

EN TORNO AL ARTE Y LAS VISIONARIAS*

Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad Complutense de Madrid
rebecasb@ucm.es

Resumen

En este trabajo se indaga en las relaciones que se establecen entre las visionarias del Medievo y la temprana Edad Moderna y las artes plásticas, centrándose en dos mujeres castellanas con fama de santidad: María de Ajofrín y María Vela y Cueto. El propósito es mostrar que no sólo Teresa de Jesús fue amiga de las imágenes sino también las visionarias que la preceden o viven en su misma época, al tiempo que se consideran los modos en que el arte interactúa con estas figuras femeninas.

Palabras clave

Espiritualidad femenina, siglos xv-xvi, artes plásticas, María de Ajofrín, María Vela y Cueto.

Abstract

This paper deals with the relationship between medieval and early modern visionary women and visual arts, focusing on two Castilian aspiring saints: María de Ajofrín and María Vela y Cueto. Considering the way in which these artistic images interact with female visionaries, we realize that not only Teresa of Avila was keen on visual arts, but also other saintly women who precede her or live at her times.

Keywords

Female spirituality, 15th and 16th centuries, visual arts, María de Ajofrín, María Vela y Cueto.

* Este artículo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación “La construcción de la santidad y el discurso visionario (siglos xv-xvii): Análisis y recuperación de la literatura conventual” (2013-2015), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España (Ref. FFI2012-32073). Se presentó en forma de ponencia en el V Congreso de la SEMYR celebrado en septiembre de 2014. Agradezco a María Morrás y a Francisco Bautista sus observaciones sobre el primer borrador.

En esta nota me gustaría reflexionar brevemente sobre las relaciones que se establecen entre las mujeres visionarias del Medievo y la temprana Edad Moderna y las artes plásticas.¹ Para destacar las maneras en que las imágenes artísticas (esculturas, pinturas, ilustraciones) generan trascendencia en la vida espiritual de estas mujeres, produciendo incluso momentos de inflexión en las experiencias espirituales, hay que tener en cuenta los préstamos mutuos: cuadros inspirados en visiones y visiones inspiradas en el arte. Que estos mundos se influyen mutuamente lo muestran Ángela de Foligno, Brígida de Suecia o Catalina de Siena, por poner algunos ejemplos europeos, pero también, en Castilla, algunas visionarias y ciertas apariciones del mundo rural, de las que tenemos noticias en archivos que ha rescatado William Christian (1989a, 1989b).

Desde luego, es fundamental tener en cuenta la continuidad del efecto diario de las imágenes artísticas en las visionarias si queremos investigar esa relación recíproca entre las visiones y el arte. En este trabajo alegaré dos ejemplos de visionarias españolas, una anterior y otra un poco posterior a Santa Teresa: María de Ajofrín (m. 1489) y María Vela y Cueto (1561-1617). En cuanto a la primera, seguramente llamaría la atención a un estudioso como Jeffrey Hamburger (1998) que una visionaria española de finales del xv corrobore de una manera tan exacta la tesis que propuso en *The Visual and the Visionary*, donde analiza las ilustraciones con las que algunas monjas de Centroeuropa decoran manuscritos de temática religiosa y aborda las semejanzas entre el arte y las revelaciones de místicas europeas como las monjas de Helfta. Ciertamente, este estudio, junto con el que tiempo atrás realizó Millard Meiss (1951), nos ha mostrado el potencial de las imágenes artísticas para la experiencia religiosa femenina, estimulándonos a valorar el arte que rodeaba a estas mujeres como un elemento cuya función iba más allá de la intención de instruir a los analfabetos, aunque ésta fuera la concepción que de él tuvieran Gregorio Magno y Bernardo de Claraval, para quienes el objetivo de los productos artísticos era enseñar la doctrina al pueblo laico (Hamburger, 1998, pp. 112-113).

¹ Sobre el poder de las imágenes y su influencia en los fieles hay una amplia bibliografía. No es objetivo de esta nota debatir este tema, al que se ha dedicado un congreso reciente, "Imágenes en acción: Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media" (Aguilar de Campoo, Palencia, 4-6 de octubre de 2013).

Como nos recuerda Margaret Miles (1989, p. 5), la mayoría de la gente en el Medioevo no recibía su formación religiosa de libros, sino de sermones, lecturas de la Escritura en voz alta, dramas religiosos, y, sobre todo, de las imágenes que poblaban las paredes y altares de las iglesias. A estas imágenes artísticas se añadía la exigencia de visualización mental en la devoción privada. Los iconos contaban historias y proporcionaban modelos de identificación emocional para los cristianos, y, así, una iconografía constante servía para inspirar unos sentimientos reglados. Al fin del Medioevo dos modos de meditación, auspiciados por los manuales devocionales, empleaban imágenes visuales como punto de partida: me refiero a la contemplación del icono y a la reconstrucción mental de una escena religiosa. Los tratados de devoción son una prueba de la relevancia creciente de las imágenes en la vida tardomedieval, y el propio San Bernardo comenzó a ser retratado entonces rezando ante iconos, al tiempo que las *Meditaciones* en la vida de Cristo animaban al lector a pensar las ilustraciones que acompañaban al texto imitando las posturas físicas como modo de sentir sus emociones. De aquí a la experiencia visionaria hay un paso porque la visión mística podía basarse o partir de la contemplación artística. Y esta relación con el arte permite establecer una división que explicaré en este trabajo: una división entre quienes parten de la imagen artística para entrar en trance y quienes durante el trance se relacionan con la imagen artística como si estuviese viva, es decir, de un modo más íntimo y complejo.

Pero para abordar este punto creo que no debemos dejar de lado la cuestión del género. Las mujeres se relacionaban de una manera muy personal con el arte porque eran exhortadas a mirarlo para entender las Escrituras (pocas sabían leer y escribir); además, su familiaridad con los objetos artísticos estaba mediatizada por labores como tejer vestidos para esculturas de altares y ermitas; y, en otro orden de cosas, se las suponía más proclives a la sensibilidad emocional que despierta el arte por no ejercer la razón de la misma manera que el hombre. Si en las visiones masculinas influye lo que Mary Carruthers (1998) describió como “memoria textual”, en las mujeres la asociación de textos evangélicos con imágenes artísticas se establecería de una manera más directa, sin tanta mediación de interpretaciones exegéticas, aunque pudieran estar presentes.

Para las monjas que no sabían leer, por ejemplo, el punto de partida de su vuelo espiritual serían las lecturas que escuchaban en el refectorio y el arte conventual circundante. Otro caso era el de las visionarias laicas rurales, en las que se aprecia la influencia del arte de ermitas o de iglesias locales. Pero la distinción entre laicas y religiosas disminuiría desde el fin del Medioevo, cuando la devoción se uniformó con la popularización de ciertos iconos reglados, un fenómeno al

que contribuyeron las místicas al demostrar su potencial para intensificar el sentimiento.

Ciertamente, se puede decir que el arte sirvió de modelo en el rapto de las mujeres carismáticas, como lo demuestran los personajes sagrados visionados por Catalina de Siena, que, según nos relatan sus *Miracoli*, se asemejan a las figuras pintadas en muros o altares (Meiss, 1951, p. 105). En este sentido, existen muchas similitudes entre el modo en que la santa describe su matrimonio místico y las pinturas de Siena sobre Catalina de Alejandría, un paralelismo que también se puede establecer entre la recepción de sus estigmas y la representación pictórica de este suceso en San Francisco, que difiere de la narración de los primeros relatos escritos sobre el fundador de la orden franciscana. Esta relación entre el arte y la visión se encuentra, por otro lado, en esas apariciones rurales de la Península donde se alega que la Virgen o el santo aparecidos se asemejan físicamente al icono venerado en la iglesia o ermita cercana, a quien se acabará dedicando una peregrinación en toda regla (Christian, 1989, pp. 74, 207, 210 y 286). También las correspondencias entre las visiones de místicas como Matilde de Hackeborn (1248-1299) o Lutgarda de Oberweimar (1200-1246) y las ilustraciones de los códices del convento de San Walburg, en la alta Baviera del fin del Medievo, van más allá de una común fuente literaria y litúrgica (Hamburger 1997, p. 136); y lo mismo podemos decir de una visión de Gertrudis de Helfta (1256-1302) del embarazo de la Virgen, que nos recuerda una escultura de la Visitación del convento de Katharinenthal que data de principios del siglo xiv (Bynum, 1991, p. 198; amplía y matiza el análisis J. Jung 2007).

Como vemos, se pueden ofrecer muestras de esta relación recíproca en una dirección inversa a la que presentaba el caso de Catalina de Siena: las visionarias dejan su huella en el arte, y a veces de manera decisiva. Esta influencia no crea problemas porque la devoción femenina era más bien normativa, y seguía unos protocolos en el modo de mirar. Vayamos, por ejemplo, a las revelaciones marianas: las de Brígida de Suecia (1303-1373) influyeron en la pintura del nacimiento de Cristo, con esa aparición repentina, dramática e indolora del niño en el establo, que parte del apócrifo *Libro de Santiago* pero que la santa sabe muy bien desarrollar (Warner, 1991, p. 76). La huella de esta difundida revelación la encontramos entre los siglos xiv y xvi en Robert Campin, Piero della Francesca o Botticelli. Como en las visiones de santa Brígida, se retrata a una Virgen que, tras dar a luz, adora al niño Jesús. Se trata de un parto sin derramamiento de sangre ni apertura corporal que luego repetirán en sus textos Isabel de Villena o Juana de la Cruz, un parto limpio, que deja el vientre fino y de maravillosa belleza (Sanmartín Bastida, 2012, p. 137).

Pero además, y por poner otro ejemplo, Elisabeth de Schonau (m. 1164) mantuvo unos coloquios visionarios con la Virgen y su Hijo que ejercieron una profunda influencia en la idea occidental de que María ascendió en cuerpo y alma al Cielo, en paralelo con Cristo, lo cual inspiró una iconografía más efectista de la Asunción (Warner, 1991, p. 132). Asimismo, podemos hablar de las visiones de la Pasión o del Infierno que desarrollan místicas prestigiosas en su tiempo: las revelaciones de Brígida destacan por su detallismo y concreción plástica en las escenas de tortura, con esa manera enfática de enfocar a los cuerpos de cerca compartida por toda la pintura y escultura del Bajo Medievo. En el terreno de la piedad popular, William Christian (1989, p. 201) sugiere que muchas preguntas de los inquisidores a visionarias como Francisca la Brava pretendían “to make an accurate picture for posterity, especially to make a statue or painting of the saint”.

Podemos decir, entonces, que la experiencia visual era un componente fundamental en la espiritualidad femenina, guiaba de algún modo sus vidas, su relación con los iconos. Unas imágenes que, y esto es importante, cobran vida en algunas visionarias anteriores a Teresa de Jesús, como María de Ajofrín (m. 1489), y, más tarde, en casos posteriores como el de María Vela y Cueto (1561-1617). De este modo, si cualquier obra de arte podía servir para la devoción contemplativa, ciertas visionarias establecen una interacción dinámica en su experiencia carismática. Me refero a la división que he establecido anteriormente entre quienes parten de la imagen artística para entrar en trance y vivir una unión estrecha con la divinidad, un trance en el que pueden dialogar con los seres celestiales, como hacían María de Santo Domingo (1484/86 – 1524) y Juana de la Cruz (1481-1534); y quienes conviven con la imagen artística durante el rapto, una imagen que cobra vida y se relaciona con la visionaria en cuestión.

Y éste es el caso de la experiencia carismática que vive la toledana María de Ajofrín: sus visiones establecen una relación interactiva con esculturas, pinturas e ilustraciones de manuscritos, quizás de libros de horas. Sobre esta beata jerónima sabemos por la vida que escribió su confesor, Juan de Corrales, todavía inédita en El Escorial, y por el relato de José de Sigüenza en su seminal *Historia de la Orden de San Jerónimo*, que se ciñe bastante a lo que cuenta Corrales.² En su hagiografía, María de Ajofrín aparece en ocasiones numerosas mirando un libro (seguramente sin leerlo, pues no sabía escribir) y sus ilustraciones le hacen entrar en trance, del mismo modo que a Gertrudis de Helfta le provocaba una visión el crucifijo de un

² Esta vida se encuentra en el ms. c-III-3 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Espero editarla en un futuro próximo.

códice (Hamburger, 1998, p. 127). En ocasiones se nos especifica que el impulso lo da una imagen como la faz del paño de la Verónica, que ya había inspirado a otras visionarias anteriores como Matilde de Hackeborn (m. 1299), Santa Gertrudis o Juliana de Norwich (1342-1416) (pp. 108 y 317-382). Así, a María de Ajofrín, “estando rezando en una imagen de nuestro Señor, que llamamos verónica (teníala en un libro) se llenó la imagen de una claridad grande, y luego la vio convertida en sangre” (Sigüenza, 1909, p. 361). Pero, otras veces, es la imagen de la Virgen, “pintada en un papel” o en el altar, lo que desencadena los estigmas o el trance visionario (p. 365). Lo interesante es que en estas visiones las imágenes cobran vida, hablan con la beata, le muestran cosas o le obligan a interactuar en la historia sagrada, como cuando la Virgen le pasa el Niño Jesús para que busque un lugar donde refugiarse en Toledo (pp. 359-360). Ciertamente que la estatua de la Virgen ya se movía en las *Cantigas* de Alfonso X (como se aprecia en las ilustraciones del manuscrito) pero no contamos en la Península con una interrelación semejante entre una visionaria y el arte, si bien la *Vida* manuscrita de Juana de la Cruz nos proporciona algunos ejemplos al respecto.³

Las visiones de esta beata contienen así iconos activos, próximos a la concepción de las imágenes que estudió Peter Brown (1973) en su conocido trabajo sobre los iconoclastas de la época bizantina. Para María de Ajofrín, como para aquellos a quienes se enfrentaban los iconoclastas, las imágenes no sólo sirven para recordar las Escrituras, sino que son muestra de esa creencia en que las fuerzas benéficas de iconos y reliquias traen a la vida al personaje sagrado que representan. Y además, en su caso, las imágenes no sólo sudan o lloran (Sigüenza, 1909, p. 372), sino que se desplazan para rescatar a cautivos, como sucede con el hermano de María de Ajofrín (p. 373). En la hagiografía de la toledana se aclara que las imágenes pintadas dejan de serlo cuando adquieren movimiento, enfadándose en ocasiones, lo que incluso llega a producir miedo a la beata (p. 370). Sin duda, la imagen protagonista en el relato es una escultura de la Virgen con el Niño que María de Ajofrín contempla en el altar, adonde acude una y otra vez a rogarle favores, y que le ofrece a Cristo para que lo cuide. La figura de este Niño se mueve y la absuelve en un par de ocasiones con la mano (p. 359), y llega

³ Estas Vírgenes que se mueven, como la de las *Cantigas*, son figuras que no tienen reliquias, al contrario de los santos, un aspecto que es importante tener en cuenta. Para un estudio de las imágenes vivientes de la Virgen en las *Cantigas*, véase García Avilés (2007). Para uno más amplio sobre las imágenes artísticas que cobran vida, Freedberg (1989, pp. 323-357). En cuanto a la *Vida* manuscrita de Juana de la Cruz (ms. K-III-13 de Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial), esperamos que María Luengo, en la actualidad acabando su tesis doctoral, la edite lo antes posible.

incluso a quedarse con el pie en alto cuando lo alza para que lo bese la beata, acto que le confiere propiedades curativas (p. 376). En este caso, la visión de María de Ajofrín puede cambiar incluso la posición de una escultura, y, así, su efecto físico en el arte se muestra más allá del trance.

En otras ocasiones, sus visiones, como la del Purgatorio o la del castigo de un sacerdote que no ha bautizado a un niño (p. 366), la de la consagración (p. 368) y la del nacimiento de Cristo (p. 369), nos hacen pensar en el arte pictórico que la rodearía en su casa-convento toledana. Se trata de revelaciones llenas de plasticidad y abundancia de detalle en colores y texturas. Tan vívidas resultan que en su visión del Cielo, despertada por la contemplación del altar mayor, María de Ajofrín observa a la Virgen con el Niño en los brazos, y percibe que “éstas no eran figuras pintadas”, sino que poseían cuerpo y alma (p. 360).

Es importante hacer hincapié en esto porque años más tarde Santa Teresa defiende una devoción que sigue contando con las imágenes artísticas, pero únicamente como punto de partida para luego alcanzar un vuelo mayor, como demuestra el abandono en que las deja en las séptimas moradas, donde, en palabras de la santa, ya no hacen falta imágenes devotas ni sermones (2004, p. 847). Recordemos que las visiones intelectuales son especialmente importantes para Teresa. También las físicas, pero éstas no las constituyen esculturas o pinturas que se mueven, como en el caso de María de Ajofrín. Es como si Santa Teresa perteneciera a una fase distinta del discurso visionario. En este sentido, siempre se ha hecho mucho hincapié en la importancia de las imágenes en la obra teresiana y en su método de oración (pues ya en el *Libro de la vida* se declara amiga de éstas), pero esta relación con el arte se ha ligado a una estética prebarroca, olvidando sus precedentes.⁴ Por otro lado, su interacción con los iconos dista de ser tan dinámica como la de la jerónima toledana. O, incluso, como la de su lectora cisterciense María Vela y Cueto. En Santa Teresa, se trata más bien de imágenes artísticas que le hacen levantar el vuelo, despertándole revelaciones, o que parece que le hablan, como también le sucederá a su discípula Ana de San Bartolomé (1998, p. 400), cuyas visiones de la Virgen con el Niño son apariciones repentinas y no provienen de imágenes artísticas que cobran movimiento (pp. 329, 423, 426-427, 566 y

⁴ Santa Teresa siempre se declaró amiga de las imágenes (2004, p. 95); sobre las implicaciones de este aserto, véase Cea Gutiérrez (2007), y para la concepción del papel de la imaginación visual en su mística, San Juan (2007). Fundamental es también el estudio de E. Ángel Moreno Sancho (2007), donde se relaciona la iconografía de Cristo con las visiones de la santa. Para una interpretación prebarroca del imaginario teresiano y su relación con las artes, véase el prólogo de Dámaso Chicharro a su edición del *Libro de la vida* (2006, pp. 43-44, 55 y 81-88).

581); el arte produce una conmoción interior (p. 340), pero el movimiento se deja para otro tipo de imágenes corporales, como la del ángel de la transverberación, que no están asociadas explícitamente a una obra presente en el convento (Teresa de Jesús, 2004, pp. 294-295).

Diferente es el caso de la relación con las imágenes artísticas de una visionaria posterior, María Vela y Cueto, quien vive en la segunda mitad del siglo XVI y tiene revelaciones ante el crucifijo de su ermita (1961, pp. 183 y 246), ante el *Ecce Homo* (pp. 296 y 391), el Cristo de la columna (pp. 241-242), la Virgen del Sol (p. 249), o ante el retrato de Catalina de Siena (pp. 217 y 316); pero no porque estas imágenes cobren vida sino porque frente a ellas escucha las palabras reveladas, en línea con la escuela teresiana. También es probable que a María Vela los cuadros le sugieran visiones místicas, como la del *Ecce Homo* que le acompaña un día entero (p. 285), su plástica visión del Cielo con el Señor echando su bendición (247), su matrimonio con Cristo, tan representado en el caso de las dos Catalinas (de Alejandría y de Siena) y al que he aludido anteriormente (pp. 249 y 386), o su contemplación de Cristo semejante a “como le pintan resucitado” (p. 304). No obstante, en algunas ocasiones, su interacción con las imágenes artísticas se parece a la que hemos encontrado en María de Ajofrín, como cuando el Señor atado a la columna (de un paso) derrama gran acopio de sangre que cae al suelo pidiéndole que la beba (pp. 284-285). Pero, sobre todo, hay una hermosísima ocasión en que el Niño Jesús la mira mientras toma el pecho, como esos Cristos pintados en las representaciones de las Vírgenes de la Leche o de la Humildad, que miran al espectador mientras sostienen el seno materno (p. 388). Este Niño deja el seno de la Virgen para que ella también se alimente de él, a la manera de la famosa escena lactante de San Bernardo, que fue reproducida por numerosos artistas desde el siglo XIII (véase el Retablo de San Bernardo de la Capilla de los Templarios de Palma) en adelante. Según el editor de la obra de Vela y Cueto, Olegario González Hernández, la escena susodicha sucede ante la escultura de la Virgen del Sol, en su convento de Santa Ana, en Ávila (p. 20), pero hay un cuadro en ese monasterio, donde la Virgen ofrece al Niño el pecho, que parece un candidato más probable.

Para concluir, diré que si hoy se reconoce que desde el fin del Medievo las imágenes eran fundamentales para entrar en oración, ése no será su único cometido pues contribuyen también a la producción de visiones. Una tradición poderosa de experiencias visionarias inspiradas por obras de arte, y una producción artística que parte de los textos visionarios, nos debe impulsar a continuar reflexionando sobre esa relación mutua. Si la espiritualidad plástica se modeló a partir de obras de arte existentes, también las visiones produjeron nuevas

imágenes y, por supuesto, nuevas visiones, es decir, sirvieron de canalizadoras y productoras del imaginario religioso. Ejemplos como el de María de Ajofrín y el de otras visionarias europeas confirman la tesis de Hamburger de que el ideal de San Bernardo de una devoción más intelectual que dependiente de imágenes no fue demasiado influyente en determinados círculos religiosos (1998, p. 121). De hecho, paradójicamente, su comentario al *Cantar de los Cantares* inspiró una extensísima creación artística, como ha demostrado Hamburger (1997).

En la cadena de imitación que se establece en el comportamiento de las visionarias, hemos recordado que Santa Teresa parte de las imágenes para entrar en contemplación. Ahora bien, Teresa no vuelve a la tradición de San Bernardo. Para San Bernardo, como para muchos de sus contemporáneos, la visión estaba estrechamente relacionada con el proceso de la lectura, que se entendía como meditación en la Biblia, e implicaba un entendimiento más allá del sentido literal del texto. Las imágenes eran entonces un punto de arranque que se acababa dejando atrás para formar más abstractas ideas morales. Sin embargo, para María de Ajofrín, María Vela y Cueto y en muchos casos Santa Teresa, la visión no partía tanto de las palabras, como en la memoria textual analizada por Carruthers, sino que se basaba en una relación directa con las imágenes, una relación que se diferencia bastante de la que propugnaban los teólogos. Y esta relación con las imágenes era principalmente afectiva, no servía para abstraer moralizaciones.

Así, más que espiritualizar las imágenes bíblicas, o apropiarse de ellas como símbolo de estados espirituales, a la manera de San Bernardo, las monjas parten del arte para alcanzar un estado más alto o, como en el caso de María de Ajofrín, para vivir una experiencia de interacción plena con la divinidad. Además, el proceso de visión se desliga un tanto de la lectura en estas mujeres, aunque no del libro, como hemos visto en el caso de la beata toledana. De modo que si la imaginería tardomedieval constituyó una respuesta a unas aspiraciones donde la imagen desempeñó un papel central, que complementaba la textualidad de tratados y sermones, las mujeres cumplieron un rol fundamental en esta suerte de “reforma”. Y este fenómeno convive con el recelo de algunos autores hacia las imágenes artísticas, patente en teólogos como Johannes Meyer, quien critica que las monjas se distraigan con las pinturas de las paredes, o como Johannes Nider, para quien es mejor limitar el tiempo que dedican a devociones privadas (Hamburger, 1998, pp. 440-441).

Pese a estos recelos, los iconos se siguieron distribuyendo entre las aspirantes a monjas, al entrar en el noviciado, y la mirada continuó siendo el medio y el fin del acto devocional. Casi podríamos afirmar, como sugiere bellamente Jeffrey Hamburger (1997, p. 129), que para estas religiosas mirar es amar y amar es mirar.

Y cuando afirmo esto no busco en ellas una contracultura, ni deseo situarlas en esa posición a la que frecuentemente se relegan las mujeres, entre la resistencia y la represión. Aunque sus métodos de acercamiento fueran distintos, quiero recordar que el arte jugó también un papel importante en la vida de los santos, sobre todo en episodios de conversión, pues no estaban tan marcados, como las mujeres, por la santidad desde la infancia. No obstante, las imágenes artísticas juegan en ellas un rol más vital e íntimo, relacionado con su idea de la religión y de la santidad. Se trata de un fenómeno que no se limita a una élite cultural sino que se extiende a las visionarias rurales, y que muestra una diversa tipología, como he sugerido, dejando una influencia fundamental en la espiritualidad cristiana. Sólo me queda por concluir que, sin duda, las mujeres visionarias ayudaron a modelar la imaginación de una época.

BIBLIOGRAFÍA

- Ana de San Bartolomé, Beata, 1998: *Obras completas* (ed. Julián Urkiza), Maestros Espirituales Cristianos 16, Burgos.
- Brown, Peter, 1973: "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclast Controversy", *The English Historical Review*, 88, 346, pp. 1-34.
- Bynum, Caroline Walker, 1991: *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York.
- Christian, William A., Jr., 1989a: *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton.
- , 1989b: *Local religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton.
- Carruthers, Mary, 1998: *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge Studies in Medieval Literature 34, Cambridge.
- Cea Gutiérrez, Antonio, 1989: "Modelos para una santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila", en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol. II: *El sabio y el santo* (I. Arellano y M. Vitse), Madrid, pp. 401-437.
- Chicharro, Dámaso, 2006: "Introducción", en Santa Teresa de Jesús, *El Libro de la Vida*, 14ª ed., Letras Hispánicas 98, Madrid, pp. 19-103.
- Freedberg, David, 1989. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (trad. Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé), Madrid.
- García Avilés, Alejandro, 2007: "Imágenes 'vivientes': idolatría y herejía en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio", *Goya: Revista de Arte*, 321, pp. 324-342.

- Hamburger, Jeffrey F., 1997: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, Los Angeles, London.
- , 1998: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York.
- Jung, Jacqueline E., 2007. “Cristaline Wombs and Pregnant Hearts: The Exuberant Bodies of the Katharinenthal Visitation Group”, en *History of the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person* (ed. R. Fulton y B. W. Holsinger), New York, pp. 223-237.
- Meiss, Millard, 1951: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, NJ.
- Miles, Margaret R., 1989: *The Image and Practice of Holiness: A Critique of the Classic Manuals of Devotion*, London.
- Moreno Sancho, E. Ángel, 2007: *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*, Mística y místicos, Burgos.
- San Juan, Rose Marie, 2007: “Dizzying Visions. St. Teresa of Jesus and the Embodied Visual Image”, en *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture* (eds. Ch. Grotzer y W. Neuber), Leiden, pp. 273-296.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, 2012: *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo* (pról. Dámaso López García), Santander.
- Sigüenza, José de, 1909: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II, 2ª ed. (ed. Juan Catalina García), Nueva Biblioteca de Autores Españoles 12, Madrid.
- Teresa de Jesús, 2004. *Obras completas*, 13ª ed. (ed. Tomás Álvarez), Maestros Espirituales Carmelitas 1, Burgos.
- Vela y Cueto, María, 1961: *Autobiografía y Libro de las mercedes* (introd. y ed. O. González Hernández), Barcelona.
- Warner, Marina, 1991: *Tú sola entre las mujeres: El mito y el culto de la Virgen María* (con un postfacio para la edición española, trad. Juan Luis Pintos), Taurus Humanidades, Madrid.