

Una iconografía desconocida de la Venerable sor María de Jesús de Ágreda (I). La pintura y la iconología

An Unknown Iconography of Sister María de Jesús de Ágreda (I). The Painting and the Iconography

Benito Rodríguez Arbeteta

UNED
ESPAÑA

brodrigueza@invi.uned.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 125-145]

Recibido: 20-12-2021 / Aceptado: 31-01-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.10>

Resumen. Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), fue uno de los personajes femeninos más populares de su tiempo, con una personalidad poliédrica. La pintura inédita que presentamos se revela como una síntesis de sus vivencias místicas, en las que se mezcla la realidad tangible y lo sobrenatural. Para interpretarla, hemos desarrollado una metodología iconológica que enriquece el corpus iconográfico de este personaje, ayudando a la comprensión de su biografía y obra, en el contexto de la mentalidad propia de una época y su posterior interpretación.

Palabras clave. Mística; Jerusalén; Padre Eterno; Inmaculada; Teresa de Ávila; diablo; dragón infernal; Ágreda; familia Coronel.

Abstract. Sister María de Jesús de Ágreda (1602-1665), was one of the most popular female characters of her time, with a multifaceted personality. The unpublished painting that we present is revealed as a synthesis of her mystical experiences, in which tangible reality and the supernatural are mixed. To interpret it, we have

developed an iconological methodology that enriches the iconographic corpus of this character, helping to understand his biography and work, in the context of the mentality of an era and its subsequent interpretation.

Keywords. Mysticism; Jerusalem; Eternal Father; Immaculate; Teresa of Ávila; Devil; Infernal dragon; Ágreda; Coronel family.

La pintura que presentamos a estudio consiste en un óleo sobre lienzo, de 80 x100 cm, en formato apaisado, procedente de una colección particular madrileña. La obra, que se encontraba en regular estado de conservación, había preservado en su integridad las partes esenciales de la composición, por lo que fue posible en su día realizar una respetuosa restauración sin alterar la composición original (Fig. 1).



Figura 1. Óleo sobre lienzo, escuela española o novohispana, *Visión de la Madre Ágreda*, 1669-principios del siglo XVIII. Colección particular, Madrid

Se trata de una compleja escena ubicada en un interior. Una cortina situada en el ángulo superior izquierdo del espectador, se recoge mostrando un fondo en el que se adivina una librería. Delante se sitúa un bufete, cubierto por un paño verde. Una religiosa joven, con toca blanca, velo negro, saya y escapulario blancos y manto azul con medallón o escudo, aparece sentada en un frailer con los brazos abiertos, la diestra con una pluma en actitud de escribir. En la parte derecha se

desarrolla una aparición con la Virgen, el Padre Eterno y una ciudad que emerge entre las nubes. Debajo, aparece un dragón de aspecto fiero, flotando en el aire. Una cartela en el cuadrante inferior derecho del espectador (izquierdo de la figura de la religiosa), contiene una cuarteta relativa al personaje, que identifica como sor María de Jesús de Ágreda, cuyo nombre secular era María Coronel¹. Creemos que dicha cartela es coetánea del resto de la composición ya que, de otra manera, se hubiera descompensado. Además, los pigmentos empleados son los mismos que se utilizan en el resto del cuadro. La tipología del escudo y el trabajo de plumilla indica una datación de finales del siglo xvii en un entorno peninsular. En la parte superior aparecen ángeles tenantes con la cruz de San Juan.

Esta representación se inserta en un grupo bastante similar entre sí, aunque en este caso, con algunas singularidades. Como recuerdan Ricardo Fernández Gracia² y Patricia Andrés González³ al tratar del corpus iconográfico conocido de la Venerable, es frecuente presentarla en actitud de escribir sentada o arrodillada ante un bufete, que puede estar o no cubierto por el tapete, si bien no conocemos ninguno con escudo. Sobre este, aparecen a menudo los utensilios, pero más raramente se pinta un fondo con librería y tampoco conocemos otros ejemplos con calavera o *vanitas*. Normalmente, el hábito incluye una medalla o un medallón con imagen en color de la Inmaculada, pero tampoco aparecen con la forma lobulada que vemos aquí. La retratada aparenta una edad temprana, si se compara con sus representaciones más comunes en el siglo xvii y posteriores⁴, excluyendo la miniatura de El Prado⁵. Tampoco tenemos noticia de pintura, grabado o representación alguna con una cartela semejante.

En lo que se refiere a la calidad de la ejecución, el conjunto de la pintura denota una soltura notable en la mitad izquierda del cuadro y cierto hieratismo en la derecha, advirtiéndose algunas peculiaridades en los puntos de fuga, luces y sombras, que creemos intencionadas. Destaca la buena hechura de cabeza y las manos de la figura principal, de canon corto, en parte debido a que está sentada y en parte a que se ha tenido en cuenta el punto de vista del espectador —en escorzo—, pues posiblemente el cuadro fue pensado para exponerse en alto y poder contemplarse desde abajo.

El recurso de la cortina, que separa el primer plano y el segundo, crea una sensación de profundidad ordenando la escena en dos partes, diferenciadas y engarzando la materialidad de un espacio cerrado realista con lo inefable de una percepción

1. Este elemento no se incluye en el presente análisis, pues se tratará por otro autor en esta misma revista y número (Arbeteta Mira, «Una iconografía desconocida de sor María de Jesús de Ágreda (II): corona de la familia Coronel»). No obstante, su presencia nos ha hecho plantearnos algunas preguntas sobre el origen, utilidad y autoría de esta pintura, ya que otras características de la misma permitirían vincularla al mundo novohispano.

2. Fernández Gracia, 2003.

3. Andrés González, 1996, pp. 447-464.

4. Andrés González, 1996, p. 451.

5. Óleo sobre cobre de sor María de Jesús de Ágreda, segunda mitad del siglo xviii, núm. de catálogo del Museo del Prado P008045. Ver Espinosa Martín, 2011, pp. 28-29.

sobrenatural. Hay una apertura de Gloria en la que refulgen el halo de la Virgen y la Jerusalén Celeste entre las nubes, en referencia al *Apocalipsis*: «Y la ciudad no necesita la luz del sol ni de la luna, ya que la Gloria de Dios la ilumina...»⁶, pero el foco lumínico principal no proviene de aquí, sino del margen superior izquierdo, creando un sutil claroscuro que proporciona un relieve casi escultórico a la figura de la Venerable, la imagen mariana y al resto de elementos. Ante esto, nos preguntamos la razón de preferir este punto en vez de concentrar la luminosidad de la escena en la representación celestial. La posible respuesta la encontraremos en dos argumentos, uno técnico y el otro teórico, pues si la luz emanase de la ciudad, situada en el plano posterior, estaría la figura de la monja a contraluz y, para una mejor lectura, se habría elegido una iluminación lateral. En cuanto al motivo teórico, lo encontramos en las representaciones tras el Concilio de Trento en el que se dictaminó que las imágenes y representaciones sagradas no constituyen en sí mismas la presencia de lo celestial en la tierra, sino que son una mera representación y la pintura es una ayuda para avivar la devoción, no un objeto de devoción en sí misma:

Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras⁷.

Por tanto, este recurso de emplear varios focos de iluminación impide las posibles malas interpretaciones de estas obras por el pueblo, y está presente en muchas obras de devoción, especialmente las relacionadas con santos, por lo que no implica falta de destreza del pintor o desconocimiento de las reglas de la óptica pictórica.

Algo parecido sucede con la disposición del espacio, que resulta aparentemente un tanto confusa si tenemos en cuenta las proyecciones perspectivas. El punto de fuga de la mesa, de la silla y la pilastra están ubicados en el margen izquierdo, en un punto cercano al reloj, mientras que el suelo, a modo de retícula, de baldosas de barro bicolor (aparecen suelos semejantes en la pintura de finales del siglo xvii⁸) y la proyección del vano tienen su punto de fuga en la nube del Padre Eterno, dirigiendo la atención del espectador hacia este, mientras que las líneas de proyección del trazado de las calles en retícula de la Jerusalén Celeste se unirían a la altura del vientre de la Inmaculada. En este caso, creemos que no se tratan de “errores” causados por la inexperiencia del pintor, sino que, posiblemente, atiendan a una voluntad de encaminar la atención del espectador hacia dos focos, ya que un único punto de fuga crearía una dirección forzada hacia un solo elemento. De esta forma se destacan tanto la visión mística como la figura de la religiosa, primando el mensaje sobre la organización espacial. De ser un recurso intencionado, estaríamos hablando de una creación compleja, obra de un artista que conoce perfectamente su oficio, tan-

6. *Apocalipsis*, 21, 23.

7. «La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes» (decreto sobre las imágenes en *Concilio de Trento*, IntraText CT-Texto, 2007).

8. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II, niño*, h. 1675, Museo del Prado, núm. de inventario P007000.

to por su capacidad expresiva como su técnica. Sin embargo, cabe asimismo otra explicación, sin que sea necesariamente excluyente: que la composición global se haya realizado partiendo de fuentes iconográficas distintas, posiblemente grabados, combinándose para lograr la escena deseada.

Destaca como protagonista la figura de sor María⁹. Su postura escribiendo en el bufete, no es solo una representación común de los escritores y eruditos de la época, sino que también aparece en retratos de la alta nobleza y personas reales, como por ejemplo el de la reina gobernadora Mariana de Austria despachando en el Alcázar de Madrid, de Juan Carreño de Miranda¹⁰, como imagen de estatus y poder político. El sillón de tipo frailer, ciertamente lujoso, con su clavazón dorada y remates, es un elemento que también se asocia en la pintura áulica a personajes poderosos o con alta reputación intelectual, lo que también concuerda con el tapete, en el que campea el escudo de la Orden seráfica, con las cinco llagas, timbrado por corona abierta y rodeado del cordón franciscano, cuya forma nos recuerda al que aparece en un grabado de Pedro de Villafranca para las exequias de Felipe IV, el jeroglífico dedicado a las «40 horas»¹¹.

Bufete y silla constituyen, en todo caso, signos de apariencia nobiliaria, calidad que parece subrayar el texto de la cartela. Esta idea de posición y poder privilegiados contrasta con el austero fondo y la calavera apenas esbozada que avisa de las vanidades de este mundo. El reloj de arena, por su parte, es un indicador del paso del tiempo y también de lo eterno. La gestualidad de sor María es expresiva (Fig. 2), con unas manos que parecen agitar el aire y hablar por sí mismas: una espera, ha suspendido su tarea, la de copiar al dictado, mientras la otra suplica, pero también parece apremiar a que el relato continúe. La cabeza, alzada y girada ligeramente hacia la derecha, dirige la mirada a la parte derecha superior del cuadro en la que se desarrolla la visión mística, que parece estar describiendo. La postura y apariencia de la religiosa es muy similar a las más populares representaciones de Santa Teresa como escritora, como son las obras de José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Felipe Gil de Mena, Vicente Berdusán, entre otras¹². Sin embargo, el grabado que

9. Según sor Ángela María de San Bernardo, «siempre tenía el encape del rostro de linda proporción y hechura. La frente tersa y espaciosa, las cejas bastantemente pobladas y arqueadas, aunque sin grosería, y no del todo negras, los ojos grandes rasgados apacibles modestos y negros. Las mejillas no muy llenas, ni desechas. La boca fresca, los labios de linda color y tamaño, más gruesos que delgados, la nariz de buena proporción y hechura y la barba algo redonda. El color era moreno claro, apacible, sano y un algo encendido con templanza. Los dientes muy seguros y limpios, las manos bellísimas y la disposición y estatura gentil y de linda persona». Ver Morte Acín, 2011.

10. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria, reina de España*, finales del siglo xvii, Museo del Prado, núm. de inventario 0640.

11. Pedro de Villafranca, Emblema núm. 4, en Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe Cuarto*, s. p.

12. José de Ribera, «Santa Teresa de Jesús», 1639, Museo de Bellas Artes de Sevilla; Francisco de Zurbarán, «Santa Teresa de Jesús», 1641-1658, Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla; Felipe Gil de Mena, «Santa Teresa de Jesús», mediados del siglo xvii, Convento de San José, Madres Carmelitas Descalzas. Medina del Campo; Vicente Berdusán, «Santa Teresa de Jesús», 1665, Museo Provincial de Huesca. Para las vinculaciones generales ver la obra de González, 1996, p. 455.

más se acerca con ciertas diferencias es el realizado por Pedro de Villafranca en 1669 (Fig. 3)¹³ en el que aparece la santa de Ávila sentada, abriendo los brazos en forma de cruz para expresar su asombro ante la aparición. En cuanto a la gestualidad pueden encontrarse obras más cercanas, pero en este caso la representación de la figura con el canon corto, el tratamiento de los pliegues y la hechura de las manos y cabeza, nos recuerda a la obra que estamos estudiando, aparte de la incorporación de algún elemento arquitectónico como la columna sobre pilastra, empleada para dar cierta profundidad, recurso que se utiliza al igual en el cuadro. Pensamos que nuestra obra tomó como referencia directa los grabados de Villafranca y posiblemente el de Santa Teresa. Esto nos proporciona una datación *post quem* a partir de 1669.



Figura 2. Detalle de la pintura *Visión de la Madre Ágreda*, 1669-principios del siglo XVIII. Colección particular, Madrid

13. Pedro de Villafranca, 1669, para la obra de Antonio de Huerta, *Historia y admirable vida del glorioso padre San Pedro de Alcántara...*, s. p.



Figura 3. Grabado, Pedro de Villafranca, 1669, en Antonio de Huerta, *Historia y admirable vida del glorioso padre San Pedro de Alcántara...*, s. p

La visión mística se basa en el *Apocalipsis* de San Juan del capítulo 12 al 21 y su correspondiente exégesis, realizada por sor María en su obra principal, *Mística ciudad de Dios*¹⁴, y su composición se inspira también en el grabado de Pedro de Villafranca para su primera edición de 1668 (Fig. 4 y 5)¹⁵.



Figura 4. Detalle de la pintura *Visión de la Madre Ágreda*, 1669-principios del siglo XVIII. Colección particular Madrid

14. Especialmente los capítulos II, «Que el evangelista San Juan en el capítulo veinte del *Apocalipsis* habla a la letra de la visión que tuvo cuando vio descender del cielo a María Santísima, Señora nuestra», y III, «Prosigue la inteligencia de lo restante del capítulo veinte y uno del *Apocalipsis*» (Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, ed. 1671, pp. 26-36).

15. Pedro de Villafranca, 1668, frontis de la obra de Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, ed. 1670, Parte I.



Figura 5. Grabado, Pedro de Villafranca, 1668, frontis de la obra de Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, ed. 1670, Parte I

En una apertura de Gloria se representa a Dios Padre bendiciendo a la Virgen —otorgándole «los tesoros de su poder y gracia»¹⁶ para la lucha del final de los tiempos— que está sobre la Jerusalén celeste, bajo la ciudad se encuentra el dragón —representación del diablo, dragón infernal— y ocasionalmente, del judaísmo. La imagen está posiblemente tomada de otro grabado de Villafranca para las exequias cortesanas de Felipe IV, relativo a la promoción del voto inmaculista por el difunto monarca.

16. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte I, Libro II, ed. 1721, p. 17.

Toda esta creación iconográfica posee una carga simbólica que es difícil de percibir plenamente, lo que remite a la existencia de un comitente o comitentes con un alto nivel de conocimientos teológicos casi abrumadores. El pintor sigue criterios propios, alejándose de los grandes teóricos de la pintura como Pacheco o Juan Interián de Ayala.

Analizando la visión de arriba a abajo, se aprecia, representada en la parte superior derecha, la figura del Padre Eterno, con el halo triangular, sujetando el globo terráqueo y un cetro con la mano izquierda y extendiendo su brazo y mano derecha en un gesto de protección sobre la Virgen. La representación coincide con la descripción del profeta Daniel 7, 9, «Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y se sentó un Anciano de días, cuyo vestido era blanco como la nieve, y el pelo de su cabeza como lana limpia»; en los versículos siguientes, el «anciano de días» procede a realizar el juicio del final de los tiempos, y el dragón —imagen del pecado o el diablo— es derrotado definitivamente¹⁷. Dios es aquí representado como un juez de avanzada edad, imagen de la experiencia y la sabiduría. Su manto blanco es símbolo de la absoluta pureza moral y de la búsqueda de la verdad que acompaña a un juez recto¹⁸. El tratadista de pintura y predicador Juan Interián de Ayala, en su obra *Pictor christianus eruditus* (1730), explica que este tipo de indumentaria blanca procede del mundo romano, usada por los magistrados¹⁹, pues

las costumbres que se han introducido en cualquiera república a ciencia, y paciencia de los Magistrados, y de los hombres sabios, tienen cierta fuerza de ley, que sería por demás querer detenerme en probarlo, y confirmarlo con muchas razones. [...] decente el pintar a Dios en figura de un respetable viejo; supuesto que esta costumbre está comúnmente recibida en la Iglesia, que es la más grave, y la más noble de todas las repúblicas. Y así, no hay cosa más común y frecuente en ella que el pintar a Dios de este modo. Y para que se vea que lo que digo no carece de grave y sólido fundamento...²⁰

Sobre el halo triangular, el tratadista indica que «la diadema de rayos, que suele pintarse en la cabeza del Padre Eterno no es a manera de círculo, sino de triángulo equilátero, y por consiguiente equiángulo; puede ser el motivo de esto (pues en realidad a mí no me consta) el que este género de triángulo representa de algún modo a toda la Trinidad de la que el Padre Eterno es el origen...»²¹.

La esfera terrestre y el cetro son atributos comunes en la representación del Padre Eterno, de los que Pacheco escribe lo siguiente: «Suele ponerse en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos, con las palabras del Esposo, ya referidas. Los atributos de tierra se acomodan acertadamente por país, y los del cielo,

17. *Daniel*, 7, 10-13: «[...] el Juez se sentó, y los libros fueron abiertos. Yo entonces miraba a causa del sonido de las grandes palabras que hablaba el cuerno; miraba hasta que mataron a la bestia, y su cuerpo fue destrozado y entregado para ser quemado en el fuego...».

18. Ver también *Isaías*, 1, 18, semejante a la vestimenta a los veinticuatro ancianos que rodean el trono de Dios y *Apocalipsis*, 4, 4.

19. Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus...*, p. 77.

20. Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus...*, p. 104.

21. Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus...*, pp. 114-115.

si quieren, entre nubes». Estos recursos gráficos pueden hacer referencia al Salmo 93, 1 y 2, como imagen del gobierno divino en la Tierra: «¡Reina el Señor, revestido de majestad! El Señor se ha revestido, se ha ceñido de poder. El mundo está firmemente establecido: ¡no se moverá jamás! [...] Tu trono está firme desde siempre, tú existes desde la eternidad».

En cuanto a las referencias a María como esposa de Dios, el *Apocalipsis* (21, 2) dice lo siguiente: «[...] y venía de Dios, embellecida como una novia preparada para recibir a su esposo».

Esto se vincula también con «las bodas del Cordero», que entendemos como la unión mística de la Iglesia (la Virgen-Jerusalén) con Jesucristo (el Cordero pascual): «[...] porque han llegado las bodas del Cordero: su esposa ya se ha preparado [...]. Ven que te mostraré a la novia, a la esposa del Cordero»²².

En lo que se refiere al gesto de Dios Padre, Interián de Ayala, en su libro cuarto, titulado «De las imágenes de la Sagrada e Inmaculada Virgen, y lo que principalmente se ha de observar y precaver en ellas», escribe lo siguiente: «si sobre la cabeza de la Virgen, o bien en el cielo abierto, se quiere pintar al Padre Eterno, como lo han representado varias veces los pintores, añadirá esto gracia y hermosura a la pintura»²³.

¿Pero este elemento es un uso pictórico como indica Ayala o, por el contrario, tiene una explicación exegética?

En *Mística ciudad de Dios*, Parte I, Libro II, Capítulo II, titulado «De un singular favor que hizo el Altísimo de María Santísima luego que se quedó en el Templo», la Venerable describe la coronación de la Virgen y explica el «desposorio de Dios con María» y cómo puso «el Señor en manos de su Esposa todos los tesoros de su poder y gracia»²⁴.

María se ha representado en esta pintura como una niña rubia (posiblemente encinta), con manto y saya blancos, las manos juntas en plegaria, levemente desplazadas hacia la derecha, coronada de estrellas y entre resplandores, en referencia al *Apocalipsis*: «... una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en su cabeza. Estaba embarazada...»²⁵.

Pacheco, en el *Arte de la pintura*, coincide con esta imagen hasta en la forma de pintar las estrellas:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísimas, y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel [...]. Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada

22. *Apocalipsis*, 19, 7 y 21, 9 respectivamente.

23. Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus...*, p. 13.

24. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte I, Libro II, Capítulo II, ed. 1671, p. 478.

25. *Apocalipsis*, 12, 1-2.

de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente, las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos²⁶.

En cuanto a su singular vestimenta, según hemos visto en el anterior fragmento, corresponde a la imagen «revestida de sol», lo que se ajusta a la descripción del *Apocalipsis* y su simbolismo: «y la han vestido con lino fino de blancura resplandeciente. El lino simboliza las buenas acciones de los santos»²⁷.

Aquí nos encontramos con una singularidad, pues el pintor ha preferido representar a la Virgen según el *Apocalipsis*, siguiendo la tradición hispánica de las representaciones de la Virgen del sol, del Apocalipsis o de la «O», en vez de la representación de la visión de doña Beatriz de Silva, que confirmó el papa Julio II en 1511 y que, sin embargo, aparece en el pecho de la monja, como corresponde a la Orden que profesa. Según Pacheco, esta representación era la indicada para pintar a la Inmaculada, llegando a ser la habitual a partir del siglo xvii: «Hase de pintar con túnica blanca y manto azul; que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo, a fundar la religión de la Concepción purísima, que confirmó el papa Julio Segundo año de 1511».

Sin embargo, sor María, en su *Mística ciudad de Dios*, al explicar pormenorizadamente la visión, se acoge al texto apocalíptico:

... el mismo Señor, que es una la escogida y la perfecta, a quien las demás han de reconocer, predicar y magnificar por inmaculada y felicísima entre las mujeres, y de quien, admiradas con júbilo y alabanza, preguntan: ¿Quién es esta que sale como aurora, hermosa como la luna, escogida como el sol y terrible como ejércitos bien ordenados? Es María Santísima, única Esposa y Madre del Omnipotente, que bajó al mundo adornada y preparada como Esposa de la beatísima Trinidad para su Esposo y para su Hijo. Y esta venida y entrada fue con tantos dones de la divinidad, que su luz la hizo más agradable que la aurora, más hermosa que la luna y más electa y singular que el sol, sin haber segunda; más fuerte y poderosa que todos los ejércitos del cielo y de los santos. Bajó adornada y preparada para Dios, que la dio todo lo que quiso, y quiso darla todo lo que pudo, y pudo darla todo lo que no era ser Dios, pero lo más inmediato a su divinidad...²⁸

Por tanto, aparecen en la pintura dos distintas formas de representación de la Inmaculada, algo inusual pero que, como hemos explicado, parece intencionado.

Volviendo a la visión mística, la composición se ha tomado del conocido grabado de Pedro de Villafranca que aparece como frontis de la primera edición de *Mística ciudad de Dios*, que servirá de modelo a pinturas y grabados posteriores. Se muestra una doble imagen, fusionada en un *unicum* conceptual, pues, para la Venerable, San Juan utiliza a la nueva Jerusalén como metáfora de la propia Virgen María:

26. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 481-484.

27. *Apocalipsis*, 19, 8.

28. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte I, Libro II, Capítulo VII, ed. 1860, p. 104

E yo, Juan, vi la ciudad santa de Jerusalén nueva, que descendía de Dios desde el cielo, preparada como la esposa adornada para su varón. Porque todos estos sacramentos comenzaban de María Santísima, y se fundaban en ella, dice el Evangelista que la vio en forma de la ciudad santa de Jerusalén, etc., que de la Reina habló con esta metáfora²⁹.

La pintura, siguiendo el diseño del grabado, muestra, bajo la figura de la Virgen, una ciudad que flota sobre las nubes, trazada en damero, amurallada, con doce puertas de acceso y en ellas, doce ángeles colosales, tal como se describe en el *Apocalipsis*: «Estaba rodeada por una muralla de gran altura que tenía doce puertas: sobre ellas había doce ángeles [...]. La ciudad era cuadrangular [...]».

El antecedente más antiguo de esta representación es, posiblemente, una pintura de Martín o Maarten de Vos (1532-1604), con San Juan escribiendo el *Apocalipsis*. Aparece la Jerusalén Celeste al fondo, siguiendo un concepto muy semejante al de nuestra obra, ya que el apóstol está escribiendo lo que le indica un ángel (sustituido en el cuadro por la monja y el ángel por María) y la visión es la ciudad. La escena fue grabada posteriormente por Adriaen Collaert hacia 1600, autor de una estampa con el texto *Et vitam aeternam, amen* (Fig. 6), que también representa la Jerusalén celeste. En ambos casos se aprecia que las murallas tienen un basamento en el que se representan las gemas simbólicas de la Jerusalén celeste, así como su fulgor, idea que también se había incorporado a la arquitectura, como demostramos en nuestra publicación sobre el tema en ámbito del renacimiento hispánico³⁰. En el centro de la ciudad aparece un montículo semiesférico rodeado por unos ríos y árboles³¹, en referencia al texto del *Apocalipsis* (lo que no se aprecia si está delante la figura de María), y la Trinidad, con Dios Padre en el cielo (al igual que en nuestro cuadro), el Espíritu Santo y el Hijo representado por el Cordero pascual sobre el monte.

29. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte I, Libro II, Capítulo VII, ed. 1860, p. 102.

30. Rodríguez Arbeteta, 2014, pp. 327-347.

31. *Apocalipsis*, 22, 2: «[...] en medio de la plaza de la ciudad. A ambos lados del río, había arboles de vida que fructificaban doce veces al año, una vez por mes, y sus hojas servían para curar a los pueblos».



Figura 6. Grabado, Adriaen Collaert, *Et vitam aeternam, amen*, h. 1600

La escena, sin embargo, no es estática, pues, en el *Apocalipsis*, la ciudad se mueve, descendiendo de los cielos, fulgurante: «Vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo y venía de Dios, embellecida como una novia preparada para recibir a su esposo³² [...]. La Gloria de Dios estaba en ella y resplandecía»³³.

32. *Apocalipsis*, 21, 2.

33. *Apocalipsis*, 21, 11-12.

Sor María dedica dos capítulos de su *Mística ciudad de Dios*³⁴ a referir su propia visión, enaltecendo a María Inmaculada, esposa del Cordero y Madre de Jesús, a su vez hermano de la Humanidad, y la vio como la misma ciudad de Jerusalén: «Vila como ciudad de Jerusalén, que encerró en sí, y dio espaciosa habitación al que no cabe en los cielos, ni en la tierra; porque en esta ciudad puso el templo y propiciatorio...»³⁵.

Esos destellos de María-Jerusalén³⁶ los considera producto de la luz que emana del alma de la Virgen, por su contacto con la divinidad y como aurora que anuncia los resplandores del Sol:

Esta ciudad santa de Jerusalén, María Señora nuestra (dice el Evangelista), tenía la claridad de Dios [...]. Desde el punto que tuvo ser María Santísima, fue su alma llena y como bañada de una nueva participación de la divinidad, nunca vista ni concedida a otra criatura; porque ella sola era la clarísima Aurora que participaba de los mismos resplandores del Sol Cristo, hombre y Dios verdadero, que della había de nacer³⁷.

La visión de Ágrede se irá superponiendo a la original apocalíptica, y a esto ayuda decisivamente el grabado del frontis realizado por Villafranca (1668), de la primera edición de *Mística ciudad de Dios* de 1670 (Fig. 5)³⁸, muestra aquí a san Juan describiendo la visión en lo alto de un peñasco. A sus flancos aparecen sor María, que dirige su vista hacia el apóstol, y el ya beato Juan Duns Escoto (que defendía, como fuente del conocimiento, la Inmaculada Concepción de María, y cuya influencia en la obra de la agredeña fue, desde el primer momento, causa de controversias). Ambos participan en una sacra conversación recogida en filacterias. Unas nubes de aspecto pétreo (similares a las que aparecen en el cuadro analizado) sostienen la ciudad, de cuyas murallas desaparecen las referencias de gemas, así como el domo central, sustituido por la imagen de la Virgen, con dos ángeles a sus costados sosteniendo cartelas. Hay variantes, como la que se halla presente en un lienzo de Cristóbal de Villalpando, existente en el Museo Regional de Guadalupe de Zacatecas, en México, pintado hacia 1700-1711³⁹, donde el artista pinta únicamente a San Juan Evangelista y sor María de Ágrede, ambos escribiendo. El fulgor

34. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, Capítulo II, «Que el evangelista San Juan, en el capítulo veinte del *Apocalipsis*, habla a la letra de la visión que tuvo cuando vio descender del cielo a María Santísima, Señora nuestra»; y Capítulo III, «Prosigue la inteligencia de lo restante del capítulo veinte y uno del *Apocalipsis*», pp. 26-36 y 36-47, respectivamente, en la edición de 1671.

35. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, ed. 1671, p. 36.

36. Sobre la representación de la Virgen María y su vinculación con el *Apocalipsis* en la obra de la Venerable Ágrede, ver también Pedraza, 1978.

37. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, ed. 1671, p. 36.

38. Pedro de Villafranca, 1668, frontis de la obra: Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte I, ed. 1670. De este grabado existen varias interpretaciones pictóricas, algunas sin relación con la que aquí se estudia, como es el caso de una pintura conservada en el Convento de Santa Mónica de Puebla de los Ángeles en México, muy diferente, en especial la representación de la Jerusalén celeste. Ver imagen de la obra en Rubial García, 2011, pp. 569-570.

39. Descripción en Arca. *Arte Colonial* [en línea] y Paz, 1991.

ha cambiado de tonalidad, ahora es blanco y las murallas de la ciudad tienen los sillares en retícula. En el centro aparece el domo central y sobre este la Inmaculada y la Trinidad, rodeados por una apertura de cielo y ángeles flanqueando la visión. Son de composición semejante varias otras obras, como la subastada en 2013 en una sala madrileña⁴⁰, o la existente en la iglesia de San Francisco, de Cochabamba, Bolivia, datada en el siglo XVIII⁴¹.

Otra peculiaridad notable proporciona la pintura que comentamos: las nubes, en su parte baja, toman cierto resplandor rojizo debido a la presencia de un dragón, pintado con grandes garras y aspecto fiero, rodeado de fuego, que vuela por debajo de la ciudad celeste, hacia la que dirige la vista, amenazante (Fig. 4). Tal presencia es inusual, pues Pacheco, de gran influencia en los pintores del siglo XVII, recomienda no representar esta imagen, ya que es considerada la visualización del mal:

[...] el Dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza, triunfando del pecado original y siempre se nos había de olvidar. La verdad es que nunca lo pintó de buena gana, y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él. Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse⁴².

El modelo de este dragón coincide, con ligeras diferencias, con el utilizado en otro de los jeroglíficos, grabados por el mismo Pedro de Villafranca para ilustrar la obra de Rodríguez de Monforte que, como se recordará, describe las exequias celebradas por Felipe IV en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (Fig. 7)⁴³. La misma imagen se encuentra también en los frescos de la Capilla de los Huesos de Évora, en Portugal, tomada del grabado (Fig. 8)⁴⁴, donde aparece bajo una corona de laurel y con un reloj de arena sobre el que descansa una media luna a su lado derecho. En la filacteria, el mote latino dice: «O momentum, o aeternitas» (¡Oh, instante!, ¡oh, eternidad!). En cuanto al sentido, el jeroglífico se refiere concretamente al interés de Felipe IV por lograr que el Papa aumentase el culto mariano en sus reinos, hecho al que hace referencia el epigrama, en un tono que se remonta a las Cantigas, en las que la devoción a la Virgen podía exonerar a un pecador de faltas importantes: «Un instante de María, / que celebró mi piedad, / me ha dado una eternidad»⁴⁵.

40. Alcalá Subastas, subasta núm. 70 (del 9 al 10 de octubre de 2013), lote núm. 31.

41. Descripción en *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)* [en línea].

42. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 481-484.

43. Pedro de Villafranca, Emblema núm. 34, en Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe Cuarto*, s. p. Ver Rodríguez Arbeteta, 2013, pp. 60-62.

44. Plemento núm. 14 (de numeración propia). Ver Rodríguez Arbeteta, 2013, pp. 60-62.

45. Ver Orso, 1989, pp. 102-103.



Figura 7. Grabado, Pedro de Villafranca, Emblema núm. 34, en Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe Cuarto*, s. p.

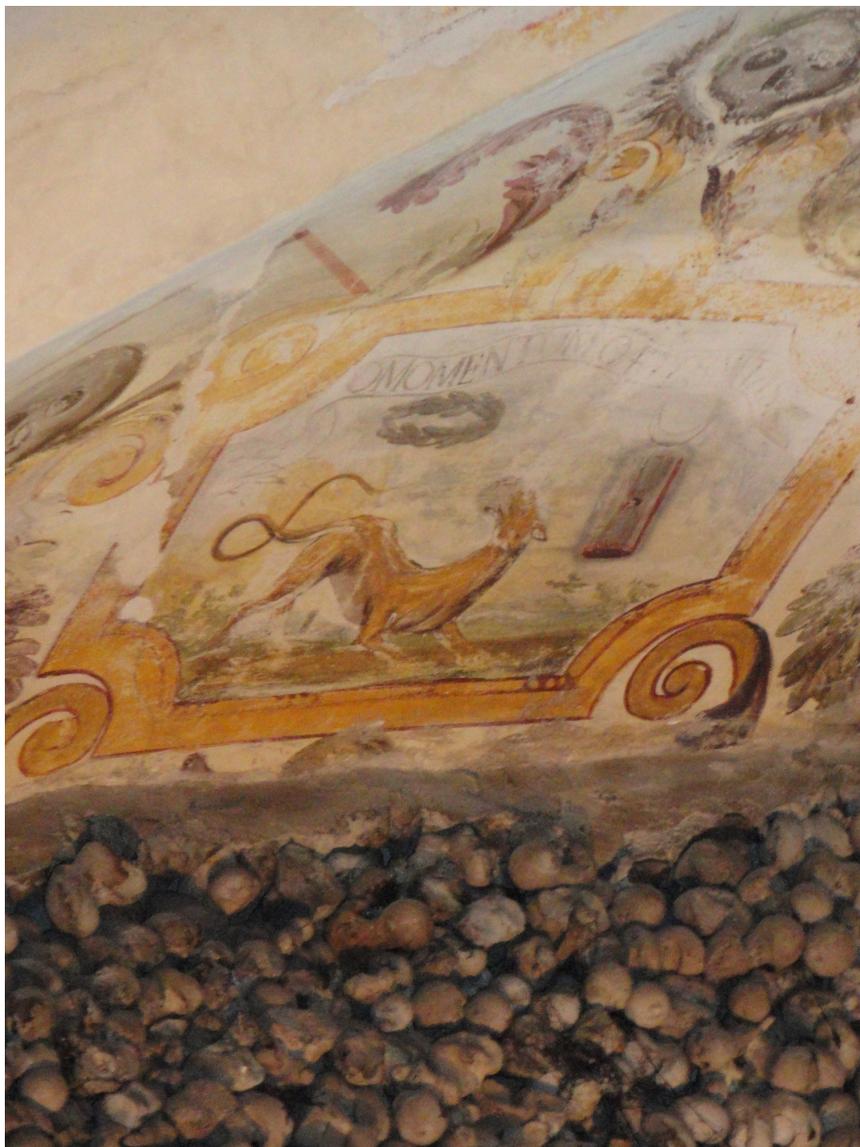


Figura 8. Fresco, Plemento núm. 14, Capilla de los Huesos de Évora, Portugal, 1666-principios del siglo XVIII

Así pues, interpretamos que en la pintura se representa una elección entre seguir a la Inmaculada Concepción o permitir el triunfo del dragón demoníaco. El *Apocalipsis*, en su capítulo 12, describe el dragón de otra forma, no coincidente con esta representación⁴⁶, pero narra la lucha de «la mujer embarazada» contra

46. *Apocalipsis*, 12, 3: «Y apareció en el cielo otro signo: un enorme Dragón rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos, y en cada cabeza tenía una diadema».

Satanás⁴⁷. En el cuadro, posiblemente se haya representado la irrupción de María en el escenario, en el momento antes de dar a luz y de recibir las alas⁴⁸ para luchar contra el demonio. La batalla acaba con la victoria de la mujer y la eterna enemistad del dragón:

Y así fue precipitado el enorme Dragón, la antigua Serpiente, llamada Diablo o Satanás, y el seductor del mundo entero fue arrojado sobre la tierra con todos sus ángeles⁴⁹. El Dragón, al verse precipitado sobre la tierra, se lanzó en persecución de la Mujer que había dado a luz al hijo varón⁵⁰.

Sor María, en su *Mística ciudad de Dios* (Tercera parte, Libro VII, Cap. XV), describe una conversación entre Lucifer y los demonios en la que reflexionan sobre la estrategia a seguir contra la Mujer, que les molesta continuamente, por lo que desean vengarse en los cristianos sus hijos. Y aquí se introduce un concepto nuevo, como es la capacidad del judaísmo de hacer daño a la Iglesia. Los demonios, oído Lucifer, contestan:

«Levantemos juntamente la persecución contra los fieles, que para esto tenemos de nuestra parte a todo el judaísmo, irritado contra esta nueva Iglesia del Crucificado; y por medio de los pontífices y fariseos conseguiremos todo lo que contra estos fieles intentamos; y luego convertirás tu saña contra esta Mujer enemiga.» Aprobó Lucifer este consejo, dándose por satisfecho de los demonios, que lo propusieron y así quedo acordado saliesen a destruir la Iglesia por mano de otros como lo habían intentado por Saulo⁵¹.

Continúa la Venerable presentando como resultado de este acuerdo la batalla de la Virgen contra el dragón, de lo que se deduce que el dragón aquí representa, no solo a Lucifer y el mundo infernal, sino también al judaísmo: «De este decreto resultaron las cosas que diré adelante y la pelea que tuvo María Santísima con el Dragón, y sus demonios, ganando grandes triunfos para la Santa Iglesia⁵²».

Esta acusación de intentar destruir la Iglesia «por mano de otros», referida a los judíos, implica una gran animadversión. Y tratándose de sor María Coronel y Arana, es interesante porque podría no ser casual, sino el desencadenante de una situación prolongada, capaz de afectar a sus propias vivencias, como veremos, y enlaza con otra de las singularidades de la pintura que estudiamos.

En lo que respecta a las conclusiones, la propia singularidad de la pintura obliga a dejar la cuestión abierta, pues coexisten rasgos propios que señalan un posible entorno local (castellano) —como la cartela de alusión familiar—, mientras que

47. *Apocalipsis*, 12, 4: «Su cola arrastraba una tercera parte de las estrellas del cielo, y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se puso delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto naciera».

48. *Apocalipsis*, 12, 14: «Pero la Mujer recibió las dos alas de la gran águila para volar hasta su refugio en el desierto, donde debía ser alimentada durante tres años y medio, lejos de la Serpiente».

49. *Apocalipsis*, 12, 9.

50. *Apocalipsis*, 12, 13.

51. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, ed. 1701, p. 217.

52. Coronel y Arana, *Mística ciudad de Dios*, Parte III, Libro VII, ed. 1701, p. 217.

otras soluciones plásticas podrían vincularse con la producción novohispana. La intención del presente trabajo radica en señalar el valor iconológico e iconográfico de una obra pictórica, frente al mero análisis taxonómico que busca asignar una autoría, pues juzgamos que la mayor importancia en este caso radica en la excepcionalidad del modo de representar la idea, así como la información que aporta y las nuevas perspectivas que ofrece a un tema ampliamente estudiado.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés González, Patricia, «Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 62, 1996, pp. 447-464.
- Coronel y Arana, María, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen Madre Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, Parte I, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670.
- Coronel y Arana, María, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen Madre Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, Parte I, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1701.
- Coronel y Arana, María, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen Madre Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, Parte I, Libro Primero, Madrid, Imprenta de la Causa de la V. Madre, 1701.
- Coronel y Arana, María, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen Madre Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, Parte I, Barcelona, Pablo Riera, 1860.
- Espinosa Martín, Carmen, *Las miniaturas en el Museo del Prado: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- Fernández Gracia, Ricardo, *Iconografía de sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Pamplona, Comité organizador del IV Centenario del nacimiento de sor María Jesús de Ágreda, 2003.
- Huerta, Antonio de, *Historia y admirable vida del glorioso padre San Pedro de Alcántara...*, Madrid, por doña María Rey, viuda de Diego Díaz de la Carrera, 1669.
- «Iglesia de San Francisco», en *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)* [consulta: 09/12/2021].
- Interián de Ayala, Juan, *Pictor christianus eruditus, sive De erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines libri octo cum appendice*, Matriti, ex Typographia Conventus praefati Ordinis, 1730.

- [«La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes»](#), en *Concilio de Trento*, IntraText CT-Texto, 2007 [consulta: 09/12/2021].
- Morte Acín, Ana, «Sor María de Ágreda y la orden franciscana en América», *Antítesis*, 4.7, 2011, pp. 291-316.
- Orso, Steven N., *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, por Simón Fajardo, 1649.
- Paz, Octavio, *Esplendores de treinta siglos*, México, Amigos de las Artes de México, 1991.
- Pedraza, Pilar, «Visión barroca de un texto del Apocalipsis», *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 7, 1978, pp. 101-110.
- Rodríguez Arbeteta, Benito, *Cor regis in manu Domini. Un programa iconográfico de la Monarquía Hispánica en el Portugal Restaurado: la Capela dos Ossos de Évora*, Trabajo de Fin de Máster inédito, Madrid, UNED, 2013.
- Rodríguez Arbeteta, Benito, «Resplandor celeste: las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico», en *Aurea quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, ed. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, Oporto / León / Mexico D. F., Universidad Católica de Portugal / Universidad de León / CONACULTA-IHAH, 2014, pp. 327-347.
- Rodríguez de Monforte, Pedro, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe Cuarto, rey de las Españas y del Nuevo Mundo, en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid, por Francisco Nieto, 1666.
- Rubial García, Antonio, «Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Ágreda en la propaganda inmaculista franciscana», en *La imagen sagrada y sacralizada*, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 2011, pp. 563-580.
- Villalpando, Cristóbal de, [San Juan Evangelista y Santa María Jesús de Ágreda](#), en *Arca. Arte Colonial* [consulta: 09/12/2021].