

EL MAESTRO
JUAN DE ÁVILA (1500?-1569)
UN EXPONENTE
DEL HUMANISMO REFORMISTA

Editores:
M.^a DOLORES RINCÓN GONZÁLEZ
RAÚL MANCHÓN GÓMEZ



Fundación Universitaria Española
Universidad Pontificia de Salamanca

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE SAN JUAN DE ÁVILA¹

PEDRO A. GALERA ANDREU
FELIPE SERRANO ESTRELLA

Universidad de Jaén

I. LOS CIMIENTOS DE LA ICONOGRAFÍA DE SAN JUAN DE ÁVILA

A partir de la muerte del Maestro Ávila en 1569 se conformó su *vera effigies*, punto de arranque para la iconografía posterior del santo. Los primeros testimonios de la misma fueron considerados como excelentes reliquias². Así lo demuestran los procesos informativos que, para clarificar su santidad, se desarrollaron a partir de 1623 con la apertura del proceso por parte de la Congregación de San Pedro de sacerdotes naturales de Madrid y que tomaron un nuevo impulso en 1731 con su reapertura por la misma Congregación y bajo la protección del cardenal-arzobispo de Toledo, don Diego de Astorga. Los testi-

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco de la estancia de investigación desarrollada en el Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza", durante los meses de septiembre-diciembre de 2012. El mismo se inserta dentro del grupo de investigación "Arquitecto Vandelvira" HUM-573 de la Universidad de Jaén.

² "Desde el día que entró en el descanso eterno, se estimaron y procuraron sus pobres alhajas y vestidos y todas las cosas de su uso, teniéndolas por reliquias, como de hombre santo y aunque esto ha sido común en todos, en especial los religiosos de la Compañía de Jesús, tienen y estiman sus reliquias en suma veneración poniéndolas en nóminas, comunicándolas a personas afectas al santo, dándoles todo el culto que se puede a las prendas de los que dexan opinión de gran santidad" (MUÑOZ 1635: 234). Así ocurrió también con otros santos. Por ejemplo, en el Proceso de Beatificación de San Juan de la Cruz, Fr. Diego de la Concepción afirmaba que "Con solo traer su imagen o estampa [...] acude Nuestro Señor a las necesidades de muchos" (MONTANER 1991: 155).

gos presentados a estos procesos nos aportan ya noticias de la posesión y conocimiento que tenían de las estampas y pinturas que existían del Maestro, las cuales gozaban de gran consideración.

Las primeras imágenes conformaron unos excelentes cimientos sobre los que poder levantar una iconografía más compleja que debería haberse desarrollado una vez conseguida su beatificación, tal y como ocurrió con otros coetáneos del santo de Almodóvar que también gozaron de fama de santidad. No obstante, la prolongación en el tiempo de estos procesos afectó considerablemente a la conformación de una rica iconografía avilista³. Aquí radica, precisamente, la principal diferencia con respecto a otros santos de su tiempo que contaron con una iconografía más prolija y narrativa, cargada de representaciones biográficas que incidían en sus virtudes y en su carácter de modelos a seguir⁴. No podemos olvidar que en la contención de la difusión de las diversas efigies del Maestro, sobre todo antes de 1759, influyó el peligro que para la consecución de los procesos de beatificación y canonización suponía la existencia de imágenes a las que se expresara devoción. De esta manera se tenían que cumplir las decretales de Urbano VIII (1624 y 1634) que prohibían las manifestaciones de culto no autorizado por la Iglesia. Igualmente, por lo tardío de la glorificación de San Juan de Ávila, así como por su declaración como patrón del clero español el 2 de julio de 1946 por Pío XII, son bastante numerosas las representaciones iconográficas contemporáneas y entre ellas predominan las de tipo pictórico⁵.

³ Pese a la consecución de algunas metas como el *Decreto* sobre las virtudes heroicas alcanzado por el postulador Francisco Longoria de manos de Clemente XIII el 8 de febrero de 1759, las deseadas beatificación y canonización tardaron en llegar. El 6 de abril de 1894, León XIII declaraba beato al Maestro Ávila y la canonización llegaría el 31 de mayo de 1970 con Pablo VI. Sobre este largo proceso véase GÓMEZ RÍOS 2004. Con la reactivación de la causa, se llevó a cabo en 1731 un traslado que sería enviado a Roma. Esta copia, custodiada en el Archivo Segreto Vaticano, *Congr. Riti*. Processus 3173, ha sido transcrita y editada por el Dr. Martínez Gil (2004). Al hacer referencia a este Proceso aclararemos el lugar del que procede la información y utilizaremos la paginación de la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) en 2004.

⁴ Entre los primeros trabajos sobre la iconografía del Apóstol de Andalucía destaca el de ROMERO 1946 y particularmente los estudios y edición de la biografía y obras completas realizados por el Dr. Sala Balust, del que utilizaremos la edición de 2000 (SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: I, 213-219). Más reciente y perfectamente documentado: LOZANO RIVAS & GARCÍA MINGUILLÁN 2002.

⁵ Aunque con frecuencia se siguen los postulados de la iconografía de época moderna, en algunos momentos se crean composiciones totalmente novedosas.

Como con frecuencia ocurre en casos muy próximos en el espacio y en el tiempo, los testimonios iconográficos más antiguos derivan de retratos que, según las noticias que nos han llegado, ninguno responde a una imagen real obtenida en vida del Apóstol de Andalucía⁶. Su profunda humildad, que se convirtió en una de sus principales virtudes y en emblema de santidad, evitó que se le hiciera cualquier retrato. Así lo narra el licenciado Luis Muñoz, quien nos informa sobre la negativa que dio San Juan de Ávila al pintor cordobés Pedro Delgado⁷, que quiso retratarlo por la gran devoción que le profesaba y para dar respuesta a las muchas peticiones que le hacían personas cercanas a él, necesitadas de algún testimonio de aquella santidad materializada por el *Apóstol Español*⁸: “Deseó Pedro Delgado, pintor de nombre en Montilla retratar al venerable varón por su devoción, y pedírselo personas afectas al Maestro. Fue tanta su humildad, que no pudo conseguirlo, aunque lo procuró con cuidado” (Muñoz 1635: 153v).

Más extraño es, siguiendo la oficialidad de las fuentes, que ni siquiera podamos contar con algún retrato “robado” del Maestro, como sí ocurrió con San Juan de la Cruz, aprovechando uno de sus arrobos místicos lo que supuso un excelente punto de partida para su iconografía⁹. Ni tampoco se realizó ningún retrato *post mortem*, pese a que tenemos constancia de que con frecuencia acudían pintores a los funerales de aquellas personas que morían en fama de santi-

⁶ La iconografía de otros santos como la de San Juan de la Cruz, muy próxima a la de San Juan de Ávila, ha conducido a quienes han trabajado sobre su construcción a vincular su pobreza con la tardía fecha de canonización que no tuvo lugar hasta 1726 (MONTANER 1991). Sobre la conformación de la imagen de otros santos coetáneos a Ávila y que participaron de algunos de sus pensamientos: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS 2011 y TORRES OLLETA 2005.

⁷ Las noticias que nos han llegado sobre este pintor lo sitúan vinculado al cabildo de la catedral de Córdoba y vecino de la ciudad, actuando como tasador del monumento del Jueves Santo de su catedral a petición de la Fábrica, LLAMAS MÁRQUEZ 2002. Asimismo con una intensa actividad en Montilla, GARCÍA-ABASOLO 1983: 429.

⁸ “No se ha estrechado la gran opinión de la santidad del padre M. Ávila en los límites de España, igual ha sido en toda la Cristiandad. En Roma le llamaban comúnmente el *Apóstol Español*” (MUÑOZ 1635: 242v).

⁹ Entre los retratos de San Juan de la Cruz destaca el encargado por fray Fernando de la Cruz, prior de los mártires de Granada, “le hizo retratar un día estando en oración (...) sin que nadie lo supiese”. También hizo algo similar la madre Isabel de la Encarnación “acabé con un pintor (...) sin que el santo lo viese, lo retratase porque quedase retrato de persona tan santa después de muerto”: SILVERIO DE SANTA TERESA 1913: 419 y VALENTÍN DE SAN JOSÉ 1942: 414, citado en, MONTANER 1991: 157.

dad. Ya fuera en el lecho de muerte, en el ataúd o incluso sentados, aquellos venerables eran retratados para legar a la posteridad tan elevado testimonio de santidad¹⁰.

El hecho de que rechazara ser retratado en vida no significa que no valorara el importante papel concedido a las imágenes de santos desde el pensamiento contrarreformista. Así se constata en el memorial que el Maestro envió al Concilio Trento en 1551 con el propósito de reformar determinados vicios como el exceso de lujo en laicos y eclesiásticos. En él realizó una dura crítica a los obispos que se rodeaban de ricos mobiliarios en sus palacios y estancias privadas, cuando deberían hacerlo con “retratos e imágenes que tengan que mirar y de que se edificar los que fuesen a sus casas”¹¹. No existe contradicción entre la renuncia a ser retratado en vida y su convicción de la bondad de los retratos de individuos santificados. Muy al contrario, se trata de rehuir la tentación de auto considerarse como un santo, lo que sólo puede ser reconocido por la comunidad a la que sirve y, en consecuencia, post mórtem. Coincide esta actitud con la que sostiene Federico Borromeo en su tratado *Della Pittura Sacra*, cuando comenta cómo en vida de San Carlos Borromeo nadie pensaba retratarlo del natural, mientras que tras su muerte, de forma inmediata, se pagaron grandes cantidades por sus retratos, lo que le conducía a reflexionar “che gl’amici di Dio hanno usanza di fuggirci da queste glories umane e da questi publiche onori”¹².

Sin embargo, al recomendar el uso del retrato o imagen divina, San Juan de Ávila está admitiendo la efectividad de la pintura como vehículo idóneo para la transmisión de ideas. No es sólo el recuerdo de la *Biblia Pauperum* que estableciera San Gregorio Magno, por otra parte en perfecta concordancia con el estilo de predicador de nuestro santo, sino que en esa alusión a una galería de retratos a lo divino, Ávila se reafirmaba en la empatía que se crea con cada una de esas imágenes, de manera que su contemplación establece de forma inmediata un lazo de afectividad entre imagen y espectador. Esta galería pictórica no

¹⁰ Así ocurrió con la venerable Gabriela Gertrudis de San José, carmelita descalza en el monasterio de la Concepción de Úbeda (Jaén). Cf. MANUEL DE SAN JERÓNIMO 1703: 181v-182r.

¹¹ *Advertencias al Concilio de Toledo (1565-1566)*, en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 651.

¹² BORROMEIO 1994: 54. Es de especial interés el estudio realizado por Pamela Jones sobre la función devocional y didáctica de la pintura religiosa en la obra de Federico Borromeo y la relación con sus contemporáneos (JONES 1997: 51-133).

se entiende sólo como una secuencia narrativa, va más allá, lo que nos lleva a convenir con Freedberg que en la pura visibilidad radica el poder de la imagen (Freedberg 1992: 150).

Para que la efectividad visual produzca los resultados pretendidos se hace imprescindible aproximarse al *verdadero retrato*, que en el caso de la representatividad individual no se limita a los rasgos y detalles fisionómicos, con no ser desdeñables en absoluto, sino en procurar captar lo peculiar de su espíritu. Es así como se desarrolla la obsesión por la vera effigies que, como apuntábamos al principio, afectó tanto a la iconografía de nuestros místicos y ascetas y a la que no escapa, evidentemente, nuestro San Juan de Ávila. A fin de cuentas, como sanciona Federico Borromeo, nuestra fe es amiga de lo verdadero¹³.

En esta serie de contratiempos para conseguirla, además del cumplimiento de la voluntad del Maestro -que como ya hemos adelantado no era óbice para alcanzar el ansiado fin de sus devotos-, consideramos que la no pertenencia de Ávila a ninguna orden religiosa y el que sus últimos años los pasara retirado del mundo en su casa de la calle de la Paz en Montilla debieron influir considerablemente en que no se atendieran estas cuestiones tan presentes, especialmente, entre los mendicantes, más aún si se trataba de un personaje de gran carisma, por ejemplo, un fundador o un reformador¹⁴.

Como podemos comprobar en el punto de partida para la conformación de la imagen del Maestro, se encuentran muchos testimonios de segunda mano que, en determinadas ocasiones, parten de descripciones aportadas por sus coetáneos, con frecuencia coincidentes, aunque con algunas variantes, y que se adaptan de una forma más o menos veraz a los escasos rasgos fisionómicos que tenemos del Maestro de Ávila¹⁵. Por lo general, no se consiguió plasmar deter-

¹³ “É cosi amica la nostra fede del vero”, BORROMEIO 1994: 23.

¹⁴ El que el Maestro Ávila deseara o no fundar una orden religiosa ha sido un tema analizado entre otros por MÁRQUEZ VILLANUEVA 2002: 89 y particularmente por TELLECHEA IDÍGORAS 2002: 72. También esta realidad influyó en la lentitud del proceso de beatificación, de ahí el lamento expresado por don Jerónimo de Quintana quien, tras ver canonizados a San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola, y el buen ritmo de los procesos de San Francisco de Borja o San Juan de Dios, decía “pues no es justo que a todo el clero (secular) desta (España) [...] se aventagen en el celo de sus santos, comunidades pobres de religiosos, los quales, o los han ya canonizado, o tienen en buen estado la dicha canonización”, Proceso en Madrid, Jerónimo de Quinta (MARTÍNEZ GIL 2004: 60).

¹⁵ Otro punto en el que tenemos que incidir es la ausencia en las fuentes de una descripción fisionómica detallada. Nos tenemos que conformar con aspectos generales que aportan sus bió-

minados aspectos que solo se hubieran logrado a través del retrato en vida y realizado por un buen pintor “(...) el retrato no asimila el rostro del padre Maestro, porque no se sacó del natural que como dicho tiene este testigo, no lo permitió el Padre Maestro, sólo se sacó de la fisonomía que el pintor tenía en su idea (...)”¹⁶. Hecho en el que también incidiría uno de sus principales biógrafos, el licenciado Muñoz, que se lamentaba de que los muchos retratos que existían del Maestro no conseguían materializar la santidad que transmitía su rostro, pese a acercarse a su apariencia y sobre todo a la gravedad que siempre le acompañó: “Hanse copiado muchos retratos suyos, y se veneran como de persona santa, y aunque muestran un rostro de hombre grave, no llenan con mucho lo venerable y divino que tenía” (Muñoz 1635: 234).

La sencillez de las primeras representaciones del Maestro materializa una iconografía muy austera, pero elocuente –como su propia personalidad–, que con pocos elementos traduce los aspectos más importantes que personificó San Juan de Ávila. En estos tipos, que podemos denominar “básicos”, se irían introduciendo más elementos descriptivos, con los que se daba respuesta a las necesidades planteadas por los comitentes. La imprenta, de la que el propio Maestro se sirvió para dar difusión a su doctrina, se convertirá en un excelente aliado para el conocimiento de la *vera effigies* de San Juan de Ávila¹⁷.

grafos, muy en paralelo a su personalidad y pensamiento, y que serán trasladados a la iconografía. Las dos principales biografías, la de Fr. Luis de Granada (1588) y la de Luis Muñoz (1635) son una fuente esencial para ayudarnos a comprender la imagen del santo que se quiere transmitir a través de sus retratos. Para la biografía de Fr. Luis de Granada, vamos a trabajar con la edición de 1595 impresa en Madrid por Luis Sánchez y dirigida al cardenal Alberto, archiduque de Austria. En cuanto a la de Luis Muñoz tomaremos la edición de 1635 impresa en Madrid en la Imprenta Real y dedicada a las Iglesias Metropolitanas y Catedrales de los Reinos de Castilla y León en su Congregación.

¹⁶ Proceso en Madrid, Juan de Vargas (MARTÍNEZ GIL 2004: 37). Aun así, no nos limitamos a pensar que existiera una imagen real del santo, o por lo menos algún boceto que sirviera de punto de partida, más allá de las esquemáticas representaciones que aparecían ilustrando las ediciones de sus obras en 1578 y 1603.

¹⁷ En el Proceso en Baeza el P. Juan de Vicuña informa de que el Maestro “hizo imprimir a su costa dos pláticas a los sacerdotes y las repartió por todos los sacerdotes de este obispado de Jaén”, Proceso en Baeza (MARTÍNEZ GIL 2004: 871-872), en MARTÍNEZ ROJAS 2010: 66. Quizás se trate de las mismas pláticas que ordenaba imprimir el clérigo Andrés de Espinosa, “Testamento de Andrés de Espinosa, presbítero de la ciudad de Sevilla, más de cincuenta años ha sido beneficiado de la iglesia parroquial de la Señora Santa Catalina de la dicha ciudad de Sevilla y vecino al presente de la Ciudad de Málaga en la collación del señor San Juan en la calle Ancha de los Percheles (...) al padre fray Alonso de la Encarnación carmelita descalzo de dicho convento de San Andrés de esta Ciudad de Málaga en que yo haga imprimir las

El resultado final fue una imagen más o menos idealizada del personaje, en la que lo físico tiene que dar sentido a lo espiritual, incidiendo en un fuerte carácter piadoso que se constituye en reflejo de sus virtudes y de los principios teológicos defendidos por el santo. Ávila encarna un patrón de santidad que se traduce en un modelo de representación muy próximo al de otros santos contrareformistas como San Juan de la Cruz, San Francisco Javier, San Juan de Dios o San Ignacio de Loyola, aunque este último sí posee un retrato muy realista a partir de la mascarilla funeraria.

II. LOS RETRATOS DE SAN JUAN DE ÁVILA

Las primeras imágenes del Apóstol de Andalucía, como suele ocurrir con otros santos de su tiempo como San Pedro de Alcántara, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, poseen un fuerte carácter popular, que responde a obras rápidas con las que dar respuesta a una perentoria necesidad de recuerdo de su personalidad. De esta manera, se mantendría viva su fama en la memoria y aumentaría la devoción al quedar retratada “persona tan santa”. Buena parte del corpus de imágenes que tenemos de San Juan de Ávila responde a retratos tempranos que actuaron a modo de refresco o recordatorio de su memoria.

Entre las más antiguas efigies del Maestro, destacan las que ilustran las ediciones de sus obras. En concreto, la *Primera Parte del Epistolario espiritual, para todos los estados*: compuesto por el Reverendo Padre Maestro Juan de Ávila Predicador en Andalucía (Madrid, Pierres Cosin, 1578)¹⁸ y la portada de la *Tercera Parte de las Obras del Padre Maestro Juan de Ávila Predicador en*

dos pláticas que hizo el padre maestro Juan de Ávila al cual comúnmente llaman Apóstol de Andalucía las cuales pláticas hizo en la ciudad de Córdoba a los padres sacerdotes de ella y de su obispado y han de andar impresas en el libro de la vida de dicho padre maestro Juan de Ávila que ahora últimamente escribió el licenciado Luis Muñoz relator de uno de los Consejos del rey nuestro señor, que se ha imprimido en Madrid el año 1645, las cuales pláticas se han de imprimir a mi costa en folios de octavos y encuadernarse en pergamino los cuerpos que se pudieran imprimir en cantidad de 30 ducados de vellón y repartidas en la ciudad de Sevilla y en esta de Málaga al parecer de mis albaceas”. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Archivo de Protocolos, caja 1650, notario Mateo Cerdán, fol. 56rv., 1646. Agradezco vivamente esta información a D. Francisco García Gómez.

¹⁸ Dedicada al Serenísimo Príncipe y Reverendísimo Cardenal Alberto, Archiduque de Austria, en Madrid en casa de Pierres Cosin, 1578, a costa de Francisco de Castañeda.

Andalucía (Sevilla, Bartolomé Gómez, 1603). Con ellas se inició un modelo que sería continuado en el siglo XVIII, mucho más rico y en el que aparecen algunas de las señas de identidad del futuro santo. Junto a estas estampas, que analizaremos a continuación, surgió un conjunto de retratos mucho más austeros en cuanto a composición y de mayor difusión.

Las citadas estampas (1578 y 1603) giran en torno a la devoción que el Maestro profesó al Santísimo Sacramento, acorde con la temática de las obras, dotándola de un carácter milagroso, tan importante en los primeros momentos de los procesos de santidad. Efectivamente, tal y como recogen las biografías y de modo particular el Proceso de Beatificación¹⁹, dentro de los favores divinos y visiones que tuvo destacó “que se le apareció a este Venerable Varón el Santísimo Sacramento en la Custodia en una aflicción que tuvo, y se le apareció de medio cuerpo arriba desnudo como estaba entre sus Apóstoles, porque fue mui devoto del Santísimo Sacramento del Altar y de la Virgen María su santísima Madre, de quien siempre recibió particulares favores y regalos”²⁰. No es de extrañar que algunos de los testigos preguntados en el proceso informativo para su beatificación reconocieran como iconografía del santo su representación arrodillado delante del Santísimo²¹.

En la estampa que aparece en la *Primera parte del Epistolario Espiritual*, la escena se desarrolla en un sencillo interior arquitectónico, donde dos arcos de medio punto apoyados en columnas de capiteles jónicos enmarcan a las figuras principales: el Maestro y el cáliz sobre una mesa de altar. Aparece arrodillado con las manos en oración y vistiendo sobrepelliz y capa, que produce más una sensación de hábito de orden religiosa, que de clérigo secular. San Juan de Ávila dirige su mirada hacia un imponente cáliz de tradición renacentista sobre el que se alza la Sagrada Forma que lleva impreso un Calvario²². Los rasgos fiso-

¹⁹ Concretamente la pregunta 28 “De los favores divinos que tuvo y visiones: Si saben o han oído decir los favores que de Dios nuestro Señor, y de su gloriosísima Madre recibía y en particular del Santísimo Sacramento, en cuyas fiestas siempre predicaba. Y si saben del modo, conque se le apareció un día del Corpus, y cómo estando preso en la Inquisición de Sevilla tuvo un favor y le dio nuestro Señor Luz para escribir el tratado del *Audi Filia*”, Proceso en Madrid (MARTÍNEZ GIL 2004: 14-15).

²⁰ Proceso en Almodóvar del Campo, Antonio Jiménez del Arcediano (MARTÍNEZ GIL 2004: 138-139).

²¹ Así lo reconocen por ejemplo los licenciados Juan Bautista de la Fuente y Juan Delgado, ambos en el Proceso en Almodóvar del Campo (MARTÍNEZ GIL 2004: 126 y 154).

²² La composición se enmarca por la leyenda “Hic est panis qui de caelo descendit”.

nómicos del Maestro son muy esquemáticos e inciden en un rostro afilado, con barba y una calvicie que no se ajusta con las primeras representaciones de Montilla (Fig. 1).

En cuanto a la segunda estampa, impresa en los sevillanos talleres de Bartolomé Gómez, destaca la configuración arquitectónica de la portada, en arco triunfal apoyado en sendas columnas de orden compuesto sobre podios. En el remate de éstas se representa a los príncipes y guardianes de la Iglesia, los apóstoles Pedro y Pablo, expresión de la ortodoxia en la que siempre se movió el Maestro²³. Mientras que en los podios aparecen San Juan Evangelista y San Miguel, fundamentos espirituales de Ávila, el primero su patrón y el segundo, al que profesó una gran devoción, protector de la Iglesia española, cuyo clero fue la principal preocupación del santo de Almodóvar²⁴. El gran arco triunfal acoge una composición dividida en tres niveles. En el inferior se representa dos grupos orantes, separados por sexos, ante la balastrada de un comulgatorio. A la izquierda, los clérigos encabezados por Maestro Ávila y a la derecha las discípulas ataviadas con hábitos, entre las que destaca doña Beatriz Rodríguez de Mendoza²⁵, condesa del Castellar y a la que Juan Díaz dedica la obra. San Juan de Ávila lleva la sotana negra y la sobrepelliz, y sus rasgos apenas son identificadores, de ahí la necesidad de hacer más clarificadora su presencia mediante la incorporación de la frase “Este es el padre M^o Juan de Ávila con sus discípulos”. Sobre ellos, en el nivel central, se representa un cáliz manieris-

²³ “Fue nuestro predicador muy devoto del Apóstol San Pablo, y procuró imitarle mucho en la predicación y en la desnudez, y en el grande amor que a los próximos tuvo. Supo sus Epístolas de coro. Fueron maravillosas las cosas que deste santo Apóstol predicava y enseñava. Teníale singularísimo amor y reverencia: y así en las Epístolas las que nuestro predicador escribió, le imita maravillosamente: y de ver, que todas las vezes, que se le ofrecía declarar alguna autoridad deste santo Apóstol, lo hazía con grande espíritu, y maravillosa doctrina, como consta de todos sus sermones y escritos” (GRANADA 1595: 71v).

²⁴ El licenciado Muñoz recoge en los preliminares de su obra una oración que solía rezar San Juan de Ávila y en la que invoca al arcángel San Miguel para que le permita alcanzar “gracia para conocer el tesoro que Iesu Christo mi Señor me ganó.” *Oración que usaba el Venerable Padre Maestro Iuan de Ávila, compuesta por su devoción*” (MUÑOZ 1635). De igual modo, hace referencia a otros episodios en los que San Miguel tiene un especial protagonismo.

²⁵ En realidad, discípula en segundo grado. Con su presencia materializa el importante papel de la mujer en el apostolado de Ávila y la influencia que ejerció el Maestro en sus discípulas. La duquesa de Rivas, casada con Fernando Arias de Saavedra, IV conde del Castellar, favoreció diferentes movimientos de reforma especialmente el de los mercedarios descalzos y fundó en Madrid el monasterio del Corpus Christi “Carboneras”, donde se encontraba el retrato de San Juan de Ávila que luego pasó a San Ginés.

ta que sigue un modelo de gran difusión en Castilla y Andalucía, esplendente y adorado por ángeles, porta la Sagrada Forma en la que está impreso el Crucificado²⁶. Desde la yaga del costado derrama su sangre sobre el Apóstol de Andalucía²⁷. Finalmente, el conjunto se remata con el Espíritu Santo, que corona la composición, y se acompaña con las palabras grabadas en la rosca del arco “Hic est panis qui de caelo descendit”, también presentes en la estampa de la edición de 1578 (Fig. 2).

Frente a este modelo más descriptivo, rápidamente se impondrá un tipo de retrato mucho más austero, centrado en dos elementos principales: la efigie del retratado, de medio cuerpo, y el Crucificado. A ellos se suma una cartela que recoge una leyenda explicativa sobre su persona, cuya información varía de unos lienzos a otros aunque, por lo general, junto a su nombre y la fecha y lugar de su muerte, se añaden algunos datos sobre su fama de santidad, su labor como Apóstol de Andalucía y su condición de sacerdote secular. Partiendo de estos motivos básicos, en el siglo XVIII se incorporarán otros atributos.

El punto de partida para esta variante iconográfica se ha situado en el denominado “Retrato –o retratos– de Montilla”. Como ya apuntaran Ildefonso Romero (1946), Sala Balust (1952/1970) y, más recientemente, Leopoldo Lozano y Francisco Javier García (2002), existen pareceres distintos en cuanto a si existió una sola obra de la que arrancara esta forma de representación.

Para intentar aportar más luz sobre esta problemática, partiremos de la información que nos aporta el licenciado Muñoz. El biógrafo avilista, tomando a su vez noticias del Proceso en Granada, da cuenta de cómo la gran veneración que sintió el canónigo hispalense don Mateo Vázquez de Leca hacia el Maestro Ávila –con quien, entre otros muchos aspectos, compartió su profunda devoción por la Inmaculada Concepción–, se tradujo en el encargo de un nuevo sepulcro de mármol y en el regalo de un retrato del santo para que se pusiera en él

²⁶ El motivo cristológico grabado en la Forma aparecerá en otras composiciones posteriores, por ejemplo en la serie de Almodóvar del Campo, donde se sustituye al Crucificado por un Niño Jesús. Curiosamente, también estaba presente en la portada de uno de los libros que conformaron la biblioteca del Maestro, la *Sacrae Theologiae Opera* de Iacobus Latomus, impresa en Lovaina por Bartholomaeus Grauius en 1550.

²⁷ Lo que nos recuerda a este pasaje del *Audi Filia* “¡Oh sangre hermosa de Cristo hermoso, que, aunque eres colorada más que rubies, tienes poder para emblanquecer más que la leche! (...) y con qué amor eras derramada del mismo Señor, cuando de buena gana, Señor, extendías tus brazos y pies, para ser sangrado de brazo y tobillo para remediar nuestra soltura mala, que en deseos y obras tenemos (...)”, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: I, 770).

Entre las personas que con mayor afecto han visitado el sepulcro del venerable Maestro Ávila ha sido don Mateo Vázquez Leza, Arcediano de Carmona y Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla, varón de exemplar virtud, vino de muchas leguas a venerar el cuerpo del Beato Maestro Ávila y velar en oración junto a su sepulcro, como lo hizo algunos días, morando para este efecto en el Colegio de la Compañía, hablaba con gran veneración y estima del santo Maestro Juan de Ávila, parecióle que su santidad y fama pedía más descubierto Sepulcro, dio al P. Rector del Colegio suma competente para que se hiziese una urna de jaspe en que se trasladase y colocase más decentemente el santo cuerpo. Hízose la urna de siete pies de largo pilastras, y cartelas, cornisa, y frontispicio todo de jaspe fino con vetas coloradas, blancas y amarillas, entre las dos pilastras, como entre guarnición, se puso un quadro con el retrato del venerable maestro, que envió el mismo Arcediano. Trasadóse el cuerpo a la urna en el lugar que antes estaba, dentro de un arco que de nuevo se hizo en la pared sobre uno como altar a que sirve de frontal la losa donde está grabado el epigrama, añadiendo por guarnición unas faxas de mármol negro (...) ²⁸.

Efectivamente se realizó el nuevo sepulcro de mármol veteadado que sería colocado en la capilla mayor y, más tarde, en 1641 trasladado a un arco “más apropósito”, como así consta en la detallada descripción que de éste nos proporciona el Padre José de Iturrate, rector del Colegio de la Compañía de Montilla, en el *Proceso nonculto* de 1732 ²⁹. Aparentemente, éste debía haber

²⁸ MUÑOZ 1635: 235v-236. El Proceso en Granada nos da noticias sobre este retrato a través del Padre Francisco Alemán, rector del Colegio de la Compañía de Jesús, “y quando el dicho Don Matheo se partió dio a este testigo ciento cinquenta ducados poco más o menos para que hiciese una urna de jaspe en la que trasladase y colocase más decentemente el dicho cuerpo (...) y entre las dos pilastras como entre guarnición puso un retrato del dicho Venerable Padre Maestro Juan de Ávila, que le imbió el dicho Don Matheo Bázquez de Leca”, Proceso en Granada, Francisco de Alemán (MARTÍNEZ GIL 2004: 243-244). Sobre el sepulcro de San Juan de Ávila en Montilla, GIMÉNEZ FERNÁNDEZ 1986. Finalmente su sustituiría el lienzo por un busto.

²⁹ “Proceso de nonculto por autoridad ordinaria delegada del Venerable siervo de Dios el Maestro Juan de Ávila, sacerdote secular natural de Almodóvar del Campo del arzobispado de Toledo, que murió en la ciudad de Montilla a diez de maio del año de mill quinietos sesenta y nueve y está su cuerpo en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de dicha ciudad. Sea Dios alabado”, Año 1732, proceso de la Venerable Congregación del Apóstol San Pedro de sacerdotes naturales de Madrid. En adelante *Proceso de nonculto*, Archivo Segreto Vaticano (ASV., Congr. Rit. Proc., 630). El jesuita nos dice también que el arco al que se trasladó el sepulcro era de jaspe, en el lado derecho (Evangelio) “entre el altar de Nuestra Señora y sepulcro del Señor Duque, frente a la capilla que oy llaman del Santo Christo de la Yedra (...)”. “La tumba que es de jaspe encarnado con betas blancas y algunas amarillas en que están los huesos

sido el modelo primigenio, pero Lozano Rivas y García Minguillán nos dicen que precisamente con el traslado del sepulcro se sustituyó “por otro de menor tamaño pasando a la casa de la calle la Paz” (Lozano & García 2002: 435). En las citadas informaciones aportadas en el *Proceso nonculto* en 1732, además de mencionar un retrato que se encontraba en la sacristía de la ermita de la calle de la Paz³⁰, el Padre Iturrate describe con gran detalle el lienzo que existía en la iglesia de los jesuitas de Montilla, bajo patronato de los marqueses de Priego:

(...) está un quadro de lienzo sobre tabla tiene de largo una vara menos una purgada, de ancho media vara y la quarta parte de una tercia, en él está pintado a el óleo el Venerable Maestro Joan de Ávila de medio cuerpo, ávito clerical con su cuello blanco, el rostro no de lleno, las manos puestas, la cara y los ojos elevados a un crucifijo, que allí mismo a el lado está pintado sin peana como que está colgado a la pared; el rostro algo trigueño, pelinegro, algo entrecano cabello y barba, la cabeza poblada; no tiene diadema, ni esplendor, ni alguna otra nota fuera de la expresada. Los dos huecos o clavos de los costados llenan dos tablas de alto una vara menos una purgada, de ancho una quarta sobre campo negro; está en medio de cada una de dichas tablas pintada una calavera sobre dos huesos atravesados, sobre la dicha calavera se leen estas palabras “Obdormivit in Domino anno 1569. Estatico vero 69. 10 maii”. Bajo de las dichas calaveras y huesos se lee “Sepulcrum hoc dicatum est anno 1608³¹”.

Es precisamente la descripción del Crucificado que nos aporta Iturrate la que nos indica la notable diferencia que existe con el retrato conservado en la actualidad en la Casa del Maestro en Montilla. Éste responde a una copia de

del Venerable Padre Maestro Joan de Ávila, tiene de largo una vara, tres cuartas y una pulgada de alto tres cuartas y dos pulgadas; de fondo dos tercias, va en disminución hacia abajo sosteniéndose en vara y tercia. Sobre esta tumba se levantan quatro pilastras un quadro del mismo género de jaspe con varias labores de altura de una vara, formando tres clavos; de frente una vara menos media tercia, de fondo media vara; en el claro de en medio, que hace la frente, está un quadro de lienzo (...), *Proceso de nonculto*, ASV., Congr. Rit. Proc., 630, fol. 90v.

³⁰ A la pregunta 14 dice que ninguna de las estampas ni pinturas “y especialmente la questá en la sacristía de la ermita de nuestra señora de la Paz, donde vivía el siervo de Dios, y en ninguna de ellas ha visto rayos, ni esplendores, ni cosa que denote santidad ni culto público” *Proceso de nonculto*, ASV., Congr. Rit. Proc., 630, fol. 53.

³¹ *Proceso de nonculto*, ASV., Congr. Rit. Proc., 630, fol. 91v.

una antigua *vera effigies*, realizada hacia 1930³², en la que se representa al Crucificado sobre una peana a modo de monte de rocas. La descripción del lienzo que se encontraba en el sepulcro en 1732, en cambio, está mucho más próxima al grabado realizado por Martín Droswood y al retrato que Romero (1946: 3) situaba como el más antiguo del Maestro y que fuera copiado por Tomás Mayonlay en 1935³³. Del original de este último derivarían los lienzos conservados en el monasterio de franciscanas de La Encarnación en Granada³⁴ y el de la parroquia de San Ginés de Madrid que, procedente del monasterio del Corpus Christi, recientemente ha sido donado a la parroquia de la Encarnación de Arjonilla (Jaén)³⁵.

La duda que se plantea ahora es la siguiente: ¿alguno de los retratos descritos era el costeadado por Vázquez de Leca? Aunque este dato es difícil de responder, sí podemos, al menos, extraer que existieron dos lienzos a los que se consideró como *vera effigie* del Maestro. Pese algunas variantes, estuvieron muy próximos en su representación. Las copias de 1930 y 1935 así lo atestiguan y, con certeza, la descripción de Iturrate en 1732 hace referencia a una obra muy próxima a la segunda. Con ellos se certifica el control y difusión que desde Montilla se hizo de la “imagen oficial” del futuro Santo³⁶.

³² Para evitar confusiones y al no haberse conservado el modelo del que se tomó, llamaremos a esta obra “Copia de 1930”; sobre este retrato LOZANO RIVAS & GARCÍA MINGUILLÁN 2002 436 y en el apéndice gráfico, 979.

³³ Ildelfonso Romero, aún con las dudas que planteaba si era o no el primer retrato del Maestro, nos dice “Lo que no vacilo en creer es su gran antigüedad. Tan antiguo que en 1935 acusaba a más de un completo estado de deterioro, diversas restauraciones en tiempos pasados, del peor gusto y tecnicismo (...). No queríamos los manchegos, empezando por aquel Prelado prócer, que se llamó don Narciso de Estenaga, que se perdiese por su mal estado de conservación, el cuadro, que de tiempo inmemorial se guardaba en Montilla y reflejaba con infinita dulzura los rasgos ungidos de santidad del Bienaventurado Maestro. Quisimos restaurarlo y reproducirlo (...)”. Tras solicitar el permiso al entonces Vicario General de Córdoba, trasladaron el lienzo a Ciudad Real, donde se hizo una primera copia que no fue del agrado de los comitentes y finalmente solicitaron la restauración y nueva copia a Thomás Mayonlay, que la hizo mucho más exacta, pero sin copiar la leyenda que tenía el original. Tanto modelo como copia estaban en el Palacio Episcopal de Ciudad Real cuando comenzó la Guerra Civil, momento en el que desapareció el original –según la versión oficial– y se conservó la copia, ROMERO 1946: 3.

³⁴ A este monasterio llegaría de la mano de su primera abadesa, Sor Isabel de Ávalos, hermana del arzobispo de Granada D. Gaspar de Ávalos.

³⁵ Donada por el párroco de San Ginés D. José Luis Montes en 2012.

³⁶ Así lo corrobora uno de los testigos del Proceso en Montilla “(...) comúnmente, es venerado el Cuerpo y reliquias del siervo de Dios Padre Maestro Ávila, y han sido, y son de todos estimadas, y veneradas y procuradas como reliquias de santo, y he visto que sus retratos se han saca-

La mencionada estampa de Martín Droswood, que ilustraba la biografía del santo publicada por el licenciado Luis Muñoz en la Imprenta Real de Madrid en 1635, gozó de una mayor difusión y sirvió de punto de partida para una serie de lienzos posteriores. En el *Proceso de nonculto*, muchos de los testigos hacían referencia al conocimiento que tenían de la citada biografía. Además ante la pregunta de la fecha de nacimiento y muerte del santo, recordaban haber leído en las estampas que había muerto en 1569 a los 69 años³⁷. Por ejemplo, don Alonso Pérez del Alba, presbítero comisario del Santo Oficio, nos dice que sabe que San Juan de Ávila murió en 1569 en Montilla porque lo había leído “en estampa y efigie que el testigo tiene y en otras partes (...)”³⁸ (Fig. 3).

En el grabado de Droswood toda la narración se reduce a San Juan de Ávila y al Crucificado que le acompaña y que aparece en el vacío *como que está colgado a la pared*, volcándose casi en una escena de visión, acorde con alguno de los pasajes más importantes de la vida del Maestro. Hacia Cristo dirige su oración y su mirada. A partir de esta estampa, que pese a su aparente simplicidad nos muestra los cimientos del pensamiento y doctrina del santo de Almodóvar, se conformaría su imagen más extendida y la dominante durante todo el siglo XVII.

Pero como ya hemos adelantado, quizás por la existencia de dos lienzos considerados como *veras effigies* que sirvieron de modelo y la propia creatividad de los artistas y comitentes se generaron algunas variantes en torno a un esquema básico, una de ellas, la ya citada colocación del Crucificado. En determinadas obras aparece suspendido (Martín Droswood; el antiguo Retrato de Montilla y la copia que de él hizo Mayonlay; el conservado en el monasterio de la Encarnación de Granada y el de San Ginés de Madrid). En otros casos se dispone el Crucificado sobre una tabla o bufete, bien con peana de rocas (“Copia de Montilla 1930”) o de madera (Parroquia de Trigueros –Huelva– y estampa de Juan Bernabé de Palomino, en ésta última sobre un bufete con libros). Partiendo de este modelo, y dentro ya los cambios de gusto que trajo consigo el siglo XVIII, la representación del Crucificado también se podía hacer en un rompimiento de gloria en aras de potenciar un “cuadro de visión”, que girara en

do por pintores de esta Villa, y llevándose a muchas partes con grande veneración”. Proceso en Montilla, Cristóbal Luque de Ayala (MARTÍNEZ GIL 2004: 364).

³⁷ Esta información la recogían los dos antiguos lienzos de Montilla.

³⁸ *Proceso de nonculto*, ASV., Congr. Rit. Proc., 630, fol. 51v.

torno a un hecho milagroso, como lo hace en una segunda versión del retrato Juan Bernabé de Palomino, que al final de la misma centuria sería retomado por Joaquín Pro (1790).

Otro elemento que varía es la presencia o no de una filacteria que arranca de Cristo y que refleja la comunicación milagrosa con el Maestro³⁹ y la inspiración divina que rigió sus comportamientos y obras. Estuvo presente en los antiguos retratos de Montilla; San Ginés y en las estampas de Juan Bernabé Palomino y Joaquín Pro. En cambio no existe en la estampa de Martín Droswood, ni en los lienzos de Granada y Trigueros (Figs. 4 y 5).

Este modelo de *vera effigies* se mantuvo con fuerza incluso en las centurias posteriores, aunque con algunas variantes especialmente llamativas como la ausencia del Crucificado en la estampa de Juan Antonio Carmona en 1791⁴⁰. La fórmula de representación del santo en oración ante el Crucificado, otras veces sustituido por la custodia, se retomaría también en el siglo XX por una corriente más tradicionalista. Entre los ejemplos de este período destacaremos: el lienzo realizado por el P. Molina S. I. (1940) en la basílica de la Encarnación de Montilla; el conservado en el hospital de San Juan de Dios de Granada (h. 1950); el procedente de los Talleres de José Rabasa para el Seminario Diocesano de Ciudad Real (h. 1960) y finalmente el ampliamente difundido de Juan Antonio Morales en la Mutual del Clero de Madrid (1960), donde la fuente de inspiración se encuentra en el controvertido retrato del Maestro atribuido al Greco (Fig. 6).

Frente a este modelo más castizo y popular, una variante iconográfica que generó más problemas fue la propagada desde Roma. Ésta se desarrolló en paralelo a los avances obtenidos en los procesos de beatificación, que trajeron consigo el encargo de imágenes que extendieran el conocimiento y la devoción

³⁹ “Magister, dimittuntur tibi peccata tua”.

⁴⁰ “El V. Mro. Juan de Ávila. Llamado el Apóstol de Andalucía Sacerdote exemplar eloquente escritor ascético y Padre de la Oratoria Evangélica. Nació en Almodóvar del Campo por los años de 1502 y murió santamente en Montilla en 1569”. Ambas obras forman parte de series de retratos. La primera fue encargada a Ponz por el Ministerio de Carlos III, que pretendía dotar a la Biblioteca de El Escorial de las imágenes “de los sabios españoles, cuyos escritos están en aquella Biblioteca” (CEÁN, t. IV: 109).

El grabado de Carmona plasma el dibujo de José Maea y estaba destinado a la obra *Retratos de los Españoles Ilustres con un epitome de sus vidas*, ideada por la Secretaría de Estado en 1788, bajo la supervisión de Floridablanca (BOZAL FERNÁNDEZ 2001: 533-536).

hacia el Maestro⁴¹. Es en este contexto tan entusiasta cuando se desarrolla un nuevo retrato de Ávila que sería ejecutado en 1746 por Pierre Subleyras (1699-1749). El pintor francés, que desarrolló gran parte de su carrera en Roma, se empapa de las composiciones triunfales que realizara, entre otros, Carlo Maratta (1625-1713) para los nuevos santos e incluso de otras más retardatarias, aunque plenamente vigentes, como las de Pieter de Bailliu (1613-1660). Con él se rompe la tradicional imagen del sacerdote español, tanto en su indumentaria como en su actitud y se abre un nuevo modelo que tendrá notable repercusión hasta nuestros días. En esta línea, aunque con algunas variantes, destacan las composiciones de Luigi Banzo (principios del siglo XX), Palmero en el Ayuntamiento de Almodóvar del Campo (1950) y Muñoz Barberán para el Seminario de Murcia (1959).

Subleyras acaba con las austeras ropas clericales al modo castellano, especialmente con la tradicional sotana de loba, e incorpora una larga y vaporosa sobrepelliz blanca en línea con la que empleará unos años más tarde Ionnes Martinus Ranchal, llevada a estampa por Miguel Sorelló. Esta fórmula de representación no fue bien recibida por un amplio sector del clero español, como reconoció el propio postulador, Alfonso Clemente de Aróstegui

Se repartieron los cuadros que estaban hechos de orden del P. Mtro. Revillas, los que verdaderamente no han salido a mi gusto, pues se conoce que, por no haber tenido presente una sobrepelliz a la española, le acomodaron un capricho de cota que nada se le parece, el mismo defecto tiene la lámina que se sacó del cuadro⁴².

El pintor francés representa al Maestro sobre el púlpito, empuñando en su mano derecha el Crucificado, a modo de insignia, mientras la izquierda queda a la altura del pecho. Ante el santo, aparece el bonete depositado sobre el púlpito. Lejos del mensaje que se venía transmitiendo desde los primeros retratos del Apóstol de Andalucía, donde se subrayaba la oración y comunicación con el Crucificado, ahora el principal atributo de Ávila adquiere un nuevo significado

⁴¹ Si bien la beatificación no se consiguió hasta que fue retomada por el P. Antonio de la Madre de Dios, trinitario descalzo, sí al menos se consiguió la declaración de virtudes en grado heroico por parte de Clemente XIII el 8 de febrero de 1759.

⁴² Información que procede de la carta que Aróstegui escribió al marqués de Scotti en 23 de febrero de 1747, en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 218. Se conserva en el Archivo Diocesano de Toledo, Causa del M. P. Juan de Ávila, leg. 2, sección 7, carta 2.

en el marco de la predicación, lo que lo aproxima a otros santos, especialmente a San Francisco Javier⁴³ (Fig. 12).

Avanzando en el Setecientos, y ya dentro de estas fórmulas más ricas del retrato destacaría el citado grabado de Miguel Sorelló (1700-1765), realizado en Roma en 1752 a partir de una composición de Juan Martín Ranchal. En ella queda patente la influencia de composiciones flamencas, en especial la estampada por Pieter de Bailliu que representa a San Francisco Javier (h. 1652). Pese a las críticas que generaba la indumentaria, esta imagen llegó muy pronto a España como lo atestigua el grabado que abriera Tomás Francisco Aoiz en 1758 para la edición de las *Obras del venerable Maestro Juan de Ávila*, en el que reproduce el original romano, aunque cambia el texto de la cartela que aparece en castellano⁴⁴. El gran cambio que aporta la obra de Ranchal lo encontramos en la sustitución del Crucificado por una custodia de sol, inmersa en una gloria, donde destaca la Forma que irradia una luz sobrenatural sobre Ávila, subrayando lo prodigioso de la visión. Además se invierte la tradicional disposición de izquierda a derecha del Maestro y Cristo⁴⁵. Ante el santo se dispone la mesa con libros, uno de ellos abierto sobre el cual, ahora sí, se sitúa el Crucificado. Detrás del sillón de Ávila, aparece una columna en la que se recoge una escenográfica cortina, mientras que en la parte inferior dos mitras enmarcan la cartela⁴⁶. De nuevo las exigencias del decoro, ahora en virtud de los avances en

⁴³ Mucho más próxima a la iconografía del santo jesuita estuvo la composición realizada a principios del siglo XX por el italiano Luigi Banzo. En ella, Ávila aparece de pie, con el brazo derecho levantado, mientras sostiene con el izquierdo un crucifijo a modo de báculo. A sus pies, arrodillados, se hallan sus discípulos y testigos de la predicación.

⁴⁴ “Es el V. M. Juan de Ávila, Clérigo Secular, Predicador Apostólico, Varón de exemplar vida y virtudes; honor de la Nación y su Estado, natural de Almodóvar del Campo. Murió de 69 años en Montilla a 10 de mayo de 1569 cuya Beatificación se está trabajando”. En los márgenes “Se abrió a expensas de D. Thomás Francisco de Aoiz año de 1758” (inferior) y “Renunció dos mitras y un capelo”. Acompaña a la edición de las *Obras Venerable Maestro Juan de Ávila, Clérigo, Apóstol del Andalucía*. “Colección general de todos sus escritos a expensas de don Thomás Francisco de Aoiz dedicadas al Ilustrísimo Señor D. Diego de Roxas y Contreras, obispo de Cartagena, Gobernador del Real y Supremo Consejo de Castilla. Tomo Primero. En Madrid, por Andrés Ortega, 1759”. En él se incluye la carta enviada por el cardenal Astorga solicitando de Clemente XII la beatificación del Maestro.

⁴⁵ En la Biblioteca Corsini de Roma se conservan copias de los autos de los Procesos de Beatificación, conformando un volumen facticio en español e italiano. En él aparece el grabado de Sorelló.

⁴⁶ De igual modo, varía considerablemente el texto de la cartela con respecto a las anteriores, “Ven. S.us Dei Mag.ter Ioannes Avila cuius causa Beat.is et Sanct.ts agitur a Reg.º Infante

los procesos de beatificación, introducen los elementos significativos del “teatro” representativo, que también tendrá su traducción en composiciones españolas, donde se combinan estos postulados foráneos con las fórmulas más castizas (Figs. 7 y 8).

El predicamento que las nuevas fórmulas tuvieron en España lo atestigua, entre otras obras, el retrato del Maestro que fue encargado para el Colegio de la Asunción de Córdoba. La institución que él mismo alentara y que legó a los jesuitas encargaba a mediados del siglo XVIII el retrato de su fundador. En él, los dos personajes principales siguen siendo el Maestro y Cristo, aunque rápidamente aparecen las variantes con respecto a los antiguos lienzos españoles. En cuanto al primero se le representa de cuerpo entero, arrodillado, con una larga sobrepelliz blanca y manípulo en el brazo. Su retrato, aunque a grandes rasgos, sigue los modelos anteriores, pero varía en algunos aspectos como el olvido del pelo “entrecano”, en el que inciden sus biógrafos. Ante él, Cristo, pero esta vez no Crucificado, sino con la cruz a cuestas en recuerdo al milagro acaecido al santo en Granada⁴⁷. El Nazareno aparece en un rompimiento de gloria, acompañado de ángeles, mientras un cortinaje cierra la composición a modo de telón que se recoge para que el espectador contemple la escena milagrosa, tan cercana a la visión ideada por Ranchal. A los pies del santo, al igual que ocurre en otras obras como la realizada para la Universidad de Baeza, aparece una sola mitra y el capelo. La leyenda narrativa, en la que se hace especial alusión a las dignidades que rechazó, aparece como pedestal de la composición.

El grabado de Sorelló, al igual que el cuadro de Subleyras y las estampas que de él se hicieron, materializaron las pautas de las composiciones de canonización romanas, que se mantendrían vivas incluso en obras muy posteriores. Tomando algunos elementos de las piezas del Setecientos, aunque con un marcado giro hacia la austeridad compositiva que entronca con los primeros mode-

Cardinali Ludovico Borbonio, per D. Franciscum Longoriam S.te Eccl.º Pampelonensis Archidiaconum et Reg.um Post.em”

⁴⁷ El milagro que tuvo lugar en Granada el día del Corpus Christi. Mientras el Maestro caminaba hacia la Cartuja para retirarse se le apareció Jesucristo con la cruz a cuestas, lo que le generó gran contrariedad por ver a Cristo sufriente en un día tan gozoso, por eso le preguntó “que cómo en día tan festivo iba su Divina Magestad así, y le respondió, Juan, véngome contigo por huir de la fiesta que me hace Granada, y como me tratan en ella, dando a entender que no le trataban como era razón, por las ofensas que le hacían”, Proceso en Granada, Gaspar de Barriotafur (MARTÍNEZ GIL 2004: 226). Algunos testigos aseguran que tuvo lugar en la Puerta de Elvira, Proceso en Madrid, P. Pedro de Vargas (MARTÍNEZ GIL 2004: 58).

los españoles, seguramente por indicación de los comitentes, destacan los grabados realizados por Giuseppe Carocci en 1864 y 1894. En ellos, entre otros aspectos, además de la economía escenográfica, pues se presenta sólo al Maestro ante una mesa sobre la que aparece un libro abierto, tintero y pluma, destaca la vuelta al uso de la sotana, aunque no exactamente la de loba a la manera castellana. En ambas composiciones, el grabador florentino apuesta por subrayar la santidad del retratado a través del tema de la visión celestial. En la obra de 1864 se sigue aún el modelo de Ranchal, disponiendo elevada una custodia de sol que contiene la Sagrada Forma que derrama su luz sobre el Maestro. En cambio, en la de 1894, la luz divina a la que dirige su mirada el ya beato –que aparece nimbado–, no procede ni del Crucificado ni de la Sagrada Forma. Ante esta ausencia, Carocci dispone al Crucificado sobre la mesa⁴⁸ (Figs. 7, 8 y 9).

También los modelos italianos tuvieron su eco en otros ámbitos españoles, adaptados a obras cargadas de un fuerte sentido didáctico y popular. Nos estamos refiriendo a los lienzos de Almodóvar del Campo, realizados a lo largo del siglo XVIII, que si bien no destacan por su calidad artística sí lo hacen por su interesante iconografía. El influjo de las composiciones italianas se deja sentir en el uso en dos de ellos de la amplia sobrepelliz como vestimenta del santo, aunque tampoco se renuncia a la tradicional sotana en un retrato del Maestro ante una visión de la Eucaristía. Asimismo, la influencia de las estampas italianas se plasma al subrayar el componente milagroso que discurre a la par de la devoción eucarística y trinitaria del Maestro. Estos lienzos se acompañan de extensas inscripciones que además aportan detalladas informaciones sobre su

⁴⁸ La estampa de 1864 tuvo difusión en España, de hecho se acompaña de una leyenda en castellano “VEN. MTRO. JUAN DE ÁVILA. Sacerdote secular del Arz. de Toledo: Natural de Almodóvar del Campo. Apóstol de la Andalucía. Clemente XIII P. M. declaró sus virtudes en grado heroico el 8 de febrero de 1759”. La segunda ilustra la edición de 1894 de la *Vita del Beato M^o Giovanni D’Avila, Sacerdote Secolare detto L’Apostolo dell’Andaluzia*, que escribiera en el siglo anterior el jesuita P. Lóngaro degli Oddi “siccome la più compiuta che conosciamo in lingua italiana” (ed. Artigianelli di S. Giuseppe, 1894, fol. V). La leyenda está en italiano “B. Maestro Giovanni de Avila. Prete dell’Arcidiocesi di Toledo, gran Direttore di Spiritu e Apostolo dell’Andaluzia”. Las obras del Maestro Ávila encontraron muy pronto traducciones al italiano, por ejemplo en 1608 el filipense Francisco Soto de Langa traducía *Trattati del Santissimo Sacramento dell’Eucharistia*, composto dal molto Reverendo Padre il Maestro Giovanni d’Avila Predicatore Evangelico, Roma, Carlo Vullietti, 1608. La obra estaba dedicada a las también españolas monjas carmelitas descalzas del Monasterio de San Giuseppe, fundado por Soto.

vinculación con la tierra manchega y la “eficacia” con la que se trata su proceso de beatificación⁴⁹.

Entre las pinturas de Almodóvar, queremos destacar una que se aparta en cuanto a composición del resto y que representa la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, mientras Santa Ana y San Joaquín acompañan a su Hija⁵⁰. Ante María, en un nivel inferior, aparecen dos grupos de personajes encabezados por los dos futuros santos de la localidad, San Juan de Ávila y San Juan Bautista de la Concepción. Este último está acompañado de los frailes reformadores de la orden trinitaria y el primero con algunos de los santos coetáneos con los que tuvo relación: San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Juan de Dios y San Francisco de Borja. Además de por su riqueza iconográfica, destaca la presencia de la Virgen junto al Maestro, materialización de su profunda devoción mariana, que inculcaría a sus discípulos especialmente en la tan inmaculista Universidad de Baeza⁵¹. Esta devoción, extrañamente, no ha sido reflejada en la iconografía de San Juan de Ávila. Asimismo, el lienzo de Almodóvar abre una nueva fórmula de representación del Santo que aparece rodeado de aquellos grandes de su tiempo, recordando la primera estampa de 1603, y que tendrá en el mural de José Aznar Ibáñez (Colegio Español de Roma 1964) uno de sus máximos exponentes.

Como podemos comprobar, el lugar al que iba destinada la obra podía condicionar en gran medida las características de la misma. De este modo las fór-

⁴⁹ Este dato aparece en la leyenda del lienzo que muestra al Santo de Almodóvar delante de una visión de la Eucaristía. Sobre un cáliz sostenido por dos ángeles se eleva la Hostia en la que se representa al Niño Jesús. El tema vuelve a la iconografía de las primeras obras, pero en lugar del Crucificado aparece el Niño. Junto al Santo se disponen las dos mitras y el capelo a los que renunció.

⁵⁰ La obra bebe de una tradicional representación difundida a través de estampas que tuvieron una especial presencia en el Barroco. Por ejemplo la realizada por Thomas de Leu hacia 1600 con el tema de la *Buena Muerte del cristiano*, de la que derivarían representaciones de glorificación mariana y tránsito de algunos santos, como San Juan de la Cruz. En todas se mantiene una estructuración en tres niveles de representación: el celestial con la Trinidad en la parte más elevada, mientras que la Virgen aparece en el central, y en el plano terrero, aquel en el que arranca la santidad, se dispone al futuro santo acompañado de sus discípulos. Sobre estos grabados y su repercusión en la pintura: LEÓN COLOMA 2012: 95-97 y PRIETO JIMÉNEZ 2012: 156-159.

⁵¹ “No era menor la que tubo con la serenísima Reina de los Ángeles y en especial con la Limpia Concepción, pegando a todos los que trataron la devoción a este Artículo y Predicándola con grande espíritu y energía (...)”, Proceso en Baeza, Juan de Vicuña (MARTÍNEZ GIL 2004: 876).

mulas iconográficas se enriquecían con variaciones en función de los requerimientos planteados por determinados comitentes y en atención a los lugares a los que serían destinadas, a lo que debemos de sumar los cambios que trajo consigo el avance del Barroco.

Todos estos factores jugaron un papel destacado en la realidad que nos transmite el retrato del Maestro en la Universidad de Baeza (anónimo 1732), con el que el Dr. Don Juan Antonio de Benavides y Mesía honraba al fundador espiritual de la institución, Juan de Ávila, quizás en sustitución de uno más antiguo⁵². Con la obra encargada por Benavides se conformaba una trilogía de retratos con los que se recordaba tanto a Ávila, como al fundador material, el doctor Rodrigo López ante Paulo III, y al primer discípulo graduado en ella, Diego Pérez de Valdivia⁵³.

En esta obra Cristo y San Juan de Ávila siguen siendo los protagonistas, pero la escena barroca se enriquece notablemente y conforma uno de los lienzos más narrativos del santo. De este modo se materializa una evolución iconográfica que hubiera sido la constante natural de haberse secundado con buen ritmo los procesos de beatificación y canonización. La fecha de ejecución de la obra, 1732, coincide con la reapertura del proceso por la Congregación de sacerdotes de Madrid, apoyada por el cardenal Astorga, prelado especialmente consciente del papel propagandístico de la imagen en estos asuntos.

Frente a los retratos anteriores, éste responde a un tipo barroco representativo de un personaje elevado por su condición intelectual, en este caso, propio de un Maestro y Rector universitario. Ávila aparece sentado, escribiendo sobre una mesa, donde se dispone un verdadero “bodegón de escritorio”, mientras

⁵² Según señala el Proceso en Baeza, el patrono y catedrático de prima, Francisco Yáñez/Ibáñez de Herrera, afirmaría que “Y tiene determinado se copie su retrato para que en esta escuela todos tengan especial consuelo con ver la imagen exterior de quien fue su primer Maestro, y para que con ocasión dél pidan a nuestro Señor mueva a la Santidad de nuestro Sumo Pontífice para que declare y ponga en el Catálogo de los santos a nuestro Varón Apostólico”, Proceso en Baeza, Francisco Yáñez/Ibáñez de Herrera (MARTÍNEZ GIL 2004: 870, fol. 1435v). También referencia en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 219.

⁵³ Lozano & García analizan la ubicación de cada uno de ellos en el paraninfo de la Universidad: Rodrigo López “debajo de la cátedra central, y Diego Pérez, discípulo del Maestro, bajo la sede izquierda de *disputatio*, frente al del P. Ávila” (LOZANO RIVAS & GARCÍA MINGUILLÁN 2002: 440). Tenemos que subrayar como Pérez de Valdivia es representado con unos atributos muy próximos a los del Maestro, aunque incidiendo en su labor de predicación, también vista en determinados modelos del Maestro. El retrato de Pérez de Valdivia es encargado por don Bernardo María de Benavides Manrique de Lara y Cueva.

que detrás aparecen sus libros, dejando perfectamente legibles los títulos de algunas de las Epístolas de San Pablo. El cortinaje, el estrado y el hecho en sí de estar sedente, marcan el rango de distinción y autoridad exigidos por el decoro barroco, que equipara al santo rector con los doctores de la Iglesia. Pese a la riqueza de las telas, acorde a su vez con la dignidad del oficio del retratado, el Maestro no pierde su carácter austero en el vestir, que se convertirá en verdadero emblema de la universidad baezana⁵⁴ (Fig. 10).

Este cambio tan importante con respecto a la iconografía de Ávila se justifica con la finalidad que adquiere el lienzo y el lugar al que va destinado. El Maestro tenía que transmitir mucho más que la santidad de los retratos anteriores y materializar la imagen de la reforma por la que había apostado al crear la Universidad. Por ello, dará testimonio del clérigo humanista, escritor, culto y formado, modelo a seguir para el resto de sus discípulos y ejemplo de buen sacerdote. Su referente es el apóstol San Pablo, dado que con sus *Epístolas* preparaba su predicación. Su inspiración, Cristo “Magister, dimittuntur tibi peccata tua”. Y finalmente el sacerdote atípico, no sólo por su formación, sino también por esa profunda humildad que le condujo a rechazar altas dignidades eclesiales que se materializan en una mitra y en un capelo, atributos que también están presentes en diferentes estampas como las de Juan Bernabé Palomino o Joaquín Pro y que animan, aún más, a la por entonces tan anhelada declaración de santidad⁵⁵.

Para concluir con este apartado recordaremos otra excepción en la iconografía avilista, que nuevamente procede del ámbito romano. En concreto nos referimos a la composición de S. Caparroni que nos muestra a San Juan de Ávila en el lecho de muerte acompañado de sus discípulos con hábito clerical y junto a una mesa convertida en improvisado altar con el Crucificado entre dos candeleros.

⁵⁴ Un escenario que contrasta con su habitación en Montilla, “Su celda y cama y todo lo que avía para su servicio, estaba todo dando olor de pobreza. Y tan amigo era desta virtud, por acordarse de la pobreza en que el Salvador (que el tanto amava) nació, vivió y murió (...)”, (GRANADA 1595: 42).

⁵⁵ En realidad tanto la obra de Palomino como la de Pro representan dos mitras, y en la de este último también un capelo. Las mitras hacen alusión al obispado de Segovia y al arzobispado de Granada y el capelo al ofrecido por Paulo III, rechazados todos por “la grande humildad y propio conocimiento y desprecio de sí mismo y del mundo, que fue muy grande, hallándose por indigno de canonicatos, magistrales y obispados que le ofreció el Católico Rey Phelipe segundo, y al paso que él huía de la honra, Dios le honraba y levantaba (...)”, Proceso en Baeza, Juan Viciña (MARTÍNEZ GIL 2004: 877).

ros. Ávila recibe los sacramentos de un sacerdote —que encarnaría a Juan de Villarás—, mientras en su mano izquierda sostiene un Crucificado. La santidad del retratado se subraya a través de la luz divina que entra en la habitación desde el ángulo superior izquierdo. Sin duda se trata de una iconografía muy diferente en la que se equipara a la representación de la muerte de otros santos, desde San José hasta San Estanislao, y que sobre todo nos habla de un momento de su vida, aunque paradójicamente fuera el final, algo poco frecuente, como hemos podido comprobar⁵⁶.

III. RASGOS FUNDAMENTALES DE LA ICONOGRAFÍA AVILISTA

Como hemos podido apreciar, la obtención del verdadero retrato del Maestro había sido una labor hartamente complicada. El carácter popular y pragmático, ya señalado, que correspondía a una figura que aún sin beatificar gozaba de extraordinaria fama de santo entre muy diferentes capas sociales, chocaba con la exigida cautela y prudencia a la hora de representarle para no arruinar los procesos de sacralización. Además, no podemos dejar de lado las reticencias —cuando no, clara reluctancia— del propio Ávila a ser glorificado por el retrato. Precisamente por lo mismo, sus fieles seguidores establecieron enseguida una imagen tipo, no muy original, pero sí bastante real que no terminaba de gustar a sus discípulos, verdaderos “custodios” de la memoria del Maestro.

Aun así, en los modelos que se extendieron desde Montilla se plasmó buena parte del espíritu de Ávila. Recordemos la precisión con la que el padre Iturrate describía en 1732 el retrato de la iglesia de los jesuitas. Cargada de rigor arqueológico y sentido de veneración, ensalzaba el retrato póstumo del Apóstol de Andalucía como un auténtico icono. En él se fundía, por un lado, la expresión inefable de la meditación, la oración mental, tan querida de ascetas y místicos, y, por otro, lo real de la experiencia personal. De ahí la necesidad de efi-

⁵⁶ “Era ya la tarde, y el dolor yva subiendo al pecho: y uno de sus discípulos que tenía un Crucifijo en las manos, se lo entregó, y él lo tomó con ambas manos y besóle los pies y la llaga preciosa del costado con grande devoción, y abraçólo consigo. Y púsole también en la mano una cuenta de indulgencias, que él tenía consigo, para que pronunciase el nombre de Iesus: el qual él pronunció muchas vezes con el de la Virgen nuestra señora” (GRANADA 1595: 70v).

giar con detalle al protagonista de tan extraordinaria experiencia, de certificar el “verdadero retrato” del santo⁵⁷.

Esta combinación, que podríamos también establecer en términos de fusión entre lo humano y lo divino, no era precisamente ajena a Juan de Ávila, imbuido de tan fuerte espiritualidad, pero sin despegarse de lo terrenal y mundano. Como nos recordaba el profesor Orozco Díaz, en la encrucijada de un país contrarreformista y espiritualista y el rampante gusto por el naturalismo de la cultura de la Europa Moderna, la transmutación de lo humano en divino se convertiría en una de las peculiaridades hispanas y lo decía tomando como ejemplo a uno de los discípulos de Ávila, el baezano Juan Francisco de Villava, experto en “volver los versos humanos en divinos”, lo que según explicaba en sus *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613) se conseguía “trocando la materia y guardando la composición” (Orozco Díaz 1947: XXX-XXXI).

– *Castidad, templanza y aspereza*

Austeridad y humildad fueron las dos principales virtudes que los artistas tuvieron que expresar en la representación del Maestro y que a su vez llevaban aparejadas otras tan importantes como la castidad o la templanza⁵⁸. En conjunto fueron las constantes de su vida y que él supo erigir en modelos de conducta, para sí y para sus discípulos, a los que se identificaría tanto por su práctica como por su apariencia física “un clérigo de Baeza se conoce en toda España en la modestia, la moderación del trage, compostura y gravedad de costumbres”⁵⁹. De ahí la obligada plasmación de estas virtudes en su iconografía.

La austeridad era el mejor cimiento para el afán reformador del que hizo gala San Juan de Ávila y que exigía una profunda crítica al lujo y a cualquier tipo de exceso en el vivir y en el vestir, especialmente entre los sacerdotes. San Juan de Ávila defendía que el clero secular, así como frailes y monjas, desde la ca-

⁵⁷ Así vemos rotulado –y hay que pensar, con posterioridad- al retrato de medio cuerpo de San Juan de la Cruz en el convento de las carmelitas descalzas de Úbeda, del que parten otros para al final nunca tener la seguridad de si existe un verdadero retrato del santo, DABRIO GONZÁLEZ 1991: 78-82.

⁵⁸ Unas y otra eran capitales en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, que dedica el primer capítulo “De la imitación de Cristo y desprecio de todas las vanidades del mundo”. Sobre la traducción que el Maestro realizó de la *Imitación de Cristo*, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: II, 877-885).

⁵⁹ MUÑOZ 1635: 44v-45.

beza a los miembros, debían seguir una vida austera, que no pobre, lejos de lujos y lisonjas. Este principio tendría que ser primordial a la hora de representar al santo. Baste recordar un rasgo presente en todos los retratos, para nada baladí, como fue su delgadez, subrayada por Fr. Luis de Granada, fruto de las penitencias y mortificaciones a las que se sometía y de las continuas enfermedades que padecía⁶⁰.

Ávila apostó decididamente por un ideal de sacerdote humilde y austero, que desarrollara una “vida sin mendicidad y riquezas, que es la más segura para los que no son perfectos”. Para el Maestro no sólo había que alejar al clero de la riqueza, sino también de la pobreza, pues ésta conducía a muchas torpezas. De ahí que ésta no fuera una virtud sino al contrario, porque “al oficio de su majestad real conviene procurar que sus vasallos no vengan a pobreza”⁶¹.

Tal y como ha puesto de relieve Tellechea Idígoras, Ávila fue un profundo conocedor de los problemas del clero de su tiempo, lo que justifica la necesidad de dar ejemplo con su vida, que debía expresar la aspereza aparejada a la dignidad de tan alto oficio⁶². Su iconografía tenía que incidir en estos ideales, con los que se encarnaba la imagen del buen sacerdote. Sus retratos nos hablan del cura desprendido de riquezas, testimonio de aquel que había vendido todos los bienes que poseía, y que había repartido el dinero a los pobres en los momentos

⁶⁰ Su salud llegó a tal grado de deterioro, que la marquesa de Mondéjar le exhortaba a que comiera carne incluso en Cuaresma, a lo que él se negaba rotundamente (GRANADA 1595: 42-45). Más rasgos fisonómicos del Maestro en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 213 y LOZANO RIVAS & GARCÍA MINGUILLÁN 2002: 431-432.

⁶¹ De ahí que entre los remedios que dio San Juan de Ávila para atajar algunos de los problemas de la Iglesia de su tiempo, destacaran: penitencia y humildad de corazón, alerta ante las pruebas, reforma del clero a través de catequesis, lecturas selectas, escuelas diurnas y nocturnas para niños, culto al Santísimo, comunión frecuente y vigilancia en los gastos vinculados al lujo (ANDRÉS 2002: 190).

⁶² TELLECHEA 2002: 47-75. Con su ejemplo generaba un juego de opuestos ante la conducta de determinados sacerdotes. Valga el caso del licenciado don Juan de Córdoba, deán de la catedral cordobesa que no escondía a sus hijos, ni a su concubina y que en una noche de juego perdió el dinero que llevaba a Madrid para comprar la mitra de Córdoba; finalmente, arrepentido, apoyaría los proyectos de Ávila (SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 144-145). Nuevamente, la influencia de Kempis queda constatada, pues en la *Imitación de Cristo*, asocia la dignidad del sacerdote con la de la Eucaristía y recuerda que “El sacerdote debe estar adornado de todas las virtudes y ha de dar a los otros ejemplo de buena vida. Su porte no ha de ser como el de los hombres comunes, sino como el de los ángeles en el cielo, o el de los varones perfectos en la tierra”, DE KEMPIS 1827: 303.

previos a su anhelada marcha a América⁶³. Un sacerdote que defendía que el reino de los cielos era para los pobres y que tanto hombres como mujeres podían disponer de su patrimonio para realizar obras de caridad con los más necesitados:

(...) la honra de la Iglesia es Jesucristo (...) La honra de los ministros de Cristo es seguir a su Señor, no sólo en lo interior, sino también en lo exterior (...) Porque si en los ministros de Cristo reinan estas vanidades, ¿en qué parará la miserable gente común, pues su luz se les ha apagado y su sal perdido? (...) los cuales [los ignorantes] juzgan haber raíces de soberbia en el corazón, viendo de fuera tanta abundancia de frutos de ella; y cotejando su propia pobreza con la abundancia y pompa de los eclesiásticos, conciben descontento de su propia vida y envidia de la de ellos. Y lo que peor es, murmuran contra nuestro Señor de tan gran desigualdad como entre unos y otros puso, y querrian robarlos (...)⁶⁴.

En esta misma argumentación llegará a afirmar que las pompas “que ellos llaman honra de la Iglesia, lo deshonoran y por ello los seglares se apartan de Cristo, de la Iglesia y de la virtud”⁶⁵ (VI, 52-53). Condena el lujo en los obispos por su boato y defiende que el sacerdote debería vivir con lo necesario, pero no con lo superfluo⁶⁶. Una doctrina que apoyaban muchos, como el arzo-

⁶³ “Fue pues este siervo de Dios natural de Almodóvar del Campo, que es en el Arçobispado de Toledo. Sus padres eran de los más honrados y ricos deste lugar, y lo que más es, temerosos de Dios, porque tales avian de ser los que tal planta avían de producir y no tuvieron más que solo este hijo” (GRANADA 1595: 1v). Otro pasaje de la biografía de Fr. Luis de Granada que también subraya la ejemplaridad que da el Maestro a través de su comportamiento lo encontramos en el relato de su ordenación sacerdotal “y saliendo de los más aventajados de su curso, así por su buen ingenio, como por la diligencia del estudio”, se ordenó de Misa, con edad competente, y como ya habían muerto sus padres la celebró donde estaban enterrados y el dinero de la fiesta posterior “dio de comer a doze pobres, y les sirvió a la mesa, y vistió y hizo con ellas otras obras de piedad” (GRANADA 1595: 2).

⁶⁴ SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 1971: VI, 51-52.

⁶⁵ SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 1971: VI, 52-53.

⁶⁶ En el memorial enviado al Concilio de Trento en 1551 critica duramente el lujo en el que vivían muchos obispos y miembros del alto clero: “El aparato de muchos prelados y de eclesiásticos con tapicerías, vajillas, vestidos de criados y cosas semejantes es tal que puede competir en vanidad con los caballeros y señores temporales, mandando lo contrario los concilios y enseñándolo los santos, y haciendo mucho daño al pueblo con su mal ejemplo (...)”, *Memorial segundo al Concilio de Trento* (1551), “Causas y remedios de las herejías”, en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: II, 604. En las *Advertencias al Concilio de Toledo* (1565-1566), insiste en estas reformas, recordando a los obispos que “No tengan tapicerías de seda ni de Flandes, conténtense con tener en su aposento o salas, retratos e imágenes que

bispo Carranza, pero no otros como Melchor Cano, lo que le generó no pocos problemas (Tellechea 2002: 62-63).

Ávila se representará con sotana de loba a la manera antigua y capirote de sarga, vestidos que concuerdan fielmente con las descripciones que nos han llegado a través de los testimonios de quienes lo conocieron y que destacaron la sencillez de sus ropas, incluso viejas, pero siempre limpias y decorosas, propias de la dignidad del oficio sacerdotal⁶⁷. Un modelo de austeridad que subrayaría desde su salida de la universidad de Salamanca⁶⁸ y que seguirían sus discípulos⁶⁹. Al no pertenecer a ninguna orden religiosa, su imagen exaltaba el ideal del sacerdote secular, emblema de sencillez y dignidad. Parangón de sus contemporáneos mendicantes, por ejemplo de San Juan de la Cruz, que habían hecho de los hábitos de las órdenes religiosas que reformaron un verdadero símbolo de su doctrina⁷⁰. Asimismo, sus discípulos siguieron fieles al Maestro en cuanto a la reforma de trajes, de hecho

tenga que mirar y de que se edificar los que fueren a sus casas. No tengan vajilla de plata, que no dice esto con mesa de gente pobre, cual ha de ser la episcopal (...)", en SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: II, 651.

⁶⁷ "Y no contento con esto con ser pobre de espíritu, quería también ser pobre de cuerpo. Y por eso holgaba con la ropa pobre y vieja, y pesávale con la nueva. Por donde el Arçobispo de Granada don Gaspar mandava a sus criados que le hurtasen el bonete o el manto viejo, y le pusiesen otro nuevo (...)" que finalmente le tuvieron que devolver porque apareció en las vísperas de Navidad con sotana y la sobrepelliz (GRANADA 1595: 41v). Uno de los testigos del Proceso, Juan de Vargas dice "(...) y que tan amigo fue de vestidos humildes y pobres, que no quería más que fuesen limpios por la decencia del estado sacerdotal, contentándose con esto; y no era así para con los pobres; porque procuraba para ellos todo el abrigo y vestido necesario; y pidiéndolo a las personas que entendía lo podían proveer", Proceso en Madrid, Juan de Vargas (MARTÍNEZ GIL 2004: 28).

⁶⁸ Cuando volvió de estudiar derecho en Salamanca, pidió estar en un aposento apartado de la casa de sus padres "En este aposento tenía una celda muy pequeña, y muy pobre, donde comenzó a hazer penitencia, y vida muy áspera. Su cama era sobre unos sarmientos, y la comida era de mucha penitencia, añadiendo a esto silicio y disciplinas (...)", (GRANADA 1595: 1v).

⁶⁹ Al subrayar el aspecto clerical en su representación tenemos una clave más de una iconografía muy próxima a la Compañía de Jesús, ya que según afirma Luis Muñoz al hablar de los estudiantes de Baeza "Su traje modestísimo, unas sotanas y manteos de paño moderado, en casa unas ropas de paño vellori pardo, de quien dizen las tomaron los religiosos de la Compañía de Ieús, dexando las negras que trayan de Italia" (MUÑOZ 1635: 44). Este aspecto ha llevado incluso a la confusión con algunos de sus miembros, como se ha planteado en el supuesto retrato del santo realizado por el Greco. Referencias a esta obra en relación a su identidad: ROMERO 1946: 3, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 217-218 y LOZANO RIVAS & GARCÍA MINGUILLÁN 2002: 437-438.

⁷⁰ "Tuvo muy gran reverencia y respeto a este ministerio santo y generalmente a todas las cosas de la Iglesia, y dezía que el culto divino, y cosas sagradas se avían y debían honrar con gran

(...) que quien no los conocía, por la pinta conocería quién eran; porque usaba este santo varón y sus discípulos el hábito que trajo su padre, el glorioso apóstol San Pedro: una loba y un capirote, y la corona, una coleta, cabello largo cercenado, ha conocido muchos discípulos suyos vestidos de paño muy baladí y de muy poco precio, cordellate y estameña, que para sacerdotes no puede haber vestido más modesto y pobre y todo esto aprehendido de su santo Maestro, como la modestia en la comida, de que ha oído decir de este santo varón⁷¹

Este rasgo de la vestidura es fundamental para fijar la identidad del santo y, por tanto, para alcanzar la cualidad del “vero” formulada por F. Borromeo, quien dedica un breve capítulo de su obra, el séptimo del primer libro a “Delle Vestimenta”. En él desarrolla una conclusión concordante con lo que acabamos de exponer: “i vestimenti non è dovere che siano discordanti della maniera della loro vita” (Borromeo 1994: 26) (Fig. 11)..

Este ideal que se intentaba transmitir a través de la imagen del Maestro no encontraba buena acogida en la iconografía mucho más barroca e incardinada en los modelos de canonización que se empleaba en la Roma del Setecientos. Es el caso de las obras de Subleyras y Ranchal, lo que explicaría las críticas que se generaron entre los defensores de una representación del Maestro que encarnara el ideal del sacerdote español. Las vaporosas y largas sobrepellices italianas y los gestos grandilocuentes de la predicación no casaban con aquel sacerdote de vieja sotana, semblante serio, con unas facciones maltratadas por las muchas mortificaciones a las que estaba sometido y que criticaba el ruido que producían los tafetanes⁷², al igual que harían algunos de sus discípulos⁷³.

perfección y verdadera estimación, como cosas dedicadas al servicio de tan gran Dios y Señor, y que con particular reverencia, y humildad se debían tratar, respetar y obedecer a los Sacerdotes, por el alto oficio que tienen y ser relicarios del mismo Dios. Llegó a hazer tanto aprecio a esta dignidad, que decía, que los cabellos y barba del sacerdote no los avía de tocar hombre seglar, sino otro sacerdote y guardarlos con gran recato y así lo hazía este siervo de Dios (...)” (MUÑOZ 1635: 210).

⁷¹ Proceso en Baeza, Juan de Vicuña, (MARTÍNEZ GIL 2004: 876).

⁷² Doña Sancha Carrillo era hija del Señor de Guadalcazar y estaba destinada a ser dama de la reina. Al entrar al confesionario para confesar con Ávila “començó a cruxir el manto de tafetán que trahía, por lo qual el padre la reprehendió agramente, porque viniendo a confesarse y llorar sus pecados, venía tan galana (...)” (GRANADA 1595: 58v).

⁷³ En el proceso de Jaén, uno de los testigos el doctor Martín Jáñez/Ibáñez Dávila, recuerda como Diego Pérez de Valdivia fue a la catedral de Sevilla a escuchar la predicación sobre la Pasión de Cristo de un afamado predicador, una canónigo al que llama Constantino y como le llamó poderosamente la atención que suponía predicar la pasión del Señor y vivir rodeado de

El Maestro Ávila encarnó un modelo de sacerdote que encajaba a la perfección en el ambiente de viva reforma que se expandía en la Iglesia española, tan necesitada de ella, y con el que se intentaba dar respuesta a sus carencias y atajar sus problemas. Tampoco podemos olvidar que su extremada humildad lo erigió en un sacerdote atípico para su tiempo, pues no ocupó una gran cátedra, pese a fundar universidad, no fue canónigo, ni rico prebendado, ni tampoco párroco, sino que primó la evangelización y todo ello tenía que expresarlo su iconografía, como así lo hizo⁷⁴.

Pese a lo limitado de las composiciones, el mensaje que se transmite a través de pocos elementos es muy rico. Estos abundan en su seriedad, gravedad, expresión de una vida de sacrificios, que tan cerca estaba del espíritu de reforma que acompañó a algunos de los santos con los que mantuvo contacto como Santa Teresa de Jesús o San Juan de Dios y que se erigía en modelo de santidad para el clero, especialmente para el secular.

–La imagen devocional

La imagen sacra tiene en la doctrina del Maestro Ávila un papel destacado. Defendida tanto como mecanismo devocional, didáctico y edificante, se erige en un excelente medio para la consecución, principalmente, de una oración provechosa⁷⁵. Al tiempo, el Maestro no olvida su eficacia en la correcta imita-

lujos como vivía este canónigo pareciéndole “tan poca mortificación en persona y casa que olía a Herejía de Lutero”. La descripción que hacía Pérez de Valdivia del lujo de este canónigo era muy acorde con los dictados del Maestro “quando acabó el sermón le aguardaba una mula con pajes y lacayos, y crujiendo muchas sedas subió en ella y se fue a su casa, y que el dicho señor Doctor Diego Pérez le fue a visitar a la tarde a su casa donde vido muchas colgaduras de damasco y grande menaje de casa y sobre el bufete algunos diurnos breviarios hechos un asqua de oro (...)”, Proceso de Jaén, Martín Jáñez Dávila (MARTÍNEZ GIL 2004: 710).

⁷⁴ Fr. Luis incide en este respecto “Pues aviéndose éste siervo de Dios de emplearse todo en el oficio de la predicación, para la qual tantos años avía trabajado en las letras, deseando por este medio procurar no honras, ni dignidades, sino la salvación de las ánimas, la primera cosa que hizo fue procurar las expensas que para este oficio se requieren, y estas eran las que el Salvador declaró, quando dixo: Si alguno no renunciare toda las cosas que posee, no puede ser mi discípulo. Lo qual cumplió tan enteramente, que venido a su patria, repartió toda la herencia, que de sus padres le avía quedado, con los pobres sin reservar más para sí que un humilde vestido de paño baxo: en lo qual cumplió lo que el mismo Señor dixo a sus discípulos, quando los envió a predicar: mandándoles que no llevasen bolsa, ni alforja, sino sola Fe y confiança en Dios, porque con esta provisión nada les faltaría (...)” (GRANADA 1595: 2).

⁷⁵ También así lo hace San Juan de la Cruz “que más mueve (...) porque la viva imagen [que el cristiano] busca dentro de sí que es a Cristo crucificado”, San Juan de la Cruz, S. II, 35.

ción de Cristo, pues permitía vivir activamente las escenas de la pasión, un rasgo clave en la *Devotio Moderna*⁷⁶. En su casa, junto a dos tallas del Crucificado, poseía un pequeño lienzo del Eccehomo y otros dos de la Virgen, en sus advocaciones del Pópulo y de la Paz –titular de la ermita–, exaltando por tanto a María como Madre de Dios. Con esta defensa, sus postulados quedaban muy lejos de las tesis anicónicas presentes en muchos de los reformistas contemporáneos, de los que el Maestro tuvo un amplio conocimiento, en especial del calvinismo que tan duramente criticó la ineficacia e idolatría del arte devocional⁷⁷.

El pensamiento de Ávila en cuanto al papel de la imagen devocional queda expuesto claramente en los Memoriales enviados al Concilio de Trento. Es ahí donde apuesta de forma explícita por el uso de imágenes, concediendo una mayor presencia a la pintura a la que dota de un carácter más “democrático”, frente a la escultura, que queda reservada para las representaciones más eleva-

⁷⁶ “Puestas delante de sus ojos todas las culpas de aquel día, levante la cabeza y considere delante de sí a Cristo crucificado, y no espirado, sino que le mira vivo y le espera los brazos abiertos. Mire qué obras le hace en la cruz y las que vuestra merced le ha hecho y le hace cada día, y, aunque pecador, considérese que está debajo de su cruz, que es nuestro amparo, en lugar de misericordia; lugar donde se perdonan los ladrones y se salvan, donde cobran la vista y la fe los gentiles, donde el mismo Señor crucificado ruega por los que le critican. Si nuestras malas obras, sus sayones; nuestro yerro, el que le abrió el costado; cuanto más caro le hemos costado, más muestra su amor a su costa. Confiado vuestra merced del amor con que le da toda su preciosa sangre en rescate de su vida, alce los ojos, y, las manos juntas, suplíquele que su Majestad se pague en su pasión, que vuestra merced no tiene otro caudal, y éste es nuestra cruz, que el Señor poca necesidad tenía de él. Dolores, afrentas, clavos, espinas, azotes, vida y muerte, todo nos lo dejó en mayorazgo para que, por nuestra pobreza, no faltase la paga. Pues, como de hacienda nuestra, paguemos en ella nuestras deudas, y más que la hacienda es tal que con ella más le pagamos que le debemos”, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 1970: V, 768).

⁷⁷ En su aposento, la principal decoración que existía era una cruz grande de madera. Con la muerte del Maestro pasó como reliquia a don Antonio de Pimentel, conde de Benavente y de Luna (MUÑOZ 1635: 234v). En la narración de la muerte, Luis Muñoz hace referencia a un cuadro pequeño del *Ecce Homo* al que dirigió su mirada el Maestro antes de morir, diciendo “Ya no tengo pena alguna deste negocio”, (MUÑOZ 1635: 229v). A través del Proceso en Almodóvar, el ermitaño del hábito de San Pablo, Antonio Jiménez del Arcediano, nos dice que el Padre Juan de Villarás vivía en la casa dejada por el Maestro siguiendo sus pasos y nos aporta algunos detalles más sobre la misma “de modo que vivía en la misma celda y tenía el mismo oratorio, con un Christo en campo negro y una imagen de Nuestra Señora del Pópulo y todo el modo de cama, alhajas y modo de vivir del dicho Venerable Padre Juan de Ávila”, Proceso en Almodóvar del Campo, Antonio Jiménez del Arcediano (MARTÍNEZ GIL 2004: 135).

das, es decir las de Cristo y María⁷⁸. Particularmente defiende la presencia de tallas del Crucificado en todas las iglesias, donde también recomienda las de tipo mariano aunque en un grado menor. Asimismo apuesta por una imaginería de calidad, que mueva a devoción y critica abiertamente aquellas obras ejecutadas sin valor artístico. Es más, en su pensamiento parece subyacer un ataque a la imaginería gótica y sobre todo a la de tipo popular, pues llega a sentenciar que no generan piedad aquellas obras “que hay en lugares pequeños y de mucho tiempo hechas”.

Ávila, en plena consonancia con lo que defenderá el Concilio, apuesta por la eliminación de lo profano del arte. De ahí la recomendación que hace para la eliminación del uso de vestidos en las imágenes, particularmente las de tipo mariano y de santas, puesto que al vestirlas con trajes de su tiempo se asemejan a mujeres profanas, lo que va en detrimento de la devoción y de la credibilidad que deben transmitir⁷⁹.

También en línea con los juicios emitidos por el Concilio de Trento y la tradística que bebe de él, se encuentra la crítica que hace el Maestro de la escasa honestidad de algunas imágenes de santos. Recuerda las representaciones de su patrón, San Juan Bautista, poco decorosas en cuanto al desnudo y particularmente por la falta de correspondencia con el relato evangélico, por tanto atentando contra el deseado decoro⁸⁰.

Desde los más primitivos retratos del Maestro, hasta en los posteriores derivados principalmente de los procesos de beatificación, la presencia del Crucificado fue siempre una de las constantes. Hacia Él dirigía su oración, o de Él recibía la Gracia de algún hecho milagroso o simplemente era la imagen que

⁷⁸ También en esta primacía del valor de la pintura sobre la escultura coincide con el Concilio de Trento “Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino que también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos (...), Sesión XXV, 1563.

⁷⁹ “Finalmente pongan los obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad”, Sesión XXV, 1563.

⁸⁰ Lo que se debe avisar a los obispos -Del *Memorial primero para el Concilio de Trento*, 1551, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 517-518. En esta línea destacan también sus recomendaciones en cuanto a la arquitectura de los templos, pidiendo que las Fábricas “den limosna a los pobres y no gasten [en] edificios curiosos”.

presidía sus acciones⁸¹. Se constata así el fuerte cristocentrismo avilista, ejemplificado particularmente en su devoción por la Eucaristía y los temas de la Pasión, con los que el Maestro explicaba el Amor de Dios a los hombres y la trascendencia de la Encarnación⁸².

Los crucificados que poseía en Montilla, particularmente el conservado en la iglesia de San Agustín del Hospital de San Juan de Dios de esta localidad, testimonian esta identificación⁸³. En el Proceso en Baeza, el jesuita Juan de Vicuña se refiere a uno de sus discípulos que, después de muerto Ávila, le veía rezando a los pies de un Crucificado “y este testigo dijo que ha visto este Christo Crucificado en un quadro de pintura y el Santo Doctor retratado a los pies del santo Christo en oración”⁸⁴. La difusión de esta iconografía queda constatada en tiempos inmediatos a la muerte del Maestro.

El carácter de medio que confiere a la imagen se ejemplifica en su forma de orar o de preparar sus predicaciones, siempre delante del Crucificado, aunando meditación a la contemplación, un espíritu tan cercano a las fórmulas ignacianas y en especial a las recomendaciones de Federico Borromeo⁸⁵. De ahí que para entrar en un correcto y fructífero diálogo con Dios, Ávila recomendara tener el Crucificado en la mano y escenificar la propia pasión de Cristo, de esta manera se identificaría con Él, facilitando la imagen esta imitación: “Y para

⁸¹ Es en la cárcel de la Inquisición en Sevilla donde ocurre este hecho milagroso. Cristo habla con el Maestro y lo reconforta (GRANADA 1595: 45v-47).

⁸² La imagen del Crucificado será protagonista de muchas de las obras del Maestro. Por ejemplo destacan las continuas referencias a la hermosura, presentes en el *Audi Filia* ¡Cómo canta la hermosura de Cristo en la cruz!, basado en la “hermosura” aristotélica que va unida a lo trascendente y permite a Ávila incidir en la doble naturaleza de Cristo: “Hácese hombre y no deja de ser Dios (...)” (Sermón 65, sobre la Anunciación). Un pensamiento que Melquiades Andrés relaciona acertadamente con espiritualidad napolitana de Juan de Valdés, ampliamente conocida en España a través del franciscano Juan de Cazalla, ANDRÉS 2002: 185.

⁸³ El licenciado Juan de Vargas describe así su forma de orar ante la primera de estas imágenes “(...) incándose de rodillas delante de un Cristo pequeño, que este testigo vio muchas veces y le tubo en sus manos; y que gastaba en oración dos horas antes, por la noche, y dos a la mañana; y salía a decir misa” Proceso en Madrid, Juan de Vargas (MARTÍNEZ GIL 2004: 26). En el Proceso en Montilla, Pedro García de Molina hace referencia a la talla conservada en San Agustín “altos misterios que se le rebelaban en la oración que tenía la noche de antes de predicar, asiso con ambas manos al clavo de los pies de un santo Cruzifixo, que tenía en su oratorio, porque la oración y contemplación era su principal estudio para predicar (...)”, Proceso en Montilla, Pedro García de Molina (MARTÍNEZ GIL 2004: 478).

⁸⁴ Proceso en Baeza, Juan de Vicuña (MARTÍNEZ GIL 2004: 876).

⁸⁵ Sobre el papel de la imagen en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio y su influencia en la tradadística de la Contrarreforma: MALLEY 1991: 182-183 y JONES 1997: 54.

esto, ninguno otro hay igual como el conocimiento de Jesucristo nuestro Señor, especialmente pensando cómo padeció y murió por nosotros (...) Este Señor crucificado es el que alegra a los que el conocimiento de sus pecados entristece y el que absuelve a los que la Ley condena y el que hace hijos de Dios a los que eran esclavos del demonio” (*Audi Filia* cap. 68, Sala & Martín 2000: 680). Es fácil reconocer en este pasaje la influencia *De Imitatione Christi* tan presente en toda la reforma y entre los espíritus de mayor rectitud moral⁸⁶, subrayando un fuerte cristocentrismo que en el caso de la iconografía del Maestro Avila llega a anular a otras de sus importantes devociones, particularmente a la Virgen, pues salvo en *La Coronación* de Almodóvar, en el resto no aparece.

El Maestro, en su afán de ofrecer un ideal de vida ordenada para el clero secular, destacaba la importancia de reservar dos horas de oración al amanecer, en las que la imagen del Crucificado ayudaría a meditar sobre la pasión de Cristo en diversos pasajes distribuidos durante los días de la semana: agonía en Getsemaní y prendimiento; flagelación; coronación de espinas; condenación a muerte y vía crucis; crucifixión; descendimiento y sepultura; y resurrección⁸⁷.

Al llegar a este punto, se hace imprescindible recordar el célebre soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte...* Una de las más bellas composiciones, cuyo anonimato ha provocado numerosos estudios y especulaciones sobre su autoría. Entre las que ha mantenido una posición de ventaja, se encuentra la de

⁸⁶ “Acuérdate de la profesión que tomaste y proponte por modelo al Crucificado (...) El religioso que se ejercita intensa y devotamente en la santísima vida y pasión del Señor halla allí todo lo útil y necesario” KEMPIS, T. de (1827), *Imitación de Cristo*, Burdeos, Pedro Beuame, 1827, 68. En referencia a la construcción del buen cristiano a través de la imitación de Jesús, LADNER 1959.

⁸⁷ ANDRÉS 1994: 239-242. “También aprovecha ir luego a Iesu Christo puesto en la cruz, y especialmente atado a la columna, y açotado, y bañado en sangre de pies a cabeça, y decirle con entrañable gemido: Vuestro virginal y divino cuerpo, Señor, tan atormentado y lleno de graves dolores y yo quiero deleites para el mío, digno de todo castigo”, (GRANADA 1595: 28v). En el tratado del amor de Dios nos da más noticias sobre su devoción a la cruz. Va analizando con detalle la figura de Cristo crucificado “la cabeza tienes inclinada para oírnos y darnos besos de paz, con la cual convidas a los culpados, siendo tú el ofendido; los brazos tendidos para abrazarnos; las manos agujereadas para darnos tus bienes; el costado abierto para recibirnos en tus entrañas; los pies enclavados para esperarnos y para nunca te poder apartar de nosotros. De manera que mirándote, Señor, todo me convida a amor: el madero, la figura, el misterio, las heridas de tu cuerpo; y sobre todo el amor interior me da voces que te ame y que nunca te olvide de mi corazón” *Tratado del amor de Dios*, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: 970-971. En relación con estos temas, MORENO MARTÍNEZ 2002: 649-671.

nuestro santo, en quien pensó Ludwig Pfandl por similitud de concepto con el capítulo 50 de su *Audi Filia*, en el que el santo de Almodóvar expone su recomendación del amor a Dios por sí mismo, no por temor o persecución de beneficios⁸⁸.

En determinadas representaciones del Maestro, el Crucificado es sustituido por la Sagrada Forma y el Cáliz, conmemoración de la entrega de Cristo por los hombres y, tal y como él mismo defendió, por la presencia de Dios que traía consigo. Además era una constante también de su devoción trinitaria, pues para Ávila la Eucaristía era la forma más cercana de entender la Trinidad⁸⁹. La devoción eucarística que profesó San Juan de Ávila, de igual modo presente en Kempis⁹⁰, sería una de sus señas identificativas, continuada por sus discípulos y presente en otros santos de su tiempo, como San Juan de Ribera. Ávila exaltó la práctica sacramental, en especial la Eucaristía, que era el centro del culto, y recomendó la comunión frecuente⁹¹. Para él, Cristo se entregaba a los hombres y se daba a estos en la Eucaristía a través de la Iglesia. De igual modo defiende

⁸⁸ El soneto aparece publicado por primera vez en el *Libro intitulado Vida del espíritu*, Madrid 1628, del agustino Antonio de Rojas, y diez años más tarde en el *Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua mallaltzinga*, del también agustino Miguel de Guevara, con claro fin didáctico-doctrinal. Pensemos en el interés de Ávila por la labor catequética y sus preparativos para predicar en América. Entre la numerosa bibliografía: BATAILLON 1950: 105-110; LÓPEZ ESTRADA 1953: 95-106. Más recientemente, Luce López-Barralt ha vuelto sobre la teoría defendida por Miguel Asín Palacios acerca de los antecedentes y confluencias entre los “alumbrados” y los sādali musulmanes hispanos (ASÍN PALACIOS, 1949), quienes comparten, por ejemplo, la “oración mental” (LÓPEZ BARRALT, 1975).

⁸⁹ En el capítulo que Fr. Luis de Granada dedica a la “De la devoción que tenía al Santísimo Sacramento del Altar”. Predicó la frecuencia de la comunión, al igual que lo hacía Tomás de Kempis, cuando no era frecuente en su tiempo, con lo que generó críticas de obispos y teólogos (GRANADA 1595: 48v-49).

⁹⁰ El cuarto libro lo dedica “Del Santísimo Sacramento de la Eucaristía”.

⁹¹ “Y demás desto para despertar la devoción de los fieles, predicava todos los ocho días de las octavas de su fiesta, como arriba diximos y procurava que la procesión deste día se hiziese con mucha solemnidad. Y demás desto estando en Granada predicava todos los jueves en el Sagraio de la iglesia mayor, a donde acudía mucha gente, con ser día de trabajo (...)” (GRANADA 1595: 49). “Dezía el Misa con tantas lágrimas y devoción, que la ponía a los que la oían (...)”. “Dezía también, que toda su vida deseó morar en una casa que tuviese una ventana para el Santísimo Sacramento (...)” (GRANADA 1595: 49v). No podemos olvidar la fuerza que aún hoy posee la festividad del Corpus Christi en Andalucía y particularmente en Baeza. Corpus Christi y Pasión, dos episodios representativos del gozo y el dolor en la figura de Cristo, extraordinario juego de contrarios, pero por lo mismo altamente expresivos de la experiencia humana, que no podían escapar al interés de la meditación ascética del espíritu reformador del santo Juan de Ávila.

que la Eucaristía es fuente de las virtudes que debían acompañar al sacerdote, como sencillez, igualdad, paciencia, humildad, servicio y en particular fuente de caridad, de ahí la necesaria identificación del modelo de sacerdote con este Sacramento⁹².

De la misma manera, con un fuerte sentido cristocéntrico, tendríamos la sustitución del Crucificado y la Eucaristía por el Nazareno, como ocurre en el lienzo del Colegio de la Asunción de Córdoba. Con él se expresa un milagro acaecido en Granada, y en línea con su devoción a la pasión de Cristo y a la Eucaristía, pues tuvo lugar un día del Corpus Christi en la Puerta de Elvira, momento en el que Cristo se le presentó cargando con la cruz, símbolo de los pecados del hombre que se cometían incluso el día del Corpus. Con frecuencia aludirá al buen cristiano que como Cristo carga con la cruz donde de nuevo estará presente el recuerdo a la obra de Kempis “niégate a ti mismo, toma tu cruz y sigue a Jesús (...). El vino primero, y llevó su cruz y murió en la cruz por ti: porque tú también la lleves y desees morir en ella”⁹³.

El motivo de la cruz también es muy recurrente en el Carmelo y particularmente en San Juan de la Cruz, pero más aún en el contexto espiritual de la Baeza de finales del XVI y principios del XVII. Un pensamiento que encuentra su correlato con otros santos de su tiempo y en muchos de sus discípulos, especialmente en Diego Pérez de Valdivia, en cuya iconografía el Crucificado es su principal atributo, tal y como aparece en el retrato de la Universidad de Baeza o en el desaparecido del Hospital de la Misericordia en Barcelona⁹⁴. A su vez, el citado Villava en sus *Empresas espirituales* trae a colación en varias ocasiones

⁹² Fue en el momento de su vuelta al hogar familiar, tras sus estudios en Salamanca, cuando el santo de Almodóvar desplegó una mayor devoción eucarística en el ambiente de vida ascética que desarrollaba “Confesábase muy a menudo, y su devoción comenzó por el Santísimo Sacramento, y así estaba muchas horas delante del y de ver esto, y la reverencia con que comulgaba, fueron muy edificadas, así los clérigos, como la gente del lugar” (MUÑOZ 1635: 5). Nuevamente, en línea con lo defendido por Kempis que subraya “De la gran bondad y caridad de Dios para con los hombres en este sacramento”, KEMPIS, T. de, 1827: 290.

⁹³ KEMPIS, T. de, 1827: 103-104. Dirá San Juan de Ávila “Nos hemos de parecer a la divinidad en la bondad, y hemos de parecer a Cristo en la bondad y virtudes, y en el padecer en el llevar la cruz; y si fuéramos semejantes a Cristo en las costumbres y en el padecer, así seremos en la gloria”, SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 1971: 132.

⁹⁴ Una reproducción de esta obra la encontramos en MELGARES RAYA & AYALA CAÑADA 1999: 158. Conviene recordar al respecto que el prelado de la diócesis entre 1580 y 1595, don Francisco Sarmiento de Mendoza, de hondas preocupaciones reformistas y protector de la reforma avilista, trocó su escudo de armas por una cruz (MARTÍNEZ ROJAS 2004: 307).

este tema, bien como imagen (De Villava 1613: 2; 22 y 49) o en comentarios a otras de las que destacaríamos la 48, *Hoc ictu ignescam* (“Con este golpe arderé”), en el que un corazón en llamas lleva los tres clavos de la cruz, que como comenta Pérez Lozano, “encienden el corazón del contemplativo”. Según afirma el clérigo humanista que era Villava:

(...) en contemplar a Christo nuestro bien crucificado, sucede un milagro de amor, y es, que en las penas y dolores de su pasión, hallan las enamoradas almas una dulcedumbre amarga y a un dulcísimo amargor, tan admirablemente mezclado, que juntamente se duelen y se gozan, duelen en sus dolores, siéntenlo en efecto, crucificarse con el, y alegranse por otra parte de verse de aquella sangre bañadas, y con aquel aprecio redemidas (Pérez Lozano 1998: 181).

También San Juan de la Cruz es representado en una conversación con el Crucificado que se torna Nazareno según las interpretaciones del milagro del convento de Segovia, que también incide en la importancia de la imagen, particularmente escultura para facilitar la devoción⁹⁵. El modelo de San Juan de la Cruz difundido claramente por Diego de Astor, sería referente obligado para otras iconografías carmelitanas como las de la propia Santa Teresa y otras monjas de la Orden como la Venerable Gabriela Gertrudis de San José, o incluso, fuera del Carmelo, de San Ignacio en la *Visión de la Storta*. El Maestro Ávila y San Juan de la Cruz compartieron otros aspectos, principalmente su espíritu reformador, e incluso en lo tocante a la cuestión retratística. Por ejemplo, el mismo rechazo a ser retratados y el interés de captar su imagen desarrollado por sus fieles seguidores, lo que implica una realización post-mortem a la vez que una dudosa fidelidad fisionómica, aún cuando el deseo de captar los rasgos físicos concretos se haga obsesivo. Asimismo, en ambos, el Crucificado res-

⁹⁵ Según el Hermano Francisco la conversación milagrosa fue con un Crucificado en lienzo, al que el entonces Fr. Juan de Yepes tenía gran devoción. La historiografía posterior de la orden se apresuró en tratar como una imprecisión la narración de Francisco, afirmando que en realidad se trataba de un cuadro del Nazareno. El grabado de la comunicación entre el fraile y el Nazareno fue difundido por Diego de Astor en la estampa que ilustró las obras completas del santo (Alcalá de Henares 1618). Sobre esta estampa: CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO 1982: 354-355 y MORENO CUADRO 1991a: 775-779; 1991b: 184; 1991c: 74-75).

ponde a visiones extraordinarias, hechos prodigiosos que son regalados a sus protagonistas⁹⁶.

Con la presencia del Nazareno o el Crucificado y la Eucaristía se subraya la santidad del retratado al tiempo que se materializa su teología. A través de la Pasión y de la Sagrada Forma vemos al Cristo Misericordioso que predica el Apóstol de Andalucía, expresión a su vez del misterio trinitario del que abandonó su defensa, como se plasma en la propia Universidad de Baeza. Se conformaba en el mejor testimonio de la ortodoxia de su pensamiento, pese a las dudas que sembraron en torno a él.

–*Un sacerdote humanista*

Para concluir, queremos hacer referencia a otra de las facetas que, pese a la sombra que ejercen las anteriormente estudiadas, también fue clave en la representación del Maestro Ávila. Su humanismo se enmarca en los procesos de reforma que lideró dentro de la Iglesia española del XVI, apostando por la formación de los sacerdotes para conseguir los mejores resultados en las dos grandes misiones que se les encomendaban: la predicación y la cura de almas.

Con frecuencia censuró los perjuicios a los que conducía la escasa formación del clero y también de los laicos. Su política fundacional de colegios e incluso la creación de la universidad de Baeza, testimonian los remedios que ofreció para tales males. Esta última tuvo una orientación muy clara, la formación del clero que condujera a su perfección, la gran preocupación del Maestro. La de Baeza fue “la primera universidad fundada únicamente para aspirantes al sacerdocio” (Andrés 1954: 144), con un alto rigor que hizo de ella que pareciera “más Convento de Religiosos muy perfectos, que Congregación de Estudiantes” (Muñoz 1635: 44v).

El Maestro encarnó el ideal de sacerdote humanista, que brilló por su preparación intelectual, traducida no solo en la creación de centros educativos y una abundante literatura que sirvió de guía tanto a sacerdotes como a laicos y de la

⁹⁶ Es importante subrayar que el origen de la escultura del Nazareno, tipológicamente, se halla en Andalucía Oriental, en concreto, en torno a la figura de Pablo de Rojas, escultor alcalaíno, que desarrolló buena parte de su trabajo en Granada. Estrechamente relacionado con este maestro estaría el escultor giennense Sebastián de Solís, al que se le atribuye una de las mejores y más tempranas muestras de este tipo *Nuestro Padre Jesús*, el popular “Abuelo” de Jaén. Sobre la prevalencia de la escultura del Nazareno en Andalucía Oriental, OROZCO DÍAZ 1971.

que participaron los grandes santos de su tiempo. Su afán de mejora de la sociedad en la que vivió se tradujo también en la creación de ingenios hidráulicos que facilitarían el abastecimiento de aguas⁹⁷.

En muchos de los retratos de Ávila se incorporan libros que hacen referencia a su formación sacerdotal, traducida en un reconocido escritor ascético y orador evangélico. Es en el grabado de J. A. Carmona y en los lienzos de la Universidad de Baeza y El Escorial donde mejor se materializa esta realidad⁹⁸. De este modo se expresa la siempre presente unión de santidad y magisterio que encarnó el Maestro, recogiendo su formación humanística forjada en las universidades de Salamanca y en Alcalá, y traducida en los muchos colegios por él fundados y especialmente en la Universidad de Baeza (Fig. 13).

En estos retratos lo devocional o hagiográfico cede terreno al sentido humanista que encarnó el Maestro⁹⁹. Su amplia producción literaria certifica la forma en la que supo aprovechar la escritura para aconsejar y guiar correctamente no solo a sus discípulos, sino también al clero en general, que tuvo en él un referente de comportamiento. De esta forma nos recuerda el valor edificante de la imagen, que el propio Maestro defendía en sus advertencias al Concilio¹⁰⁰. Aunque el Crucificado aparece inspirando al maestro, tal y como nos recordaba aquel testigo del Proceso de Montilla “porque la oración, y contemplación era su principal estudio para predicar (...)”, su preparación humanística era el cimiento que le permitía que de su boca salieran “predicando, centellas de fuego” (Proceso en Montilla, Pedro García de Molina, en Martínez Gil 2004: 478).

⁹⁷ En relación a los ingenios hidráulicos, GONZÁLEZ TASCÓN 2002.

⁹⁸ El centro de su acción fue precisamente la formación del sacerdote secular “Y para esto determinava de criar ministros, que a su tiempo diesen fruto, y pasto de doctrina al pueblo. Para lo qual procurava que en las principales ciudades del Andalucía hubiese estudios de Artes y Teología: y él provehía de lectores a donde no los avía. Y en otras partes donde se ofrecía más comodidad, procurava que hubiese colegios de Teólogos para lo mismo. Y no contento con esto también se estendía su providencia a dar orden como se diese doctrina a los niños, para que juntamente con la edad creciese en ellos la piedad y el conocimiento de Dios” (GRANADA 1595: 2).

⁹⁹ Más aún en un momento de decadencia intelectual de la institución baezana, como fue el siglo XVIII.

¹⁰⁰ SALA BALUST & MARTÍN HERNÁNDEZ 2000: II, 651.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, M. (1954), “Las facultades de Teología españolas hasta 1575. Cátedras diversas”, *Anthologica Annua*, 2, 123-178.
- ANDRÉS, M. (1994), *Historia de la mística en la Edad de Oro*, Madrid, BAC.
- (2002), “Erasmus (1466-1536) y Juan de Ávila (1500-1569) en torno a su humanismo y espiritualidad”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 171-194.
- ASÍN PALACIOS, M. (1949), “Sádalies y Alumbrados”, *Al Andalus*, 14, 1-28.
- BATAILLON, M. (1950), “El anónimo soneto *No me mueve, mi Dios...*”, *Príncipe de Viana*, 11, 105-110.
- BORROMEO, F. (1994), *Della Pittura Sacra*, (B. Agosti ed.), Pisa, Scuola Normale.
- BOSOM ARIAS, J. (2002), “La Congregación «San Pedro Apóstol» de presbíteros seculares naturales de Madrid y el Maestro P. Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 915-923.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (2001), “El grabado en España”, *Summa Artis*, t. XXXI, Espasa-Calpe.
- CALDERÓN, A. (1618), *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeça celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora*, Baeza, Pedro de la Cuesta.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800) *El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, Viuda de Ibarra.
- CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO (1982), *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Católica.
- DABRIO GONZÁLEZ, M^a T. (1991), “Los retratos de San Juan de la Cruz”, en I. Henares Cuéllar & F. Moreno Cuadro (eds.), *Iconografía y arte carmelitanos*, Madrid, Turner, 78-84.
- ESQUERDA BIFET, J. (2002), “El Maestro Ávila y la renovación sacerdotal”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 691-709.
- FLECHA ANDRÉS, J. R. (2002), “La moral cristiana en San Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 625-635.
- FREEDBERG, D. (1992), *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra.

- GALLEGO, A. (1990), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cádiz.
- GARCÍA-ABASOLO GONZÁLEZ, A. F. (1983), “Inversiones indianas en Córdoba. Capellanías y patronatos como entidades financieras”, en J. J. Hernández Palomo, & B. Torres Ramírez (eds.), *Andalucía y América en el siglo XVI*, CSIC, 427-454.
- GARCÍA ORO, J. (2002), “Los proyectos educativos del Maestro Ávila en el contexto escolar español del siglo XVI”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 195-226.
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, A. (1986), *El sepulcro y el cuerpo de San Juan de Ávila*, Montilla, Imprenta Montilla Agraria.
- GÓMEZ RÍOS, M. (2004), “Estudio Introductorio: El *Proceso Informativo* para la beatificación del P. Maestro Juan de Ávila (1623-1628): Historia y Guía de lectura”, en J. L., Martínez Gil (ed.), *Proceso de beatificación del Maestro Juan de Ávila*, Madrid, BAC, 2004, IX-LIII.
- GONZÁLEZ TASCÓN, I. (2002), “Los ingenios hidráulicos del Maestro Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 341-372.
- HUERGA, Á. (2002), “El magisterio de San Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 509-552.
- JONES, P. M. (1997), *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero.
- KEMPIS, T. (1827), *Imitación de Cristo*, Burdeos, Pedro Beuame.
- LADNER, G. B. (1959), *The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge (MA).
- LLAMAS MÁRQUEZ, M^a A. (2002), “Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso: el monumento de Jueves Santo de la catedral de Córdoba”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo 11, 21, 31-48.
- LEÓN COLOMA, M. A. (2012), “Iconografía en el monasterio de la Limpia Concepción de Úbeda. Programas e imágenes devocionales”, en F. Serrano Estrella (coord.), *Úbeda desconocida. Los tesoros de la clausura. Monasterio de la Limpia Concepción de Úbeda*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 81-109.
- LONGARO DEGLI ODDI (1894), *Vita del Beato M^o Giovanni D'Avila Sacerdote Secolare detto L'Apostolo dell'Andaluzia*, Roma, Artigianelli di S. Giuseppe.
- LÓPEZ BARALT, L. (1975), “Anonimia y posible filiación espiritual musulmana del soneto *No me mueve mi Dios, para quererte*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 243-266.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1953), “En torno al soneto A Cristo Crucificado”, *BRAE*, XXXIII, 95-106.

- LOZANO RIVAS, L. & GARCÍA MINGUILLÁN, F. (2002), “Apuntes para una iconografía del Maestro Ávila (1608-1790)”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 431-449.
- LUIS DE GRANADA (1595), *Vida del Maestro Ávila*, Madrid, Luis Sánchez.
- LUIS DE GRANADA y MUÑOZ, L. (1964), *Vidas del Padre Maestro Juan de Ávila*, Barcelona, Juan Flors.
- LUDWIG MÜLLER, G. (2002), “La pasión redentora de Cristo según el Maestro Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 599-604.
- MALLEY, O. (1991), “Was Ignatius Loyola a Church Reformer? How to Look at Early Modern Catholicism”, *Catholic Historical Review*, 77, 177-193.
- MANUEL DE SAN JERÓNIMO (1703), *Edades y virtudes, empleos y prodigios de la V. M. Gabriela de San Ioseph, religiosa carmelita descalza en su convento de la Concepción de la misma orden de la ciudad de Úbeda*, Jaén, Tomás Copado.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (2002), “Vida y escritos de San Juan de Ávila a la luz de sus tiempos”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 77-98.
- MARTÍNEZ GIL, J. L. (2004), *Proceso de beatificación del Maestro Juan de Ávila*, Madrid, BAC.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2004), *El episcopado de D. Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595). La reforma eclesiástica en el Jaén del XVI*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2010), “La Universidad centro del humanismo baezano”, M. F. Moral Jimeno, (coord.), *Baeza: Arte y Patrimonio*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza y Diputación de Jaén, 63-74.
- MELGARES RAYA, J. & AYALA CAÑADA, P., *Diego Pérez de Valdivia Rector de la Universidad de Baeza en el siglo XVI*, Córdoba, Cajasur.
- MONTANER, E. (1991), “La configuración de una iconografía: Las primeras imágenes de San Juan de la Cruz”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27, 155-167.
- MORENO CUADRO, F. (1991a), “El Nazareno y el grabado carmelitano”, en J. Aranda Doncel (ed.), *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, Congregación Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno, 775-779.
- (1991b) *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma* (cat. exp.), Roma, Ministerio de Cultura.
- (1991c) “Diálogo con el Nazareno”, en I. Henares Cuéllar (coord.), *Iconografía y arte carmelitanos*, Madrid, Turner, 74-75.
- MORENO MARTÍNEZ, J. L. (2002), “Figuras bíblicas de la cruz en San Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 649-671.

- MUÑOZ, L. (1635), *Vida y Virtudes del Venerable Varón el P. Maestro Iuan de Ávila Predicador Apostólico, con algunos elogios de las virtudes y vidas de algunos de sus más principales discípulos*, Madrid, Imprenta Real.
- OROZCO DÍAZ, E. (1947), *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*, Granada, Universidad.
- OROZCO DÍAZ, E. (1971), “Unas obras de Risueño y Mora desconocidas”, *Archivo Español de Arte*, 175, 233-250.
- PÉREZ LOZANO, M. (1998), *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Córdoba, Universidad.
- PRIETO JIMÉNEZ, N. (2012), “Catálogo de la Exposición Permanente de Arte Sacro”, en F. Serrano Estrella (coord.), *Úbeda desconocida. Los tesoros de la clausura. Monasterio de la Limpia Concepción de Úbeda*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 133-203.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (2011) “San Francisco de Borja: la formación de una imagen”, *Goya: Revista de Arte*, 337, 294-311.
- ROMERO, I. (1946), “La Vera Effigies del Maestro Juan de Ávila. Los retratos del Greco, de Almodóvar y Montilla. Apostillas a una nota iconográfica”, *Lanza*, Ciudad Real.
- SALA BALUST, L. & MARTÍN HERNÁNDEZ, F. (1971), *Obras completas del Santo Maestro Juan de Ávila*, Madrid, BAC, 1971.
- SALA BALUST, L. & MARTÍN HERNÁNDEZ, F. (2000), *San Juan de Ávila, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (2002), “Andalucía, campo apostólico de Juan de Ávila”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 2002, 9-167.
- SILVERIO DE SANTA TERESA (1913), *Biblioteca Mística Carmelitana*, Burgos, Monte Carmelo.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I. (2002), “San Juan de Ávila y la reforma de la Iglesia”, en VV.AA., *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Conferencia Episcopal Española, 47-75.
- TORRES OLLETA, M. G. (2005), “La iconografía de San Francisco Javier y sus fuentes”, en I. Arellano (coord.), *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 349-371.
- VALENTÍN DE SAN JOSÉ (1942), “Sobre el Retrato de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, 1, 411-427.
- VILLAVA, J. F. (1613), *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya.

PRIMERA

PARTED EL EPI- STOLARIO ESPIRI-

tual, para todos estados: Compuesto por el

Reuerendo Padre Maestro Juan
de Auila Predicador en la
Andaluzia.



Dirigido al serenissimo Principe, y Reuerenda
Cardenal Alberto, Archiduque de Austria



CON PRIVILEGIOS.

En Madrid en casa de Pierres Cosin. 1578.

A costa de Francisco de Castañeda

Fig. 1. Primera Parte del Epistolario espiritual, para todos los estados: compuesto por el Reverendo Padre Maestro Juan de Ávila Predicador en Andalucía, Madrid, Pierres Cosin, 1578.



Fig. 6. *Retrato de San Juan de Ávila*, El Greco, h. 1600, Museo del Greco, Toledo.



Fig. 7. *Venerable Siervo de Dios Maestro Juan de Ávila*, I. M. Ranchal (dib.) y M. Sorelló (grab.), 1752, Roma.



Fig. 8. *Venerable Maestro Juan de Ávila*, Tomás Francisco Aoiz (grab.), 1758.



Fig. 9. *Retrato del Beato Maestro Juan de Ávila*, Giuseppe Carocci, 1894, Roma.



Fig. 10. *Retrato del Maestro Ávila*, Anónimo, 1732, Paraninfo de la antigua Universidad de Baeza, Baeza (Jaén)



Fig. 11. *Retrato del Maestro Juan de Ávila*, Anónimo, Principios del siglo XVII, Parroquia de la Encarnación, Arjonilla (Jaén)

Fig. 12. *San Juan de Ávila*, Subleyras, 1746, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birgminghan.



Fig. 13. *Retrato del Venerable Maestro Juan de Ávila*, J. Maza (dib.) y J. A. Carmona (grab.), 1790.

