

Iconografía de Magdalena de Pazzi

A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya

Fernando Moreno Cuadro
Universidad de Córdoba
it1mocuf@uco.es

RESUMEN

El trabajo presenta, en el contexto de la iconografía de Magdalena de Pazzi, la vinculación de las obras realizadas por Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya con la estampa, destacando el interés de los comitentes por aunar la imagen simbólica magdaleniana de los atributos pasionistas con la «vera effigies» de la santa florentina no solo en cuadros de caballete sino también en las pinturas destinadas a completar los programas iconográficos de retablos.

Se identifican asimismo las fuentes grabadas de varias obras europeas y novohispanas, entre las que destacan los lienzos de Segismundo Coccapani del Museo de Bellas Artes de Chambéry (Francia) y de Juan Correa del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán (México), y se presenta la serie de pinturas conservadas en Antequera, Ratisbona, Courtrai, Puebla, Toluca y México que deriva del frontispicio *Ristretto della Seráfica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi Fiorentina*, editado en Bolonia en 1669 con motivo de la canonización de la carmelita.

Palabras clave:

Barroco, pintura, estampa, Carmelo, Correa, Coccapani.

ABSTRACT

The Iconography of Magdalena de Pazzi.
With reference to Alonso Cano, Valdés Leal and Pedro de Moya

This work shows, in the context of the iconography of Magdalena de Pazzi, the link in the works of Alonso Cano, Valdés Leal and Pedro de Moya with the illustration, and above all, the interest shown by all the above to combine the symbolic image of Magdalena — with its close connections to the Passion — with the «true likeness» of the Florentine saint, not only in oil paintings but also in the paintings designed to complete iconographic programmes in altarpieces. The sources recorded in several European and Neo-Hispanic works can also be identified, the most striking of which are the paintings of Segismundo Coccapani in the Fine Arts Museum of Chambéry (France) and those of Juan Correa in the National Museum of the Viceroyalty of Tepozotlan (Mexico). There is also the series of paintings preserved in Antequera, Ratisbone, Courtrai, Puebla, Toluca and Mexico, which are derived from the frontispiece *Ristretto della Seráfica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi Fiorentina*, edited in Bologna in 1669 to mark the canonization of this Carmelite nun.

Key words:

Baroque, painting, illustration, Carmel, Correa, Coccapani.

1. G. POZZI y C. LEONARDO, *Scrittrici mistichi italiane*, Génova, Marietti, 1988, p. 419.

2. P. PACCINI, «Contributi per l'iconografia di Santa Maria Maddalena de Pazzi: una vita inedita di Francesco Curradi», en *Mitteilungen Des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, XXVIII, 3, 1984, p. 280.

3. L. GUTIÉRREZ RUEDA, «Ensayo de iconografía teresiana», *Revista de Espiritualidad*, 90, 1964; M. FLORISOONE, *Jean de la Croix: Iconographie générale*, Brujas, Desclée De Brouwer, 1975; F. MORENO CUADRO, «San Juan de la Cruz a través de la imagen», en *San Juan de la Cruz*, 7, Sevilla, 1991, p. 47-120.

4. ALBERTO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, *S. María Magdalena de Pazzi, vida, obras, doctrina*, Madrid, 1957.

5. *Vita e miracoli della B. Maria Madallena de Pazi fiorentina dell'Ordine di N. Sign. Madre de Dio del Sagro Monte Carmelo*, Módena, 1626.

6. Sobre las fiestas organizadas en Roma, véase *Relatione delle Festa Solenne... per la canonizzazione di S. Maria Maddalena de Pazzi*, Roma, 1670.

7. Para las fiestas de Madrid, véase D. LOZANO: *Gloriosos triunfos, Solemnes Fiestas y pagenéricos Sagrados en la canonización de la extática y prodigiosa virgen Santa María Magdalena de Pazzi*, Madrid, 1672. En algunos casos, como en Zaragoza, las narraciones recogen las fiestas realizadas con motivo de la canonización de dos santos, véase B. GARCÍA: *Fiestas en Zaragoza de las canonizaciones de los gloriosos y extáticos S. Pedro de Alcántara y Santa María Magdalena de Pazzi*, Zaragoza, 1670.

La importancia de santa María Magdalena de Pazzi desde el punto de vista histórico y espiritual, impulsora de la renovación de la vida religiosa del Carmelo de la antigua observancia y una de las más grandes místicas de todos los tiempos¹, ha sido el motivo de que sus representaciones hayan proliferado dentro y fuera del ámbito carmelitano; sin embargo, no existe de las mismas un estudio de conjunto de cierta importancia², como ocurre con los reformadores descalzos, de los que se han llevado a cabo aproximaciones de interés a su variada y compleja iconografía³. No pretendemos en estas notas plantear la rica y variada iconografía magdaleniana, pero sí acercarnos al contexto de destacadas obras de la misma incidiendo en la utilización de la estampa como vehículo para difundir conceptos de especial importancia para el Carmelo, con la intención de esclarecer la representación gráfica de los mismos, subrayando que si bien en algunos casos podemos establecer una correlación entre estampa y obra artística, en otros lo que los grabados difunden es la temática que hay que representar, de manera que es el artista —con el asesoramiento del comitente— el encargado de materializarla. En este complejo mundo de conceptos y formas plásticas que las sintetizan es en lo que nos vamos a centrar en este trabajo sobre la iconografía de Magdalena de Pazzi, dentro de la cual tiene un especial desarrollo la humanidad de Cristo⁴, temática que ha sido también fundamental para otros muchos miembros de órdenes religiosas que centraron su atención de manera especial en la Pasión, con lo cual convirtieron la naturaleza humana de Cristo en camino de santificación y los sufrimientos que soportó para redimir a la humanidad en su programa de vida.

La santa florentina (1566-1607) fue beatificada por Urbano VIII cuando no habían pasado veinte años de su muerte⁵ y canonizada por Clemente

IX el 28 de abril de 1669⁶. Con tal motivo, se editó una estampa oficial, como era habitual en este tipo de acontecimientos, en la que se destacaba un tema central con la figuración que sintetizaba el aspecto fundamental a subrayar del nuevo santo y, bordeando al mismo, los episodios más representativos de su vida recogían la iconografía que se había realizado a partir de la beatificación y que, con posterioridad, se ampliaba en las estampas que ilustraban sus biografías, las narraciones de fiestas —en las que se desarrollaba un amplio repertorio iconográfico⁷— y las series editadas con breves explicaciones al pie, donde se multiplicaban los distintos aspectos que las órdenes religiosas querían dar a conocer, lo cual constituía al mismo tiempo el punto de partida de su iconografía posterior. Estas series estaban pensadas por los historiadores y por los teólogos de la Orden que conocían bien los hitos culminantes que podían ofrecer una visión lo más completa posible de sus vidas y de su servicio a la Iglesia, y se realizaban para difundir una visión oficial que sirviera de referente no solo a los miembros de la misma, sino también al resto de la cristiandad, a la que comunicaban la fama del nuevo santo y la fama de la Orden a la que pertenecía, ideas que se concretaban por los artistas —pintores y grabadores— que las materializaban en imágenes y las grababan para su mayor difusión. Amberes era uno de los centros productores más importantes de estampas junto a París, Lyon, Venecia y Roma, donde solía editarse la estampa oficial que hemos comentado. Su importancia es fundamental en la difusión de motivos iconográficos, por ello se convierte en fuente de inspiración de numerosos artistas que copiaban o interpretaban la imagen grabada, que también fue utilizada como vehículo para dar a conocer su obra, pero este tema de la estampa de reproducción como difusora de motivos estéticos sobrepasa los límites que abordamos en este trabajo, en el que queremos



Figura 1. Santa María Magdalena de Pazzi con los símbolos de la Pasión ante la S. Trinidad circundada por escenas de su vida. Estampa con motivo de la canonización, 1669. Stamperia Barberini. Biblioteca Vaticana.



Figura 2. Beata María Magdalena de Pazzi. Estampa de M. Van Lochem (Teresianum de Roma, c. 1626) y pintura de Alonso Cano (Colección particular. Munich. c. 1626).

incidir solo en la importancia de la estampa como medio de transmisión de iconografías, centrándonos en destacadas representaciones de santa María Magdalena de Pazzi.

La estampa oficial (figura 1) que sintetiza —como la transverberación en el caso de santa Teresa— su representación iconográfica más característica, fue dedicada por Jacobus de Rubeis a Clemente IX⁸ y en ella se representaron veinticuatro escenas de su vida bordeando el motivo central, en el que se figuró a la santa con los símbolos de la Pasión y arrodillada en presencia de la Santísima Trinidad⁹, lo cual resumía la espiritualidad trinitaria y cristocéntrica de la carmelita¹⁰, para quien la creación es obra de un consejo de las Tres Personas y fruto de un gran amor, al que se opuso el hombre intentando convertirse en Dios, pero como el inmenso amor de Este no podía dejar a la humanidad en dicho estado, el Verbo se hizo Carne para «recrear» al hombre, cuyo reencuentro con Dios exige una transformación que necesita de «un diluvio de lágrimas», y el alma debe llegar a su propia «aniquilación», como Dios se «aniquiló a sí mismo para llegar al alma». El «amor purificado» de santa María Magdalena de Pazzi la empujó al deseo de la plena configuración con Cristo hasta compartir con Él el «desnudo padecer» de la

cruz¹¹, lo que explica la importancia de los símbolos de la Pasión en las representaciones de la santa carmelita, tal como se venía desarrollando desde la beatificación —como apreciamos en la estampa de Michel van Lochem realizada en sus primeros años de estancia en París, donde se instaló a partir de 1625— y la figuró Alonso Cano en su espléndida pintura de Munich (figura 2). Esta, considerada por Navarrete y Salart como un soberbio ejemplo del naturalismo aferrado a los modelos velazqueños y zurbaranescos practicados por Cano en sus primeros años¹², apareció en el comercio de Londres como santa Catalina de Siena —por las semejanzas en la iconografía de ambas santas, que, no obstante, se distinguen fácilmente por sus hábitos dominicano y carmelitano— y Valdivieso¹³ la relacionó con el encargo del retablo con pinturas de la vida de santa Teresa que el convento carmelita de San Alberto de Sevilla hizo a Cano en

los ocho días de espléndidos éxtasis que comenzaron en la víspera de Pentecostés recogidos en *Revelaciones e inteligencias*, la cumbre del conocimiento místico de sí mismo que fue concedida a santa María Magdalena de Pazzi. En la fiesta de la Santísima Trinidad, comenzó también la gran prueba llamada «lago de los leones», que iba a durar cinco años.

10. E. ANCILLI, «Santa Maria Maddalena de Pazzi, Estasi, dottina, inlusso», *Bibliotheca Carmelitica*, 4, Roma, 1967, y «María Maddalena de Pazzi», *Bibl. Sanct.*, 8, 1107-1131.

11. *Avis spirituales donnez par Sainte Marie Magdelene de Pazzi*, Lieja, 1671.

12. B. NAVARRETE PRIETO y S. SALORT PONS, «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano», en *Alonso Cano IV Centenario: Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición de Granada, 2001, p. 139-140.

13. E. VALDIVIESO, «Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana», en *Alonso Cano IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición de Granada, 2001, p. 51.

8. «EFFIGIES ET MIRACVLA S. MARIAE MAGDALENAE DE / Pazzis, à Sanctissimo Domino Nostro CLEMENTE NONO inter sant/tas Virgenes adscriptae, Die XXVIII Aprilis Anno MDCLXVIII / Io Iacobus de Rubeis formis Romae ad Temp. pacis cum priu. S. Pont».

9. En cuya fiesta —el 27 de mayo de 1584— profesó, terminando en la misma fiesta de 1585

14. H.E. WETHEY, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983, p. 143.

15. Pérez Lozano y Suárez Valera preparan un artículo en el que identifican como santa Teresa a la hasta ahora conocida como santa Sinclética.

16. Z. VÉLIZ, «Alonso Cano. «Santa María Magdalena de Pazzi»», en *De Herrera a Velázquez*, catálogo de la exposición de Sevilla y Bilbao, 2005, p. 270.

17. B. NAVARRETE PRIETO, «Santa María Magdalena de Pazzi», en *Alonso Cano: La Modernidad del Siglo de Oro Español*, catálogo de la exposición, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Fundación Santander Central Hispano, 2002, p. 114.

18. La llamada «santa de los éxtasis», por la abundancia, intensidad y variedad de los fenómenos místicos extraordinarios, unió a estos —que por mandato de su superiora y confesor dictó a las monjas y novicias de su convento, en el que se conservan cinco manuscritos: *Libro de los cuarenta días*, *Libro de los coloquios*, *Libro de las revelaciones e inteligencias*, *Libro de la probación* y *Libro de la renovación de la Iglesia* (véase *Estrato di meraviglie dalle azioni prodigiose della inocentissima Vergine s. Maria Maddalena de Pazzi*, Milán, 1730)— terribles pruebas que la santa aceptó haciendo suyo el lema «Señor, padecer, no morir». Su programa de vida era «Ni morir ni curar, sino vivir para sufrir» y solía repetir «Oh, si la gente supiera cuán grandes son los premios que se ganan sufriendo por amor a Jesucristo, todos aceptarían con verdadero gozo sus sufrimientos, por grandes que sean».



Figura 3. Verdadero retrato de María Magdalena de Pazzi. Anónimo del Gabinete de Esmpas de la Biblioteca Nacional de París y estampa de G. Boultats de la Biblioteca Real de Bruselas.

1628¹⁴, apuntando la posibilidad de que su destino fuera otro retablo, pero confirmó su destino para una obra de este tipo —para una calle lateral— por el tamaño y el formato. El argumento es convincente y no hay razones para negarlo, aunque nos parece más probable la segunda opción, porque, si bien la beata aparece relacionada y destacada respecto a la reformadora descalza en otras obras —predela del retablo del Carmen Calzado de Córdoba¹⁵—, los cuadros presentan una calidad diferente, como ha subrayado Zahira Véliz, que sugiere hay una distancia temporal considerable entre la *Santa María Magdalena de Pazzi* y las visiones teresianas del crucificado y del resucitado, de factura más suelta y veladuras menos delicadas en las carnaciones¹⁶, que destaca Navarrete en la pintura alemana¹⁷.

Cano presenta una figura de cuerpo entero y de pie, de vigorosa monumentalidad escultural, destacando el tercio superior de la tela, en el que el artista centra especialmente su atención sin descuidar la sencilla indumentaria con la clásica capa blanca, cuyos pliegues verticales, animados por la leve diagonal de la lanza y la vara —con la que respondieron a la sed de Cristo en la cruz—, dirigen la mirada al rostro de la santa coronada de espinas y a sus manos cruzadas sobre el pecho con las que sostiene la caña o el cetro, los clavos y el flagelo, símbolos de la Pasión que en muchas

obras recibe de Cristo por separado o en su conjunto —serie editada por Van Fleteren en Gante. En el lienzo de Munich, falta la cruz que suele ser habitual en sus representaciones y que posiblemente se omite porque la figura ocupa prácticamente todo el espacio pictórico, en el que la parte superior redondeada y la escasa anchura disminuye la posibilidad de su representación sin agobiar la figura de la extática carmelita, que pensamos pretende ser —sin soslayar el rapto abrazando los atributos característicos de la Pasión— un retrato fiel de la misma siguiendo las estampas que representan su «vera effigies» (figura 3), aunque cambiando la clásica visión celestial por el tranquilo vuelo del alma a las regiones del Esposo y el gozo en la mortificación que anhelaba repitiendo continuamente «pati, non mori»¹⁸. No obstante, el rostro de Cano no refleja dolor, aunque tenga ceñida la corona de espinas, sino que muestra una expresión serena de arrobamiento por el coloquio íntimo con Dios y una evasión terrenal que parece responder al pensamiento de la santa, quien, al preguntarle una religiosa cómo podía soportar sus dolores tan pacientemente, contestó: «Pensando y meditando en los sufrimientos que Jesucristo padeció en su santísima Pasión y muerte. Quien mira las heridas de Jesús crucificado y medita en sus dolores, adquiere un gran valor

para sufrir sin impacientarse y todo por amor a Dios». Pensamos que el comitente hace un encargo muy específico y desea completar —como en las estampas relacionadas con la de Lochem— estas ideas con los rasgos que definen su fisonomía: ojos grandes, nariz firme, boca grande con mueca en los labios a medio camino entre risa y llanto, y mandíbula pronunciada; rasgos que repiten numerosas estampas que representan a la verdadera imagen y que debieron servir de fuente al pintor que opta por las que presentan el óvalo de la cara más redondeado, como la anónima que reproducimos, frente a la grabada por Gaspar Bouttats, en la que se observan los mismos rasgos y la misma posición de manos, aunque invertidas, debido a la utilización por los grabadores de estampas que copian y se reproducen en espejo al imprimirlas.

Alonso Cano pudo contar con un amplio repertorio de estampas¹⁹ para conocer los rasgos físicos de la santa, que materializa con sus peculiares características y resulta una obra singular, pues si, en otros lienzos —como el de Pedro de Moya que comentaremos más adelante—, también hay un recuerdo de la verdadera imagen de la carmelita, la combinación de Cano es excepcional en las representaciones plásticas que conocemos, especialmente en la estampa, donde se suele incidir solo en la expresión del rostro contrastándolo con la languidez de las manos, en las que el pintor granadino centra especialmente su atención condensando en ellas gran parte de la fuerza emotiva del momento representado, contraponiendo a la plácida y concentrada expresión del rostro el vigor con que sostiene los símbolos de la Pasión de Cristo, de los que —como ella misma decía— obtenía la fuerza para superar los dolores. La representación de Cano es excepcional en este sentido y aunque el comitente le haría un encargo preciso poniendo a su disposición los conceptos básicos de la espiritualidad magdaleniense, la concreción de los mismos de forma tan singular solo podía lograrla un gran maestro. Las veladuras de rostro y manos recuerdan el tratamiento de Cano en otras pinturas, como el *San Juan en Patmos* de la Wallace Collection de Londres²⁰.

Una de las más importantes series grabadas de vidas de santos que se editan en el seiscientos es la *Vita iconibus expressa* de santa María Magdalena de Pazzi, probablemente realizada hacia 1669 coincidiendo con su canonización, como hemos señalado era frecuente, aunque en algunos casos excepcionales estos repertorios son anteriores a las ceremonias de beatificación o canonización. Sirva de ejemplo la *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu*, con estampas de Adrian Collaert y Cornelius Galle, editada en Amberes en 1613 y reeditada varias veces a lo largo del siglo XVII, pues no se sintió necesidad de realizar una nueva serie teresiana más amplia hasta 1670, cuando se editarán la *Vita effigiata* y *Le Vie* simultáneamente en Roma y Lyon, después de di-

fundirse la *Vita iconibus expressa* dedicada a la carmelita calzada, que pensamos fue el detonante para replantear la iconografía teresiana que se adapta al setecientos por Westerhout con soberbias versiones que están en la base de destacadas obras, como la tela de *María exhortando a santa Teresa para que nombrara a san José protector de la Orden* de Juan Bautista Tiépolo, que se conserva en el Szépművészeti Múzeum de Budapest²¹.

En la iconografía carmelitana son numerosas las representaciones artísticas que muestran el dolor de la Pasión²². En muchas ocasiones, las imágenes de Cristo sufriente responden a diferentes visiones de santos, temática que, junto a éxtasis, milagros, etc., tuvo un desarrollo más amplio que las representaciones de los mismos en sus ocupaciones habituales, de manera que es la temática sobre la Pasión la que encontramos en las obras que comentamos de Cano, Valdés y Pedro de Moya. En la representación de la santa florentina es habitual su figuración coronada de espinas. Aparece con ella en numerosas estampas de la *Vita iconibus expressa*, en la que intervienen importantes grabadores —Gaspar y Frederick Bouttats, Lommelin, Lisbetten y Bouche— y donde se recogen diversos temas de su infancia y su vida religiosa que son repetidos por gran número de estampas posteriores, en las cuales resaltan aquellas que la representan recibiendo los estigmas y los símbolos de la Pasión, que la santa convierte en sus atributos. Entre ellos, destaca la corona de espinas comentada —atributo también de santa Catalina de Siena, junto a la que se representa en varias ocasiones— que la religiosa carmelita recibe de Cristo y cuyo misterioso dolor experimentó durante toda su vida, escena que recoge Gaspar Bouttats en la plancha que grabó sobre dibujo de Abraham van Diepenbeke para la *Vita iconibus expressa* (figura 4), en la que aparece la santa arrodillada en el momento en el que Cristo la corona en presencia de María, san Agustín que porta su corazón, santa Catalina de Siena también coronada de espinas y san Ángel con su tradicional iconografía —puñal en el pecho, cimitarra en la cabeza y palma con tres coronas que toma de Elías, como pervivencia de su más antigua iconografía en la que se figura con tiara, tal como aparece en el álbum de las órdenes religiosas del Museo Carnavalet de París²³. La presencia de estos santos se justifica, además de por la evidente vinculación con los antiguos santos mayores del Carmelo a través de san Ángel, porque la santa fue coronada en el periodo de los «Cuarenta días» acaecido después de su profesión, el 6 de julio de 1584, en presencia de santa Catalina y san Agustín, cuya influencia —especialmente, los *Soliloquios*— junto a la teología tomista y la espiritualidad cataliniana están en la base de la cultura religiosa de la reformadora calzada²⁴, cuya vivencia de ardor místico cristocéntrico y espíritu de unión y asimilación de la vida de

19. Sobre el uso de la estampa por Alonso Cano, véase B. NAVARRETE PRIETO y S. SALORT PONS, «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano», en *Alonso Cano IV Centenario: Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición de Granada, 2001, p. 129 s.

20. Z. VÉLIZ, «Alonso Cano. "Santa María Magdalena de Pazzi"», en *De Herrera a Velázquez*, catálogo de la exposición de Sevilla y Bilbao, 2005, p. 270.

21. F. MORENO CUADRO, «En torno a las fuentes iconográficas de Tiépolo para la "Visión teresiana" del Museo de Bellas Artes de Budapest», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 32, 2009, p. 243-258.

22. F. MORENO CUADRO, «El Nazareno y el grabado carmelitano», en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Mérida, 1991, p. 775-800.

23. F. MORENO CUADRO, «Génesis iconográfica del *San Elías* de Pedro de Mena de la catedral de Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009.

24. Como santa Catalina de Siena, la santa carmelita escribió cartas al Papa y a diferentes personalidades eclesiásticas, en las que señalaba como causa de los males que afligían a la Iglesia las deficiencias espirituales de los cristianos y de sus pastores.



Figura 4. Santa María Magdalena de Pazzi recibiendo la corona de espinas. Estampa de Gaspar Bouttats sobre dibujo de A.v. Diepenbeek. de la *Vita iconibus expressa* (Instituto Histórico. Teresianum de Roma, c. 1669) y lienzo de Pedro de Moya y Agüero del Museo de Bellas Artes de Granada.

25. JEAN DE LA CROIX, «L'iconographie d'une chasuble du XVIII^e siècle, conservée aux Carmes Déchaux de Linz», en *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, Linz, 1963, p. 101-110.

Cristo y sus misterios está ligada a otros fenómenos que la carmelita experimentó en relación con estos santos y que se recogen de manera asequible en varias publicaciones, como el pequeño libro de devoción *Maniere tres devote d'honorer la S. Mere Seraphique Marie Magdalene de Pazzi*, publicado en Lieja en 1671, del que hemos manejado el ejemplar conservado en el Teresianum de Roma, procedente del Carmelo de Méhagne. A través de él, se conduce al fiel para honrar a la santa calzada durante cinco viernes seguidos en memoria de los cinco dones más singulares que recibió de Dios, acompañados de cinco estampas en las que se figuran estos: María Magdalena de Pazzi recibiendo el velo —símbolo de castidad— de manos de María, los estigmas del Crucificado —iconografía que analizaremos detenidamente— y, en las tres estampas restantes, Cristo le entrega su corazón —sobre el que san Agustín escribió el 24 de marzo de 1585, vigilia de la Anunciación: «Verbvm caro factvm est», temática que abordaremos más adelante—, el anillo que simboliza los desposorios espirituales —el 28 de marzo del mismo año, en la vigilia de santa Catalina de Siena que se representa en la es-

tampa del devocionario a que nos referimos junto a san Agustín— y la corona de espinas en la vigilia de la fiesta de san Ángel, estando presentes san Agustín y santa Catalina, como hemos comentado.

La coronación de espinas, uno de los temas más difundidos en la iconografía magdaleniana, se ha representado ampliamente con diferentes versiones en las que varía el número de personajes, desde la señalada de Bouttats, que fue interpretada por Pedro de Moya Crespo y Agüero (figura 4) reduciendo los personajes a Jesús y María asistiendo a la santa carmelita, hasta las que representan solo a Cristo coronándola, como la estampa de A.B.G. Canocchi sobre dibujo de P. Benvenuti, tipo utilizado en muchas representaciones de tamaño reducido, como la palia de las carmelitas descalzas de Linz que forma parte de un terno del siglo XVIII estudiado por Jean de la Croix²⁵. Entre las variantes, destacan especialmente aquellas que combinan las representaciones iconográficas más importantes de la santa con la coronación, tal como vemos en el lienzo de los carmelitas de Medina del Campo (figura 5), en el que simétricamente se representan a Cristo y María coronando de espinas y rosas



Figura 5.
Santa María Magdalena de Pazzi coronada por Cristo y por María. P.P.C.D. Medina del Campo y Frontispicio de *Ristretto della Seráfica Vira di S. Maria Maddalena de Pazzi Fiorentina* (Bologna, 1669)

a santa María Magdalena de Pazzi, que porta los símbolos de la Pasión ante la Santísima Trinidad, tema central de la estampa oficial comentada. Este tipo de combinaciones es frecuente, partiendo de que la corona de espinas —a veces, laurel— desde el mundo tardoantiguo es un símbolo de triunfo —triunfo de Cristo sobre la muerte—, y aparecen representados en ocasiones los dos tipos juntos —como en el lienzo vallisoletano comentado y en la estampa que sirvió de referencia a Valdés Leal para la representación magdaleniana del retablo del Carmen Calzado de Córdoba— para simbolizar que la santa carmelita alcanzó la corona de la gloria con las vivencias de la cruz, tal como aparece también en el frontispicio de la obra *Ristretto de la Seráfica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi...*, editada en Bologna en 1669, que comentaremos más adelante como punto de partida de una importante serie de pinturas repartidas en distintos lugares de Europa y América.

El lienzo de Pedro de Moya que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada, firmado bajo la basa ática de la columna que contribuye a centrar la figura de la protagonista por el autor «Moia»²⁶ y por ello una de las escasas obras que se pueden adjudicar con certeza al artista formado en Sevilla y Flandes²⁷, interpreta la estampa acomodándose probablemente a las exigencias del comitente, cono-

dor de la importante serie realizada con motivo de su canonización. Con ello se transforma la estampa de Gaspar Bouttats para realzar el protagonismo de la reformadora calzada que centra la composición en una más estrecha relación con Cristo y María que de espectadora del hecho, aunque con la espontaneidad con la que Diepenbeke figura a estos, adquiere un mayor protagonismo al situarla junto al Hijo —destacados sobre el celaje—, al tiempo que aumenta el de María Magdalena de Pazzi al abrazarla mientras recibe la corona sin que distraigan otros elementos, ni siquiera de la Pasión, como las llagas de los clavos en las manos que Moya elimina cruzándolas sobre el pecho, siguiendo los modelos del grabado del verdadero retrato de la santa y adaptándolo —a diferencia de la tela de Cano— a los modelos difundidos por el Carmelo. El lienzo, del que se sabe tiene procedencia conventual, ha sido objeto de un análisis técnico-científico²⁸ que refuerza los comentarios estilísticos señalados. Rodríguez Simón subraya que el tratamiento del rostro es completamente diferente al que Moya aplica en el resto de los personajes, puesto que está mucho más trabajado y perfilado. Advierte una modificación en la toca que, en principio, ocultaba la ceja izquierda y que pensamos rectificó amoldándose a los modelos de la «vera effigies» de la carmelita por exigencias del comitente. Acercamiento a las

26. M. GÓMEZ MORENO, «Una obra firmada por Pedro de Moya», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 1927, p. 361-362, donde recoge las diferentes grafías de otras obras firmadas: la de una *Virgen del Carmen* de 1661 no conservada, el *Retrato del arzobispo don Diego Escolano* —del que existe una réplica en el episcopio del palacio arzobispal de Granada— y *Santo Domingo en Soriano* —Salamanca—; M. ANTEQUERA, *Pintores granadinos*, I, Caja de Ahorros de Granada, 1973, p. 12-14, recoge el *Descanso en la huída a Egipto* del Hospital de la Caridad de Carmona y un *San Agustín* de propiedad particular.

27. M. GÓMEZ MORENO, op. cit., recoge las obras citadas por Palomino y Ceán, así como las referencias de Sentenach y Mayer —*Sagrada Familia* del Museo Cerralbo—, y Cruzada-Villamil, entre otros. Véase, además, E. OROZCO DÍAZ, «Tres obras probables de Pedro de Moya desaparecidas», *Cuadernos de Arte*, IV, Granada, 1937 (*Transfiguración*, *San Ildefonso* y *San Miguel* de la iglesia del Salvador de Granada, hoy destruidos) y M. ANTEQUERA, op. cit. (*Aparición de la Virgen al obispo San Julián* de la catedral de Granada).

28. L.R. RODRÍGUEZ SIMÓN, «Análisis técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Pedro de Moya: “La Coronación de Santa María Magdalena de Pazzi”», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 1998, p. 241-256.



Figura 6. Santa María Magdalena de Pazzi en éxtasis abrazando la cruz. Estampa anónima del Instituto Histórico del Teresianum de Roma y lienzo de Segismundo Coccapani del Museo de Bellas Artes de Chambéry.

29. *Tutte le opere di S. Maria Maddalena di Pazzi*, 8 vol., Florencia, 1960.

30. Una de las obras artísticas de mayor importancia que representan el papel de María como mediadora es el crucero catedralicio de Córdoba. Cfr. F. MORENO CUADRO, *El crucero de la catedral de Córdoba: Estudio iconográfico e iconológico*, monográfico de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XVI (31), primer semestre de 2007, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, 297 p.

31. Los tres reformadores carmelitas coinciden en el término «padecer» como camino de su existencia cristiana. Recordemos la expresión teresiana «aut pati, aut mori» y la sanjuanista «pati et contemni pro te».

32. M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, Bruselas, Biblioteca Real Alberto I, 1979, n. 1099.

fuentes grabadas en la figura de la santa y en la composición en diagonal que completa con angelitos en el ángulo inferior izquierdo, dos de ellos con símbolos alusivos a la santa —libro y jarro de azucenas para aludir a la virginidad de la escritora mística²⁹— y otro sosteniendo el manto rojo de Cristo, una figura que mantiene cierta semejanza con la ideada por Diepenbeke, apareciendo en ambos casos sentados, con las rodillas separadas y los pies juntos, con el torso descubierto —modelado con pinceladas cortas que cambian de dirección para obtener la sensación de volumen— y el rostro enmarcado por la barba y el pelo que cae sobre el cuello.

La mayor diferencia respecto a la estampa que sirve de inspiración, además de lo apuntado respecto a la verdadera efigie de la santa y los elementos decorativos —completa la escena con una columna y un angelito en semipenumbra sujeto al amplio cortinaje que cuelga del ángulo superior derecho—, es la figura de María, que, en el encargo realizado por Pedro de Moya, se destaca especialmente, lo cual subraya la importancia que tuvo en la espiritualidad cristocéntrica de la carmelita que hemos esbozado brevemente, apuntando que, para «recrear» al hombre, el Verbo se hizo Carne —como escribió san Agustín en su corazón—, con lo cual comenzó la obra de la Salvación en la que María actúa de mediadora³⁰.

Santa María Magdalena de Pazzi recibió, junto a la corona de espinas de Cristo, otros símbo-

los de la Pasión —cruz, columna, flagelos, lanza, esponja, etc.— con los que suele representarse la santa frecuentemente desde su beatificación y, de manera especial, a partir de su canonización por ser el tema central de la estampa oficial comentada. Son muy abundantes las obras que la muestran con la cruz, en la que se suele grabar, como en la iconografía sanjuanista, el lema de la santa carmelita: «Pati, non mori»³¹. Entre las variantes de esta iconografía, hay que destacar aquellas en que se representa la santa florentina en éxtasis, tal es el caso de la estampa conservada en el Instituto Histórico del Teresianum de Roma (figura 6), en la que el anónimo autor —que sigue el modelo de *Santa Catalina de Siena* de Antón Wierix³²— logra elevadas cotas artísticas figurando a la santa carmelita de medio cuerpo, ante una mesa con un libro abierto al que sirve de atril una calavera, símbolos de la penitencia, junto con la cruz que la reformadora calzada acoge cuidadosamente entre sus manos, en las que el artista ha grabado los estigmas que santa María Magdalena de Pazzi recibió del Crucificado, escena que se ha representado al fondo de la estancia en la que se enmarca la figura de la santa que ocupa prácticamente toda la superficie de la plancha, en la que destaca de manera especial la disposición y el tratamiento del hábito, pues, a través de la singular conquista del cuerpo por el ropaje —cuyo máximo exponente lo representó Bernini en el *Éxtasis de Santa Teresa* de la capilla Cornaro de Santa Maria della



Figura 7.
San Agustín escribiendo en el corazón de santa María Magdalena de Pazzi. Estampa de la *Vita iconibus expressa* (Instituto Histórico. Teresianum de Roma, c. 1669) y versión pintada por Juan Correa del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán.

Vittoria de Roma³³—, se simboliza el estado en el que se encuentra santa María Magdalena de Pazzi, fuera del mundo sensible, en éxtasis, en el cual el dolor físico que sufre —patente en los regueros de sangre provocados por la corona de espinas que recorren sus sienes— se convierte en gozo al abrazar la imagen de Cristo en la cruz, que se ha transformado en lirios para manifestar, a través de su fragancia y hermosura, el gozo interior del alma y el inefable sentimiento de felicidad de la reformadora calzada. La temática, que materializa uno de los hechos más significativos de la santa —cuando esta, con el crucifijo, corría por las galerías del convento repitiendo: «¡Oh amor, amor, tú me haces morir de amor!» y se sentaba jadeante diciendo: «Veis. Mi amado es blanco y rojo. Mirad su sangre, la sangre que tiene su cuerpo de azucena»—, fue muy repetida, además de en las estampas referidas, en numerosas obras artísticas, entre las que destacaremos el lienzo de Segismundo Coccapani del Museo de Bellas Artes de Chambéry (figura 6) realizado hacia 1635, unos años después de que Urbano VIII la proclamara beata en 1626³⁴. Dicho lienzo sigue la iconografía tan desarrollada por la estampa, es decir, representa a santa María Magdalena de Pazzi en actitud de entrega total, con la cabeza inclinada sobre el crucifijo que abraza, con los ojos entreabiertos, en éxtasis, con una inmovilidad casi completa que re-

fleja la unión mística con Dios, a quien en numerosas obras entrega su corazón, lo cual simboliza su sumisión más absoluta.

Resulta prácticamente imposible plantear en este trabajo ni siquiera un breve esquema de las variantes como se presenta el corazón de santa María Magdalena de Pazzi que figuró singularmente Bouttats en la estampa de la *Vita iconibus...*, grabado por san Agustín con letras de oro y sangre con la frase «Verbvm caro factvm est», pero es un aspecto que queremos destacar por el protagonismo que adquiere en el cuadro de Valdés Leal para la predela del retablo del Carmen Calzado de Córdoba. La representación magdaleniano-agustiniana aparece frecuentemente en numerosas obras artísticas, entre las que recordamos la pintura de Juan Correa del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán (figura 7), que interpreta la estampa de Frederick Bouttats respondiendo a las necesidades de Nueva España, en la que la idea de transmitir el mensaje religioso primaba sobre la originalidad, y eran muchas las representaciones inspiradas en estampas, como la comentada de Juan Correa, cuyas pinturas se repartieron por todo el territorio novohispano. El pintor mulato presenta a los personajes lejos de la austeridad conventual de Bouttats e inmersos en una equilibrada composición celestial en la que destaca, además del dibujo, el luminoso colorido y el tratamiento de las vestimentas³⁵.

33. R. KUHN, «Die Unio Mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Kornaro Kapelle in Rom», *Alte und Moderne Kunst*, XII, 1967, p. 2-8.

34. *Seicento: Le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Catálogo de la exposición en el Grand Palais de París, octubre de 1988-enero de 1989 y el Palazzo Reale de Milán, marzo-abril de 1989. París, 1988, p. 180.

35. Desde Agustín VÉLAZQUEZ CHÁVEZ (*Tres siglos de pintura colonial*. México, Polis, 1939, p. 213), se consideró que la obra representaba a santa Teresa, y así se recoge en el gran texto dedicado al pintor y coordinado por Elisa VARGAS LUGO, *Juan Correa, su vida y su obra, repertorio pictórico*, México, UAM, 1985-1994, tomo II, vol. 2, p. 357.



Figura 8. Beata María Magdalena de Pazzi con los símbolos de la Pasión. Estampa anónima del Gabinete de Estampas de París y versiones pintadas de MM. Carmelitas de Toulouse y MM. Carmelitas de México.

36. Véase F. MORENO CUADRO, «En torno al Sagrado Corazón de Jesús», *Trazas y Baza*, 7, Universidad de Barcelona, 1978, p. 117-119.

37. BALDASSARO DI S. CATARINA, *Splendori riflessi di sapienza celeste vibrati da' Gloriosi Gerarchi Tomaso d' Aquino e Teresa di Giesú*, Bolonia, 1671.

38. Sobre las fiestas organizadas en Roma, véase *Relatione delle Festa Solemne... per la canonizzazione di s. Maria Maddalena de Pazzi*, Roma, 1670.

39. El retablo muestra un espléndido conjunto de pinturas en las que hasta ahora se ha destacado el uso de estampas para el tema central del *Rapto de Elías*, que Pérez Lozano vincula con grabados de Abraham Blomaert y Paolo Farinati (M. PÉREZ LOZANO, «El conceptismo como horizonte de expectativas de la pintura del Siglo de Oro: Una reflexión desde la estética de la recepción», en *Actas del CEHA*, Palma de Mallorca, 2004, p. 427-436, véase especialmente p. 436).

El corazón marcado de santa María Magdalena de Pazzi se convirtió en uno de los símbolos de la reformadora carmelita, que, en muchas ocasiones, suele mostrarlo en alto —como santa Teresa su corazón transverberado—, mientras que otras lo lleva figurado en el pecho y es frecuente que lo señale. El corazón de la santa carmelita se representa a veces envuelto en llamas, igual que el que le ofrece Jesús en algunas obras respondiendo al texto evangélico: «Yo he venido a echar fuego a la tierra, ¿y qué quiero sino que se encienda?» (Lc 12,49)³⁶, incidiendo por el momento solo en que santa María Magdalena de Pazzi intercambia su corazón con el de Jesús el 10 de junio de 1584, a los dos días de haber experimentado el drama de la Pasión durante los éxtasis de los llamados «Cuarenta días», y es grabado por san Agustín al año siguiente, en la vigilia de la Anunciación. Corazón grabado —a veces con un dardo— que guarda paralelismo con la transverberación de santa Teresa, aunque la iconografía del corazón teresiano es más rica, presenta numerosos matices y sirve de reflejo a la gloria y a la sabiduría divinas³⁷; materializando, no obstante, la iconografía de las dos santas su cristocentrismo, que les lleva a la imitación de Jesús, y con ello convierten el padecer de Cristo en constante de sus vidas.

Hemos referido que en numerosas obras santa María Magdalena de Pazzi recibe, además de la corona de espinas, otros símbolos de la Pasión, temática que se destacó en las fiestas celebradas en Roma con motivo de su canonización en 1669³⁸.

Son muy abundantes las representaciones artísticas que simbolizan este momento que parte de la beatificación, entre las que reproducimos un grabado anónimo conservado en el Gabinete de Estampas de París y las pinturas derivadas de él que se veneran por las Carmelitas Descalzas de Toulouse y México (figura 8). Subraya este ejemplo —una vez más— el uso de la estampa para difundir un tipo iconográfico en el amplio espacio geográfico por el que se extiende la Orden. En todas ellas se muestra el mismo esquema compositivo, en el que la santa aparece arrodillada portando los símbolos de la Pasión ante la Santísima Trinidad y se recoge también conjuntamente en determinadas obras la singular iconografía de santa María Magdalena portando los símbolos de la Pasión con la comentada del corazón grabado por san Agustín, entre las que destacaremos la pintura realizada por Juan de Valdés Leal para la predela del retablo de la iglesia del Carmen Calzado de Córdoba³⁹, donde la santa aparece representada con los símbolos de la Pasión y sosteniendo un corazón sobre el pecho, como en la estampa del álbum Arnavon del Museo Calvet de Avignon (figura 9), que incluye en el pie una oración muy explícita de la imagen en la que se pide a Dios por quien la rece que le sean concedidas —como a Magdalena de Pazzi— gustar las dulzuras de su amor haciéndole sentir interiormente todos los dolores de la Pasión de Cristo para expiar los pecados.

Esta misma idea de modelo a seguir es la que pensamos presenta también Valdés en el retablo



Figura 9. Santa María Magdalena de Pazzi portando los símbolos de la Pasión y señalándose el corazón. Estampa del Álbum Arnavaon del Museo Calvet Avignon y pintura de Juan de Valdés Leal en la predela del retablo del Carmen Calzado de Córdoba.

carmelita⁴⁰, cuyas pinturas fueron terminadas entre 1656 y 1658, unos años antes de la canonización de Magdalena de Pazzi, que aparece en la estampa francesa como santa, si bien la plancha es anterior, como manifiestan las tachaduras con nuevas buriladas de su inventor, grabador y editor, procedimiento que no es frecuente en la estampa carmelitana, aunque conocemos ejemplos, especialmente algunas de las estampas de la obra de Francisco de la Cruz *Cinco palabras...*, que Francisco Quart hizo borrar con raspaduras y buriladas que permiten apreciar la autoría de Tomás Planes, si bien en este caso no se trata de una reutilización, sino de mantener al discípulo al margen del encargo, sin permitirle firmar hasta que no fuese maestro⁴¹.

Dentro de la iconografía de la gran extática carmelita, ocupa un papel fundamental la escena en que recibe los estigmas de Cristo, como san Francisco, cuya Orden recordó la relación iconográfica entre ambos santos en el altar erigido para la procesión solemne realizada en Madrid en 1669 con motivo de su canonización, una obra de estructura piramidal con gradas dispuestas en varios frentes que estuvieron decoradas con relicarios en torno a una imagen de la Inmaculada y coronadas por un crucificado, a cuyos pies se representó a san Diego de Alcalá mostrando a santa María

Magdalena de Pazzi un hábito del Carmen «sacado del costado de Christo»⁴². La santa carmelita experimentó la primera e invisible impresión de los estigmas el 28 de junio de 1584 durante los «Cuarenta días» después de su profesión, en los que se produjeron numerosos fenómenos místicos que se sucedieron a lo largo de toda su vida y en los que recibió la consigna de reformar la Iglesia y renovar la vida religiosa antes de comenzar la gran prueba, el «lago de los leones», que duraría cinco años de desoladora aridez espiritual para la gran extática⁴³.

Son muy numerosas las obras artísticas que representan a la reformadora calzada recibiendo los estigmas de la Pasión, iconografía que aparece frecuentemente relacionada con su coronación por María, que ocupa un papel fundamental en el cristocentrismo de la carmelita, como podemos apreciar en la estampa que ilustra el *Ristretto della Seráfica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi Fiorentina* (figura 5), editado en Bolonia en 1669, que tuvo una amplia repercusión en numerosas obras pintadas, entre las que destacaremos, además de los cuadros de los conventos de monjas carmelitas de Antequera, las pinturas de Puebla, México, Toluca y Ratisbona (figura 10). En otras obras, en cambio, se elimina la coronación por María, como en la conservada

40. Véase D. KINKEAD, *Juan Valdés Leal (1622-1690): His Life and Work*, New Cork, Garland Publishing, 1978, p. 71-89.

41. F. MORENO CUADRO, «La relación Francisco Quart-Tomás Planes y la estampa pedagógica en Valencia en el primer cuarto del siglo XVIII», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVIII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007, p. 25-36.

42. FRAY DIEGO LOZANO, *Gloriosos Trionfos, Solemnes Fiestas, y panegíricos sagrados, en la Canonización de la extática, y prodigiosa Virgen Santa Mará Madalena de Pazzis, florentina, religiosa carmelita observante. Que con solemne pompa consagró a su culto su convento de nuestra Señora del Carmen de antigua observancia de Madrid a los 22 de Septiembre de 1669*, Madrid, 1672, p. 73.

43. AAVV, *Santi del Carmelo*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1972. Edición española: Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1982, p. 396.



Figura 11. Santa María Magdalena de Pazzi salvando las almas del Purgatorio con la sangre de Cristo. Estampa del Instituto Histórico del Teresianum de Roma y relieve del Museo del Carmen de México.

44. L. SAGGI, *La «Bolla Sabatina». Ambiente. Texto. Tempo*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1967.

45. F. MORENO CUADRO, «Apotheosis, tesis y privilegios del Carmelo», en *Iconografía y arte carmelitanos*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, p. 17-40, véase especialmente p. 37-40.

46. Existen también otras obras, como *La Virgen del Carmen con santos carmelitas*, de Pietro Novelli, fechada en 1641 y conservada en el Museo Diocesano de Palermo, en la que Magdalena de Pazzi, con la corona de espinas y los estigmas, aparece junto a santa Teresa acompañada de un ángel con el dardo, S. Ángel con el puñal y S. Simón Stock recibiendo el escapulario, pero, en este caso, la reformadora calzada no está contemplando la entrega del escapulario, sino formando parte de una excepcional composición presidida por la Virgen del Monte Carmelo.

sobre esta temática en el Museo de San Ángel y en la realizada por Deyster para la iglesia de San Martín de Courtrai.

La idea de recibir la sangre de Cristo también se asocia a la liberación de las almas del Purgatorio, temática de particular importancia en toda la Orden del Carmen aparecida en la *Bulla sabatina* expedida por Juan XXII el 3 de marzo de 1322, en la que se reconoce oficialmente la autenticidad de la aparición a san Simón Stock de la Virgen, que le entrega el escapulario como símbolo de salvación y le promete liberar de las penas del Purgatorio a los religiosos carmelitas y a sus allegados que lo llevaran el primer sábado después de su muerte⁴⁴, temática que tuvo una enorme repercusión en el mundo de la plástica⁴⁵, especialmente en el momento en que el sexto general de los carmelitas lo recibe de manos de María. Este privilegio del Carmelo se presenta igualmente en la iconografía de los reformadores de la Orden, donde los descalzos reciben el escapulario en las estampas de los álbumes Arnau y Lancel del Museo Calvet de Avignon —de las que conocemos derivaciones pintadas tanto en España como en América—, y en la iconografía magdaleniana de forma más singular, pues mientras las representaciones teresiano-sanjuanistas vienen a poner de manifiesto la continuación del privilegio sabatino en los descalzos, las de santa María Magdalena de Pazzi, que se figura a veces presenciando la entrega del escapulario a san Simón Stock⁴⁶, la presentan como interme-



Figura 10. Versiones pintadas del frontispicio de *Ristretto della Seráfica Vira di S. Maria Maddalena de Pazzi Fiorentina* (Bologna, 1669). Ejemplares conservados en los conventos de Carmelitas Calzadas y Descalzas de Antequera, arriba; PP.O.C.D de Puebla y México, centro; PP. O.C.D de Toluca y Carmelitas de Regensburg (detalle), abajo.

diaria en la liberación de las almas del Purgatorio, a las que ve —entre ellas la de su hermano, muerto el 14 de julio de 1587— en presencia de san Ángel, san Agustín y santa Catalina de Siena —estampa de la *Vita Efigiata della Seráfica Vergine* (Roma, 1716)— y a las que libera con la sangre que recibe de Cristo, como representa el singular relieve conservado en el Museo de San Ángel de México, directamente relacionado con la estampa anónima conservada en el Instituto Histórico del Teresianum de Roma (figura 11), donde, además de las almas del Purgatorio, se figuran otras personas que representan a cuantos se benefician de la sangre redentora de Cristo a través de la santa carmelita, que aparece ante el Crucificado arrodillada, coronada de espinas y con los brazos en cruz mostrando los estigmas de Cristo en sus manos.