	3	4	5
21. Estoy satisfecho/a con lo que aprendo.	1	2	3	4	5
22. Estoy satisfecho/a con la forma en la que el profesor/a trata los temas.	1	2	3	4	5
23. Hasta ahora estoy satisfecho/a con mi calificación.	1	2	3	4	5

BLOQUE 4: Valoración sobre el proceso de enseñanza en la efectividad y transferencia del aprendizaje	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
24. En las clases de Historia aprendo los principales hechos históricos.	1	2	3	4	5
25. En las clases de Historia aprendo los principales personajes históricos.	1	2	3	4	5
26. En las clases de Historia aprendo a usar la cronología.	1	2	3	4	5
27. En las clases de Historia aprendo a manejar documentos y fuentes históricas.	1	2	3	4	5
28. En las clases de Historia aprendo los cambios y continuidades en la historia.	1	2	3	4	5
29. En las clases de Historia aprendo que todos los personajes y hechos históricos son igual de importantes.	1	2	3	4	5
30. En las clases de Historia aprendo las causas y continuidades de los hechos históricos.	1	2	3	4	5
31. En las clases de Historia aprendo los motivos que llevaron a personas del pasado a actuar de una determinada manera y valorar sus acciones de forma crítica.	1	2	3	4	5
32. En las clases de Historia aprendo a trabajar en grupo con mis compañeros.	1	2	3	4	5
33. En las clases de Historia aprendo a valorar mejor el patrimonio de nuestro entorno.	1	2	3	4	5
34. En las clases de Historia aprendo diferentes formas de usar las TIC para la enseñanza de las ciencias sociales	1	2	3	4	5
35. Gracias a las clases de Historia soy más respetuoso/a con personas de otras culturas y con las opiniones distintas a la mía	1	2	3	4	5
36. Las clases de Historia me ayudan a comprender y debatir temas de actualidad.	1	2	3	4	5

ANEXO III: POST-TEST

Opinión del alumnado de Secundaria sobre la puesta en práctica de la unidad formativa en Historia

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Código (nº de lista):_____

Sexo: Mujer ❒ Hombre ❒

Edad: **Etapa**: ESO ❒ Bachillerato ❒ **Curso:** **Grupo:**

Localidad: **Centro:**

Editorial de tu libro de texto:

¿Has repetido curso alguna vez? Sí ❒ **¿En qué etapa?** Primaria ❒

No ❒ Secundaria ❒

¿Qué nota has obtenido en esta unidad didáctica?:_____

A continuación te presentamos una serie de afirmaciones sobre la forma con la que has aprendido historia en este tema. Valóralas marcando en el recuadro la respuesta que te representa mejor, teniendo en cuenta que 1= Muy en desacuerdo, 2 = Algo en desacuerdo; 3 = Ni de acuerdo, ni en desacuerdo; 4 = Algo de acuerdo; 5 = Muy de acuerdo. **BLOQUE 1: Valoración sobre la enseñanza en la unidad formativa**	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
1. Las clases de Historia se han basado en la explicación del profesor.	1	2	3	4	5
2 El material que más se ha utilizado ha sido el libro de texto.	1	2	3	4	5
3. La parte más importante de la evaluación han sido los exámenes escritos.	1	2	3	4	5
4. Para aprobar los exámenes he aprendido los contenidos de memoria.	1	2	3	4	5
5. Para la evaluación se han utilizado diferentes instrumentos (cuaderno, trabajos escritos…).	1	2	3	4	5

6. He utilizado en el aula documentos históricos para aprender historia.	1	2	3	4	5
7. Se han utilizado en las clases de Historia recursos audiovisuales (presentaciones, cine, documentales…).	1	2	3	4	5
8. Hemos realizado investigaciones en clase de Historia.	1	2	3	4	5
9. Nos hemos puesto en el papel de un personaje histórico (teatro, simulaciones, etc.) para comprender sus acciones.	1	2	3	4	5
10. He valorado de forma crítica hechos o procesos históricos.	1	2	3	4	5

BLOQUE 2: Valoración sobre la planificación didáctica en la motivación	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
11. La forma de presentar y trabajar el tema me ha motivado para conocer más sobre la historia.	1	2	3	4	5
12. Con el tema he mejorado mi motivación para aprender y esforzarme más en clase.	1	2	3	4	5
13. Mi motivación ha mejorado porque comprendo mejor la realidad social y cultural con la que estoy en contacto.	1	2	3	4	5
14. El tema ha mejorado mi motivación para conseguir mejores notas.	1	2	3	4	5
15. Me he motivado porque podía aportar mi punto de vista o conocimientos propios.	1	2	3	4	5
16. Me he motivado porque hemos trabajado en grupo.	1	2	3	4	5
17. Me he motivado porque hemos utilizado recursos diferentes al libro de texto (Internet, audiovisuales, documentos históricos, etc.).	1	2	3	4	5

BLOQUE 3: Valoración sobre la planificación didáctica en la satisfacción	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo
18. Estoy satisfecho/a con el papel que he tenido como alumno/a.	1	2	3	4	5
19. Estoy satisfecho/a con clima de trabajo generado en el aula.	1	2	3	4	5
20. Estoy satisfecho/a con el trabajo de mis compañeros/as en pequeños grupos.	1	2	3	4	5
21. Estoy satisfecho/a con los aprendizajes conseguidos.	1	2	3	4	5
22. Estoy satisfecho/a con la forma en la que el profesor ha tratado el tema.	1	2	3	4	5
23. Estoy satisfecho/a con mi calificación.	1	2	3	4	5

BLOQUE 4: Valoración sobre la planificación didáctica en la efectividad y transferencia del aprendizaje	Muy en desacuerdo	En desacuerdo	Indeciso/a	De acuerdo	Muy de acuerdo

24. He aprendido los principales hechos históricos del tema.	1	2	3	4	5
25. He aprendido los principales personajes históricos del tema.	1	2	3	4	5
26. He aprendido a usar la cronología del tema.	1	2	3	4	5
27. He aprendido a manejar documentos y fuentes históricas.	1	2	3	4	5
28. He aprendido los cambios y continuidades en la historia.	1	2	3	4	5
29. He aprendido que todos los personajes y hechos históricos son igual de importantes.	1	2	3	4	5
30. He aprendido las causas y continuidades de los hechos históricos.	1	2	3	4	5
31. He aprendido los motivos que llevaron a personas del pasado a actuar de una determinada manera y valorar sus acciones de forma crítica.	1	2	3	4	5
32. He aprendido a trabajar en grupo con mis compañeros.	1	2	3	4	5
33. He aprendido a valorar mejor el patrimonio de nuestro entorno.	1	2	3	4	5
34. He aprendido diferentes formas de usar las TIC para la enseñanza de las ciencias sociales	1	2	3	4	5
35. Los contenidos tratados me han hecho ser más respetuoso/a con personas de otras culturas y con las opiniones distintas a la mía	1	2	3	4	5
36. El tema estudiado me ha ayudado a comprender y debatir temas de actualidad.	1	2	3	4	5