



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques

El pincel y la pluma en la *Vida* de sor Estefanía de la Encarnación

Laura R. Bass y Tanya J. Tiffany



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33822>

DOI: 10.4000/e-spania.33822

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Laura R. Bass y Tanya J. Tiffany, « El pincel y la pluma en la *Vida* de sor Estefanía de la Encarnación », *e-Spania* [En línea], 35 | février 2020, Publicado el 11 febrero 2020, consultado el 24 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33822> ; DOI : 10.4000/e-spania.33822

Este documento fue generado automáticamente el 24 febrero 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

El pincel y la pluma en la *Vida* de sor Estefanía de la Encarnación

Laura R. Bass y Tanya J. Tiffany

NOTA DEL AUTOR

Algunas de las ideas que tratamos en este artículo han sido desarrolladas por Tanya J. TIFFANY, “God’s Design: Painting and Piety in the *Vida* of Estefanía de la Encarnación (ca. 1597–1665)”, in: Walter S. MELION, Lee Palmer WANDEL y Elizabeth Carson PASTAN (coords.), “*Quid est sacramentum?*: Visual Representation of Sacred Mysteries in Early Modern Europe, 1400–1700”, Leiden: Brill, 2019, p. 292–319. Agradecemos a Rocío Gutiérrez Sumillera por su ayuda en la penetración de algunos de los pasajes más difíciles de la autobiografía, a Ana Garriga Espino y a Carmen Urbita Ibarreta por su asistencia con la revisión del español y a Cécile Vincent-Cassy y Jesús Ponce Cárdenas por sus valiosas sugerencias de contenido y de estilo.

- 1 Aunque seguramente Emilio Orozco Díaz no tuvo noticia de la figura y la obra de sor Estefanía de la Encarnación, podemos intuir que al autor de *Mística, plástica y Barroco* o de *Poesía y mística* le habría fascinado el perfil de esta escritora y pintora¹. Por lo que sabemos, Estefanía de la Encarnación (Estefanía Gaurre de la Canal, ha. 1597–1665) fue la única artista femenina de la época que nos ha dejado su autobiografía². Se trata de una vida espiritual en la que lo plástico-visual juega quizá un papel aun más fundamental, ciertamente más literal, del que incluso desempeñó en san Juan de la Cruz (1542–1591; beatificado en 1675 y canonizado en 1726) y santa Teresa de Jesús (1515–1582; beatificada en 1614 y canonizada en 1622), los grandes escritores místicos que estudia Orozco Díaz. Como innumerables monjas de varias órdenes religiosas de la época, Estefanía tomó inspiración en estos santos españoles, sobre todo santa Teresa, cuyo ejemplo le sirvió de modelo en su vida espiritual y en su escritura³. Como en el caso de los santos carmelitas, la experiencia espiritual de Estefanía es netamente visual, constituida por múltiples visiones místicas, muchas de ellas inspiradas en o comparables a pinturas y verbalmente comunicadas en un lenguaje necesaria y

conscientemente figurativo –en el sentido etimológico más plástico de la palabra⁴. Como señalaba Orozco Díaz, las imágenes sagradas formaban una parte destacable en la vida espiritual de santa Teresa, quien incluso encargó algunas obras basadas en sus visiones; por su parte, san Juan experimentó con las imágenes talladas y con el dibujo, lo que le movería a pergeñar su famoso *Cristo crucificado*⁵. Este afán plástico se vuelve más patente en el caso de Estefanía al tratarse de alguien que trabajó como pintora en su juventud y en el convento⁶. De esta manera, su destino como esposa divina está inseparablemente ligado a su ejercicio artístico, si bien, como veremos, ella no siempre lo veía así.

- 2 El propósito de este artículo es examinar la importancia de la pintura y el imaginario en la trayectoria vital y en el desarrollo espiritual de sor Estefanía como quedan plasmados en su *Vida*. Lo plástico permea el texto desde sus manifestaciones exteriores más concretas hasta la descripción de sus visiones interiores. Como veremos, su actividad artística tiene un lugar determinante en la vocación religiosa de Estefanía, pero también despierta una compleja ambivalencia que parece encauzarse hacia un paulatino abandono de los pinceles por la pluma. No por ello, sin embargo, deja de ser pintora, pues sus visiones del amor divino no solo se relacionan con imágenes concretas y con la iconografía sagrada sino que también se apoyan en un lenguaje fundamentalmente poético de un valor descriptivo muy vivo e inmediato.
- 3 La figura de sor Estefanía se ha beneficiado en las últimas décadas del desarrollo cada vez más amplio y detallado del estudio, desde diferentes enfoques interdisciplinares, de la religiosidad femenina y de la escritura conventual durante la Alta Edad Moderna. En el caso de Estefanía, su estatus como escritora y pintora ha atraído naturalmente la atención de especialistas tanto de la literatura como de la historia del arte. Desde el primer campo, María Isabel Barbeito Carneiro ha situado la autoría de Estefanía junto a la de otras escritoras madrileñas del siglo XVII, mientras que Isabelle Poutrin, Sonja Herpoel y Julia Lewandowska han explorado la relación estrecha entre la *Vida* de Estefanía y las autobiografías espirituales de otras monjas de la época⁷. Desde la historia del arte, Lisa Banner ha considerado la protección que Estefanía recibió del duque de Lerma, y Mindy Nancarrow Taggard ha estudiado su labor conventual como pintora frente a otros ejemplos de monjas artistas españolas⁸. El marco de la revalorización del legado de Emilio Orozco Díaz nos invita a unir historia del arte e historia literaria para ahondar más en una reflexión concreta que pondrá en relieve cómo lo plástico permea este texto no solo en las referencias a pinturas específicas sino también en el lenguaje que emplea.
- 4 La principal fuente para la biografía de Estefanía es su propia *Vida*. Igual que otras autoras de autobiografías espirituales, Estefanía la redactó a petición de su confesor, el franciscano Alonso de Villamediana, a quien, según su prólogo, le parecía conveniente que la monja “escribiese de su mano” una relación de su camino espiritual tanto “para memoria de lo pasado, como para lo porvenir” (fol. 3r^a) –seguramente con miras a un posible proceso de beatificación⁹. Villamediana afirmaba que él mismo agregó al manuscrito los títulos de los capítulos (veintiséis en total), en los cuales se refiere a Estefanía como “sierva de Dios”, un término utilizado para las personas de piedad ejemplar, incluyendo a los candidatos y las candidatas para la beatificación. También incluyó varias “advertencias y apuntamientos” en los márgenes del texto (fol 3v^b). Ese manuscrito original está hoy perdido, pero se conocen dos copias anónimas del siglo XVII, una conservada en la Biblioteca Nacional de España y otra en la de la

Universidad de Salamanca (las dos copias incorporan los títulos de los capítulos del confesor pero no sus apuntes en los márgenes)¹⁰. La versión de la Biblioteca Nacional es mucho más pulida y elegante que la de Salamanca, con características propias de un libro impreso, empezando por la disposición y ornamentación de la portada, que luce el escudo de los franciscanos al pie. La elegancia del manuscrito sugiere que quizá estuviese destinado a presentarse en un proceso de beatificación de sor Estefanía. Su santidad se reforzaría con el dibujo en la segunda hoja del manuscrito, donde aparece arrodillada en oración ante un altar con crucifijo mientras desde el cielo la Virgen de la Misericordia le pone un velo –elementos iconográficos comunes en las representaciones de las monjas santas¹¹. Dada la importancia de santa Teresa como modelo para Estefanía, es particularmente llamativo que el dibujo recuerde dos de las imágenes que componen una famosa serie de grabados de la vida de la santa realizada por los grabadores flamencos Adriaen Collaert y Cornelis Galle y publicada por primera vez en 1613, en vísperas de su beatificación¹².

Fig. 1: Anónimo, frontispicio de Estefanía de la Encarnación, *La vida de Soror Estefanía de la Encarnación, monja profesa en el Monasterio de Religiosas Franciscas de Nuestra Madre Santa Clara, en esta Villa de Lerma*, 1631, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 7459. Obra en dominio público.



Crédito fotográfico: Biblioteca Digital Hispánica.

Fig. 2: *Segunda conversión*, en *Vita S. Virginis Teresiæ a lesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piæ restavratricis*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle, Amberes: Apud Io[annem] Galleum, 1630. Obra en dominio público.



Crédito fotográfico: *Vita S. Virginis Teresiæ a lesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piæ restavratricis*. 1630. In the Julius S. Held Collection of Rare Books. Sterling and Francine Clark Art Institute. Library. Online resource: <https://maca.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16245coll5/id/8586>.

Fig. 3: *Teresa de Jesús como protectora de los carmelitas* (firmado “Adr. Collaert Sculp.”), en *Vita S. Virginis Teresiae a lesv: ordinis carmelitarvm exalceatorvm piae restavratricis*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle, Amberes: Apud Io[ann]em Galleum, 1630. Obra en dominio público.



Crédito fotográfico: *Vita S. Virginis Teresiae a lesv: ordinis carmelitarvm exalceatorvm piae restavratricis*. 1630. In the Julius S. Held Collection of Rare Books. Sterling and Francine Clark Art Institute. Library. Online resource: <https://maca.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16245coll5/id/8586>

- 5 Como es habitual en las autobiografías espirituales, la *Vida* de Estefanía relata sus experiencias en “el siglo” y traza su desarrollo religioso desde la infancia hasta la madurez, hasta los treinta y cuatro años que tenía cuando escribió la obra. Los primeros capítulos cuentan sus orígenes e infancia: Estefanía nació en Madrid probablemente en 1597 de un padre “de lo noble de Borgoña” (fol. 6r^a) que servía en la prestigiosa Guardia de los Archeros de Corps¹³. Su madre venía de una familia más modesta (“aunque [...] era bien nacida, era pobre y no cosa que igualase a mi padre” [fol. 6v^b]), pero era lo suficientemente culta como para enseñar a Estefanía a leer “ella misma” (fol. 10r^a). La joven Estefanía pasó varios años viviendo con una tía materna y su marido, el pintor Alonso Páez (m. 1612), quien gozaba de cierta fama como copista y retratista y en cuyo taller Estefanía empezó a trabajar como pintora¹⁴. Más allá de este ambiente artesano que la rodeaba, Estefanía practicaba en compañía de su madre la costumbre de visitar casas de mujeres de la alta nobleza, incluidas benefactoras de conventos y damas de la reina como Beatriz de Villena, a quien Estefanía dio lecciones de pintura y que luego profesó como clarisa en el Monasterio de la Ascensión de Nuestro Señor (también conocido como Santa Clara) en Lerma, donde la propia Estefanía profesaría unos años después¹⁵. Dadas sus conexiones con la corte, no es sorprendente que el talento artístico de la joven Estefanía llegara a oídos del duque de Lerma, el favorito del rey Felipe III. El duque patrocinaba el Monasterio de la Ascensión en Lerma (institución fundada por su nuera, la duquesa de Uceda), y fue él quien la incitó a tomar votos allí, excusándosele la dote a cambio de su labor como pintora¹⁶.

- 6 Estefanía ingresó en la Ascensión en 1615 cuando contaba con unos dieciocho años de edad, y permanecería allí hasta su muerte en 1665. En su autobiografía enfatiza los altibajos de la vida conventual: sus dificultades para encontrar un confesor capaz de entender su práctica de oración mental, sus labores en el convento, sus muchas enfermedades y visiones y, por último, el logro del más alto nivel de la unión divina, lo que Estefanía, siguiendo a santa Teresa, llama el “matrimonio” espiritual (fol. 193v^ob)¹⁷. Además de su *Vida*, escribió una obra de espiritualidad, *El tabernáculo místico* (también conocida como *La fábrica del tabernáculo*) del cual existen múltiples ejemplares manuscritos tempranos¹⁸. Uno de ellos incluye un retrato póstumo de Estefanía que junto con la elegancia de la letra sugiere que el manuscrito se habría producido con miras a una posible publicación. Escribió también un ambicioso tratado teológico, *Las siete hojas*, del cual no nos ha llegado ningún ejemplar completo, así como una pequeña obra inconclusa y hoy perdida, *Prados de Jerusalén*. Sus talentos literarios fueron reconocidos en sus primeros años en el convento. Cuenta que “los [días] de fiesta me ocupaba en jeroglíficos y poesías” (fol. 54v^ob), géneros imprescindibles en las celebraciones religiosas en la época –y, en el caso de los jeroglíficos, obras que habrían incluido imágenes tanto pictóricas como verbales. Más adelante, Estefanía recuerda que, para la beatificación de Pascual Baylón (1618), “me mandó la obediencia le hiciese algunos servicios en su alabanza, ya en pintura, ya en poesía, para celebrar la fiesta que digo” (fol. 102r^oa). Esa fue “la primera vez que salieron fuera de casa poesías de mi mano”, lo que da a entender que no fue la última (fol. 102r^oa). Lamentablemente, sus versos no han llegado hasta nuestros días. Como veremos, sin embargo, la *Vida* ofrece atisbos de su talante poético. En cuanto a su producción artística, hoy en día solo se conocen dos obras suyas, ambas ubicadas en el Monasterio de la Ascensión: un lienzo de la Inmaculada y las pinturas murales que hizo para una capilla dedicada a san Juan evangelista¹⁹.

Fig. 4: Anónimo, frontispicio de Estefanía de la Encarnación, *El tabernáculo místico*, 1627–1628, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS 6280. Obra en dominio público.



Crédito fotográfico: Biblioteca Digital Hispánica.

- 7 Como ya hemos adelantado, Estefanía manifiesta una compleja relación con su capacidad y su práctica como pintora. Por un lado, su talento artístico se presenta como un don de la gracia divina directa y necesariamente vinculado con su camino espiritual; por otro, a veces entra en marcado conflicto con ese camino. El descubrimiento mismo de su talento ocurre como una revelación sobrenatural. Así nos lo cuenta Estefanía, un día ya viviendo en casa de sus tíos:

estaba un primo mío dibujando, y había algunos tiempos que lo hacía. Y no podía salir con hacer nada de provecho. Porque esto de la pintura ha menester inclinación, y él no la tenía. En fin, llegueme a ver lo que hacía. Y riéndome, dije, “mejor lo haré yo”. Y, tomando el lápiz, hice un dibujo de Nuestra Señora, tal que todos los que entendían de ello se hacían cruces y no acababan de espantarse, teniendo a milagro cosa semejante (fol. 23v^ob).

- 8 Significativamente, este “milagro” ocurrió justo después de que, deseosa de dedicarse a la vida religiosa, le hubiera rogado a Dios ante una imagen de Cristo que le diera “traza de cómo yo sea esposa vuestra” (fol. 23r^oa). El dibujo es la respuesta a ese ruego, “Y esto fue el mismo día [...] que tomé la mano al Cristo” (fol. 23v^ob). No parece nada casual que Estefanía empleara la palabra “traza” en su petición a Dios, que enlaza los sentidos literal y metafórico del término²⁰: su diseño material revela su destino espiritual.
- 9 El relato de cómo descubrió su don artístico sin ningún esfuerzo o práctica previa se alinea con los tópicos asociados con el ingenio artístico de la época seguramente conocidas por Estefanía dado su trato con artistas y aficionados madrileños. Podemos traer a colación una anécdota que Vasari cuenta del joven Giotto. Según el biógrafo, el talento de este se dio a conocer de forma espontánea cuando Cimabue lo observaba mientras “sopra una lastra piana e pulita [...] ritraeva una pecora di naturale, senza avere

imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura”²¹. Asimismo, la revelación del talento de Estefanía se relaciona con la comparación tradicional entre la pintura y la creación divina resumida en el tópico del *Deus pictor* y ejemplificada en la figura de san Lucas, tomado por tantos artistas y teóricos de la época como modelo para ennoblecer el arte de la pintura.

- 10 Pero hay una diferencia clave en la autorepresentación de Estefanía como pintora y la manera en la que el arte es celebrado en la época. Para Vicente Carducho, Francisco Pacheco y un sinnúmero de literatos, se trataba de la “docta pintura”, de una ciencia que requería estudio y preparación²². Ciertamente, Estefanía se define como una mujer y una pintora culta: afirma ser “amiguísima de saber” (fol. 24r^a) y asegura que esa inclinación la empujó a seguir dibujando tras el descubrimiento de su don. Más adelante también alude al esfuerzo intelectual y no meramente mecánico que requería “el ejercicio de pintar” en el convento cuando explica que “tanto trabajo a la cabeza”, junto con la intensidad de su devoción religiosa, la hizo caer enferma (fol. 69r^a). Sin embargo, a diferencia de los teóricos, minimiza el papel del aprendizaje y el estudio en su formación artística. Otra vez la comparación con Giotto resulta esclarecedora: si este se convirtió en alumno de Cimabue una vez revelado su talento, Estefanía insiste en que no recibió más que una sola lección de dibujo de su tío pintor –“no me dio otra ni yo quise aprenderlo” (fol. 24r^a)– aunque en el mismo capítulo indica que pasó “dos años” en su taller, donde habría continuado su aprendizaje (fol. 27r^a). De acuerdo con su vocación como monja contemplativa, lo fundamental para ella es el origen divino de su producción artística –o, mejor dicho, lo fundamental es su devoción y sus inquietudes espirituales, no la pintura. A fin de cuentas, su *Vida* se ajusta mucho más a las convenciones de las autobiografías de monjas que a las biografías y tratados artísticos.
- 11 De hecho, la actividad de Estefanía como pintora llegó a entrar en conflicto con su vida religiosa. Antes de su profesión, sus padres se habían vuelto tan dependientes del dinero que sus encargos aportaban a la economía familiar que se opusieron rotundamente a que tomara los votos. Solo el poder del duque de Lerma, que, junto con su hijo el duque de Uceda “mandaba entonces el mundo”, venció la resistencia paterna (fol. 45v^b). Y si bien era por sus capacidades artísticas que Lerma le abrió el camino hacia el convento, una vez llegada allí la pintura se le presentaba cada vez más como un obstáculo en su vocación sagrada, llevándola a lamentar que “no había venido a la religión para pintar, sino amar a quien me determiné buscar” (fol. 55r^a).
- 12 Gracias a esa determinación, mantuvo una práctica devocional tan asidua que logró, con unos veintiocho años, un nuevo grado de oración interior por encima ya “del bajo conocimiento de Dios por imágenes y representaciones” (fol. 127v^b). A la vez que superó este “sueño de la ignorancia” arraigada en el mundo exterior (fol. 127v^b) también se vio “despedida de toda la tropa de visiones imaginarias que hasta allí había tenido, y favorecida de muchas inteligencias” (fol. 128r^a). Significativamente, es en el contexto de ese logro espiritual cuando Estefanía habla por última vez de su creación pictórica. Cuenta que un día le llevaron unos cuadros del duque de Lerma para copiar, entre ellos “un cuadro pequeño de la cruz a cuestas” que inmediatamente se propuso pintar, con ayuda divina (fols. 131v^b–132r^a):

me fui a nuestra Señora de la Asunción [una escultura milagrosa en el convento] a tratar allí con ella y su santísimo hijo, el modo de copiar aquel cuadro, que había según mi designio de mudar algunas cosas. Luego se me vino el cómo [...] y por particular inteligencia me mandaron lo pusiese luego en obra (fol. 132r^a).

- 13 Es notable que, de acuerdo con la teoría de la pintura vigente, Estefanía no se presente como una simple copista, sino que señale que tenía su propia idea, su “diseño” de cómo hacer la obra. En última instancia, sin embargo, es solo gracias a la divina inteligencia cómo que logra llevarla a cabo. Al privilegiar las “inteligencias” sobre las “imágenes y representaciones” (fols. 127v^ob, 128r^oa), Estefanía se hace eco de san Juan de la Cruz que afirmaba que, “La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción, y pocas imágenes ha menester y de pocas usa [...] porque la viva imagen busca dentro de sí”²³. Al mismo tiempo, compartía con el carmelita la conciencia “de la fuerte influencia que la imagen puede tener en la vida espiritual para mover a devoción”, como subrayaba Orozco Díaz²⁴. Para Estefanía, como para san Juan y especialmente santa Teresa (“tan amiga de imágenes”), las imágenes nunca dejan de informar sus experiencias religiosas, y, como ellos, claramente prioriza las visiones interiores.²⁵
- 14 La relación estrecha entre las imágenes visibles y la experiencia visionaria de la monja está clara a lo largo de la *Vida*. Según nos cuenta Estefanía, su primera visión, a la edad de cuatro años, parece haberse inspirado en una doméstica imagen devota de Cristo realizando la bendición: una noche, metida debajo de las mantas de la cama, le
pareció, que toda la sala [...] donde estaba se henchía de centellas de fuego. Y entre ellas me pareció se abría un gran resplandor, y vi un Salvador del medio cuerpo arriba como que me echaba la bendición. Y era de la misma figura y forma que uno que había pintado en la misma sala, a quien yo miraba muy a menudo por ser muy hermoso [...] Mas estando yo a oscuras, mal podría ver el pintado [...] Bien se puede inferir de aquí, cuánto me previno Dios (fols. 8r^oa-v^ob).
- 15 Si es bien bastante obvio que esta visión se basaba en un cuadro concreto, al señalar la oscuridad de la sala donde la tuvo y, por ende, la imposibilidad de que viera la imagen material, Estefanía se empeña en manifestar la naturaleza puramente espiritual de la aparición divina.
- 16 Aun cuando está plenamente inmersa en la práctica de la oración mental, el imaginario plástico sigue marcando su experiencia sobrenatural. Todavía relata momentos en los que una imagen de Cristo o de la Virgen vista con sus ojos corporales le mueve su más hondo espíritu devocional. De esta manera, habla de “la santísima imagen de un Cristo en el dormitorio” del convento que le solía avisar sobre los favores divinos proporcionados (fol. 123v^ob), un Niño Jesús que le ofrecía “consuelo” (fol. 195v^ob) o la talla de la Virgen de la Asunción ya mencionada, obra que la Virgen misma consagró e “abrazó” en una de las visiones culminantes de la *Vida* (fol. 210v^ob). Al mismo tiempo, parece cada vez más capaz de encontrar “la viva imagen dentro de sí”, por traer a colación nuevamente las palabras de san Juan. Incluso en estos casos recurre a símiles pictóricos –“como suelen pintar a los ángeles” (fol. 104r^oa) o “del modo que le pintan en el Juicio” (fol. 236v^ob)– para describir lo que ha visto con sus ojos espirituales. Este tipo de comparaciones que se apoyan en la tradición pictórica lo habría aprendido Estefanía de santa Teresa²⁶.
- 17 La huella de la santa carmelita resulta particularmente clara cuando Estefanía relata una ocasión en la que:
[O]í una intelectual voz, que me mandó alzar la cabeza. Y volviendo, turbada, vi con los ojos del alma a Cristo Señor nuestro en la mayor belleza que jamás se me ha representado. Venía como le pintan en la resurrección, con un carmesí manto atravesado por el cristalino cuerpo (que así parecía hecho de cristal, particularmente su pecho santísimo que traía descubierto)” (fols. 86v^ob–87r^oa).

- 18 Son palabras que recuerdan nítidamente a la visión “inaugural” de santa Teresa, magistralmente descrita por Alonso Cano, contemporáneo de Estefanía. Cuenta la santa que, “Un día de san Pablo, estando en misa, se me representó toda esta Humanidad sacratísima como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad como particularmente escribí a vuestra merced cuando mucho me lo mandó [...]”²⁷.

Fig. 5: Alonso Cano, *Aparición de Cristo Salvador a Santa Teresa de Jesús*, 1629. Madrid, Museo Nacional del Prado. Obra en dominio público.



Crédito fotográfico: Wikimedia Commons.

- 19 La vida espiritual de Estefanía se nutre de imágenes no solo pictóricas sino también poéticas, sobre todo, como en el caso de tantas monjas escritoras, de las metáforas eróticas arraigadas en la tradición del *Cantar de los cantares* y empleadas en la poesía amorosa a lo divino²⁸. Volviendo al ejemplo de su visión del “Salvador del medio cuerpo”, hay obvios ecos líricos en “el cristalino cuerpo” de Cristo –una metáfora, según la autora precisa, particularmente adecuada para describir su pecho. El lirismo del pasaje continúa cuando Estefanía explica cómo “en tan tiernos años me rondaba la puerta” (fol. 8v^ob), recurriendo al tópico de la “ronda del galán a la puerta de la amada” ya empleado en el *Cantar* (2, 9-10) y presente en la poesía sacra del Siglo de Oro, siendo el más célebre ejemplo el soneto de Lope, “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, donde pregunta “¿Qué interés se te sigue, Jesús mío, / que a mi puerta, cubierto de rocío, / pasas las noches del invierno oscuras?”²⁹. Estefanía desarrolla el motivo de la ronda en una visión que tuvo una noche en el balcón de la enfermería del convento:

[E]stando una noche a un balcón de la enfermería a gozar el fresco [...] vi imaginariamente al galán Cristo hermoso y galán que andaba paseando debajo del balcón como quien hace ostentación del amor en las demostraciones de finezas. Dije [...] “*Qui ambulas super pennas ventorum*; Señor mío y mi Dios eterno [...]”. Y entendí que me respondía, “que rondarme como galán”. A lo que repetí, “Pues si yo,

indigna, soy la dama paseada, tomad, Señor, esta cinta de mi voluntad, que es propio favor de las que acostumbran el serlo. Vuestra es la voluntad mía [...]”. A esto entendí, “Prenda mía, es de galanes servir con favores de flores. Toma el clavel de mi amor, que deposites en tu pecho para que esté en él de asiento”. Con esto desapareció la visión (fols. 94v^oa-95r^oa).

- 20 Tan visual y hasta dramática es la escena que es posible que, además de la influencia de la lírica sacra, se trate también de una trasposición a lo divino de los encuentros amorosos en un balcón entre galanes y damas de rigor en las comedias que Estefanía dice haber frecuentado en Madrid en su juventud (fol. 25v^ob).
- 21 De hecho, el lenguaje descriptivo de Estefanía por momentos parece una reminiscencia de aquel “terreno familiar cotidiano”, bien analizado por Víctor García de la Concha en referencia al “arte literario de santa Teresa”³⁰. Así, por ejemplo, cuenta otro episodio que parece llevar la impronta de la cultura cortesana madrileña en la que se crió: en un domingo de Ramos, cerca del tiempo de su encuentro con el Cristo galán, le tocaba el honor de preparar el hospedaje al Señor; describe que, “llegando el día [...] veía el centro de mi alma aparejado como una estancia adornada a su huésped y [...] sirviéndose platos de afectos” (fol. 96r^oa); ¿no evocaría esta imagen los discretamente elegantes bodegones de Juan van der Hamen y demás pintores flamencos que habría conocido su padre en la Guardia de Archeros? Más adelante tiene una visión de un encuentro divino en un prado donde un joven Cristo le ofrece “una merienda, dándome una manzana y luz de que entendiese que era don de ciencia” (fol. 201r^oa); si bien el marco pastoril es típico de la poesía religiosa, la alegoría evoca la costumbre de merendar al aire libre muy arraigada en el Madrid de la época, como consta en múltiples testimonios literarios y visuales³¹.
- 22 A veces Estefanía se queda sin palabras, consciente de la inefabilidad que caracteriza toda vivencia mística: “¿[C]ómo puede caer en sentido, ni reducirse a palabras?”, se pregunta retóricamente al intentar comunicar una de sus experiencias de la oración interior (fol. 131r^oa). Es una pregunta que se hace eco de las múltiples expresiones de “no sé [o sabré] decir [o nombrar]” que se encuentran en los escritos de santa Teresa. Incluso se refiere explícitamente a la santa cuando relata una de sus experiencias del amor divino, afirmando que los “extraordinarios favores [...] no son para explicarlos porque faltan palabras y porque como la madre Teresa de Jesús dice no todo lo que con Dios en materia de amor pasa puede decirse ni explicarse” (fol. 220v^ob). La única manera de franquear esos límites verbales era a través del lenguaje figurativo –el de metáforas, símiles y alegorías. Como lo explicaba san Juan en el frecuentemente citado prólogo a su *Cántico espiritual* B, había que emplear “figuras, comparaciones y semejanzas”³².
- 23 Como ya hemos visto, Estefanía se vale a menudo de metáforas basadas en la vida cotidiana –metáforas accesibles para las monjas que, junto con su confesor, seguramente habrían sido las primeras destinatarias de su *Vida*³³. En un ejemplo particularmente elocuente, Estefanía se apoya en el campo semántico del tejido para expresar su comprensión, gracias a una “inteligencia” mística, de la imperfección de su naturaleza frente a la gracia divina:

En la que voy dando y pasando con ella adelante no podré significar si no es con un ejemplo, el modo que yo vi y alcancé mi conciencia, y sea [el] ver una tela de trama albísima y blanca, y urdiembre parda y oscura; así se descubría en mi vida urdiembre de un natural imperfecto, en trama de tantas mercedes de Dios (fol. 151v^ob)³⁴.

- 24 Indudablemente, la metáfora más evocativa que emplea Estefanía para comunicar la inefabilidad de la unión divina viene de la práctica pictórica, cuando describe la dificultad de “declarar en borrones de pluma, las grandezas [...] de Dios” (fol. 206v^b). Muy al comienzo de su camino espiritual la autora se había referido al primer dibujo que salió de su mano, la de la Virgen, como un “borrón” (fol. 23r^a). Es llamativo que vuelva a emplear el término en un periodo de su vida en el que la pluma ha suplantado al pincel. Desde esa pintura de Cristo con la cruz a cuestas que copió de un cuadro del duque de Lerma, ha desaparecido cualquier referencia a su actividad artística en el convento. En cambio, la escritura la ocupa cada vez más como parte íntegra de su vida espiritual, su pluma frecuentemente guiada por Dios, como en el caso de su tratado *El tabernáculo místico*³⁵. Y es con pluma en mano y no pincel, como monja autora y no monja pintora, que sería representada para la posteridad en el frontispicio del *Tabernáculo*, escrito gracias al amor divino.

NOTAS

1. Emilio OROZCO DÍAZ, *Mística, plástica y Barroco*, Madrid: Cupsa, 1977; *id.*, *Poesía y mística: introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959. Cabe precisar que estos dos libros reúnen series de ensayos que el autor había ido publicando a lo largo de varias décadas, como él mismo explica en sus respectivos preliminares. El trabajo seminal de *Mística, plástica y Barroco* lo había sacado a la luz como *id.*, *Mística y plástica (comentarios a un dibujo de S. Juan de la Cruz)*, Granada: H. de Paulino Ventura, 1939. Tanto *Mística, plástica y Barroco* como *Poesía y mística* fueron reeditados por José LARA GARRIDO (ed.), *Estudios sobre san Juan de la Cruz*, 2 vols., Granada: Universidad de Granada, 1994; el primer volumen abarca *Poesía y mística* y el segundo, *Mística, plástica y Barroco*; los dos volúmenes incluyen trabajos adicionales de Orozco Díaz, así como ensayos bibliográficos escritos por Lara Garrido.
2. Se conocen dos ejemplares manuscritos (pero no autógrafos) de la *Vida* de Estefanía: ESTEFANÍA DE LA ENCARNACIÓN, “La vida de Soror Estefanía de la Encarnación, monja profesa en el monasterio de religiosas franciscas de nuestra madre Santa Clara en esta villa de Lerma” (1631), Ms. 7459, Madrid, Biblioteca Nacional de España; *id.*, “La vida de Soror Estefanía de la Encarnación monja profesa en el monasterio de religiosas descalzas franciscas de nuestra madre Santa Clara en esta villa de Lerma” (1631), Ms. 1730, Salamanca: Universidad de Salamanca - Biblioteca General Histórica. En el presente ensayo, las citas remiten a la versión en la Biblioteca Nacional, que es disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145512&page=1>. Hemos modernizado la ortografía y la puntuación. Actualmente estamos preparando una edición bilingüe de la *Vida* de Estefanía.
3. Las primeras ediciones de los libros de santa Teresa salieron en los años inmediatamente posteriores a su muerte, empezando con el *Camino de la perfección*, publicado bajo el título *Tratado que escribió la madre Teresa de Jesús*, Évora: Viuda de Andrés de Burgos, 1583. El hito más importante en la edición de su obra fue la publicación de TERESA DE JESÚS, *Los libros de la madre Teresa de Jesús*, Fray Luis de León (ed.), Salamanca: Guillermo Foquel, 1588, de la que hubo varias reediciones durante las siguientes décadas al mismo tiempo de que se imprimieron libros de la santa no incluidas en la edición del fraile agustino. Para la influencia de santa Teresa sobre las monjas de la época, nos remitimos, entre otros, a: Sonja HERPOEL, *A la zaga de santa Teresa*:

autobiografías por mandato, Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 35-39; Christopher WILSON (ed.), *The Heirs of St. Teresa of Avila: Defenders and Disseminators of the Founding Mother's Legacy*, Washington, DC: ICS Publications, 2006; Electa ARENAL y Stacey SCHLAU (eds.), *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, ed. rev., Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010, p. 1-18; Julia LEWANDOWSKA, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2019, p. 134-135, 246-254, *et passim*.

4. Como señalaba Erich Auerbach en su clásico ensayo sobre el concepto, “La palabra figura, cuya raíz es la misma que la de *figere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*, significa originalmente ‘imagen plástica’[...]”, in: Erich AUERBACH, *Figura*, trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid: Trotta, 1998, p. 43.

5. E. OROZCO DÍAZ, *Mística, plástica y Barroco*, *op. cit.*, p. 42-43, 50-57.

6. Para su labor como pintora, véase: Sarah SCHROTH, “The Private Picture Collection of the Duke of Lerma”, tesis doctoral, New York University, 1995, p. 122; Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid: Nerea, 1999, p. 61; Mindy NANCARROW TAGGARD, “Art and Alienation in Early Modern Spanish Convents”, *South Atlantic Review* 65 (1), 2000, p. 24-40; Lisa A. BANNER, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham: Ashgate, 2009, p. 5, 25, 139-144; T. TIFFANY, *art. cit.*

7. Sobre la obra escrita de Estefanía, véase: María Isabel BARBEITO CARNEIRO, “Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico”, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1986, p. 189-190; *id.*, “Una madrileña polifacética en Santa Clara de Lerma: Estefanía de la Encarnación”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24, 1987, p. 151-163; *id.*, “¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, 1997, p. 183-193; p. 189-190; *id.*, “En Él fueron transformadas”, *Via Spiritus*, 14, 2007, p. 31-64, p. 54-56; *id.*, *Mujeres y literatura del Siglo de Oro: espacios profanos y espacios conventuales*, Belmonte de Tajo: Safekat, 2007, p. 62, 67-69, 441; Isabelle POUTRIN, *Le voile et la plume*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, p. 113-114, 120, 127, 152; S. HERPOEL, *op. cit.*, p. 62, 167-180; Anne HOLLOWAY y Ramona WRAY, “‘O Daughter ... Forget Your People and Your Father's House': Early Modern Women Writers and the Spanish Imaginary”, *Bulletin of Spanish Studies* 93 (7-8), 2016, p. 1387-1413; J. LEWANDOWSKA, *op. cit.*, p. 269-270.

8. M. NANCARROW TAGGARD, *art. cit.*; L. BANNER, *op. cit.*, p. 5, 25, 139-144; T. TIFFANY, *art. cit.*

9. La autobiografía espiritual femenina escrita por obediencia plantea problemas fascinantes relacionados con conceptos de autoría y subjetividad. Véase: Alison WEBER, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton: Princeton University Press, 1990; James S. AMELANG, “Los usos de la autobiografía: Monjas y beatas en la Cataluña moderna”, in: James S. AMELANG y Mary NASH (eds.) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1990, p. 191-214; I. POUTRIN, *op. cit.*, p. 120, 127; Alison WEBER, “Autobiografías por mandato: ¿ego documentos o textos sociales?”, *Cultura Escrita & Sociedad*, 1, 2005, p. 116-119; Adelsa MALENA, “Ego-Documents or ‘Plural Compositions’? Reflections on Obedient Scriptures in the Early Modern Catholic World”, *Journal of Early Modern Studies*, 1 (1), 2012, p. 97-113; p. 99; J. LEWANDOWSKA, *op. cit.*, p. 211-213, 226-33.

10. Véase la nota 2 en este ensayo.

11. Para un análisis más detallado del frontispicio de la *Vida* de Estefanía, véase T. TIFFANY, *art. cit.*, p. 315.

12. La serie fue reeditada en 1622 (año de la canonización de santa Teresa) y en 1630; véase María José PINILLA MARTÍN, “Dos ‘vidas gráficas’ de santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA) Arte* 79, 2013, p. 183-202.

13. Su padre Esteban Gaurre aparece como “Esteuan Gorre, archero de su Mag[estad]” y como testamentario en la partida de defunción de Alonso Páez, el tío que le enseñó a Estefanía a pintar; véase Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, “Datos nuevos sobre varios pintores españoles de la Edad de Oro”, *Archivo Español de Arte*, 47, 1941, p. 478-483; p. 480. El papel de Gaurre como archero se

confirma en varios documentos del Archivo General de Palacio (Sección Histórica, Caja 168), entre ellos uno referente al gobierno de la Guardia de los Archeros de Corps, fechado el 12 de febrero de 1622.

14. El rol de Páez en la formación de Estefanía ha sido explorado por L. BANNER, *op. cit.*, p. 139-41; T. TIFFANY, *art. cit.*, p. 300-301, 304, 307-308.

15. Sobre la vida de esta noble religiosa, véase Patrocinio GARCÍA BARRIUSO, “Una biografía inédita de Anastasia de la Encarnación, monja clarisa de Valladolid, fundadora de los monasterios de Lerma (Burgos) y Monforte de Lemos (Lugo)”, *Verdad y Vida*, 52 (205-206), 1994, p. 285-310. Antes de profesar, aparece mencionada en las décimas de Luis de Góngora, “Al marqués de Gualdalcázar: De las damas de palacio”; véase Rafael CASTILLO BEJARANO, “Humanos Serafines: la intercesión en la gracia regia de las damas de palacio desde Góngora a los poetas cortesanos”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 6 (2), 2018, p. 41-81: p. 46, n. 9.

16. Véase L. BANNER, *op. cit.*, p. 139-144.

17. Este nivel corresponde a las Séptimas moradas en las *Moradas del castillo interior* de santa Teresa. Hemos usado la edición publicada en TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, 9ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 56-82.

18. Se incluye una lista de todos los escritos de Estefanía y de los ejemplares que sobreviven de ellos en I. BARBEITO CARNEIRO, “Escritoras madrileñas”, *op. cit.*, p. 235-240.

19. Tanto la *Inmaculada* como una pintura de la capilla se reproducen en L. BANNER, *op. cit.*, p. 142, 143.

20. TRAZA: “La primera planta, ò diseño que propone, è idea el Artifice para la fabrica, ù otra obra [...] TRAZA: Metaphoricamente el medio excogitado en la idea para la conservación, y logro de algún fin” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. <<http://web.frl.es/DA.html>> (consultado el 28/12/2019).

21. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, ed. Gaetano Milanesi, Florencia: Sansoni, 1878, t. 1, p. 370-371.

22. El estudio de la teoría de la pintura del seiscientos español como un arte intelectual se ha visto enriquecido por un corpus cada vez más amplio de ediciones críticas de la literatura tratadística, incluyendo: Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 1979; Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990; Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. María Elena Manrique Aria, Madrid: Cátedra, 2006; Francisco PACHECO, *Christian Iconography: Selections from the Art of Painting*, ed. y trad. Jeremy Roe con Carles Gutiérrez Sanfeliu y los textos latinos trad. por José Solís de los Santos, Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2018; Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (eds.) y Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA y Antonio URQUÍZAR HERRERA (cols.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2018.

23. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte de Carmelo*, Libro tercero, cap. 35, §5, in: *id.*, *Obra completa*, t. 1, Luce LÓPEZ-BARALT y Eulogio PACHO (eds.), Madrid: Alianza, 3ª ed., 2015, p. 444-445; cit. in: E. OROZCO DÍAZ, *Mística, plástica y Barroco*, *op. cit.*, p. 38.

24. E. OROZCO DÍAZ, *Mística, plástica y Barroco*, *op. cit.*, p. 38. Muy diferente idea de la apreciación del santo carmelita de las imágenes tiene Victor Ieronim STOICHITA, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres: Reaktion Books, 1995, quien afirma que san Juan representaba el “aniconic pole of Spanish mysticism”, p. 60. Para una valoración más equilibrada del papel de las imágenes en el pensamiento del santo, véase Colin THOMPSON, *St. John of the Cross: Songs in the Night*, Washington D.C.: The Catholic University Press of America, 2002, p. 207-208; Lizzie BOUBLI, “Vision et image dans le processus mystique. Thérèse d'Avila et Jean de la Croix”, *Archives de sciences sociales des religions*, 173, 2016, p. 219-44.

25. *Libro de la Vida*, 9, §3, in: TERESA DE JESÚS, *Obras*, ed. cit., p. 65.

26. Beatriz de ANCOS MORALES, *Teresa de Jesús, comunicadora del Dios inefable: tres claves de lectura de su obra literaria*, Madrid: Ediciones de Encuentro, 2015, p. 65; E. OROZCO DÍAZ, *Mística, plástica y Barroco*, op. cit., p. 38; L. Boubli, art. cit.
27. *Libro de la Vida*, 28, §3, in: TERESA DE JESÚS, *Obras*, ed. cit., p. 149. Para un análisis detallado del cuadro de Cano, véase V. STOICHITA, op. cit., p. 45-48; se refiere a la “inaugural experience” en la p. 46. Como se apunta en la ficha del cuadro en la colección virtual del Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-de-cristo-salvador-a-santa-teresa-de/5dfdae26-e07b-4acf-aad4-a53bcfc1575f>), la visión representada corresponde también a una descrita en las *Moradas del castillo interior* (Séptimas moradas, cap. 2, §1); véase TERESA DE JESÚS, *Obras*, ed. cit., p. 570.
28. Sobre el motivo nupcial en la poesía religiosa femenina, véase Julián OLIVARES y Elizabeth S. BOYCE (eds.), *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Siglo XXI, 2012, p. 62-74.
29. Cristóbal CUEVAS, “El tema sacro de la ‘ronda del galán’ (¿Fray Luis fuente de Lope?)”, in: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (coord.), *Academia literaria renacentista I. Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, p. 147-169.
30. Víctor G. DE LA CONCHA, *El arte literario de santa Teresa*, Barcelona: Ariel, 1978, p. 256.
31. Entre estos testimonios, véase Juan de ZABALETA, *El día de la fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid: Castalia, p. 380-382, 425, 428; y el bullicioso cuadro anónimo *Baños en el Manzanares en el paraje del Molino Quemado*, del Museo de Historia de Madrid, en cuya parte inferior izquierda se encuentra un grupo de personas merendando.
32. La cita completa reza así: “Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Porque ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran”; SAN JUAN DE LA CRUZ *Cantico B*, pról. Entre muchos otros, este pasaje ha sido comentado por C. THOMPSON, op. cit., p. 112 y Gloria MAITÉ, “John of the Cross’s Mystical Poetics and the End of the Poem”, *MLN*, 132 (2), 2017, p. 507-515, p. 509-510.
33. Nuestra apreciación de esta característica del lenguaje de Estefanía se ha inspirado en los estudios sobre santa Teresa de V. G. DE LA CONCHA, *El arte literario*, op. cit., y Beatriz de ANCOS MORALES y Mónica del ÁLAMO TORAÑO, “El lenguaje poético: canal comunicativo de la experiencia teresiana”, in: Esther BORREGO GUTIÉRREZ y Jaime OLMEDO RAMOS (coords.), *Santa Teresa o la llama permanente: estudios históricos, artísticos y literarios*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017, p. 181-194. En la p. 184 afirman que “Teresa renuncia a la complejidad de interpretación del símbolo –más utilizado por san Juan de la Cruz en sus escritos– para acogerse al uso frecuente de comparaciones, metáforas y alegorías de carácter popular, como figuras retóricas llenas de fuerza de connotación imaginativa, más al alcance de sus primeras receptoras o lectoras: sus hermanas carmelitas”.
34. No es la primera vez que Estefanía utiliza metáforas textiles; antes ha descrito cómo “hacia Dios la tela de lo que importaba a mi alma, con trama de trabajos y urdiembre de tantos favores, o al revés urdiembre de trabajos y trama de tantos gustos y regalos” (fol. 93v^b).
35. Según se desprende de un pasaje de la *Vida*, fol. 144v^b, empezó a escribir la obra cuando Dios le “llamaba a que [...] tomase por asunto del gozo de la fábrica del tabernáculo”.

RESÚMENES

Este artículo examina la importancia de lo visual en la autobiografía espiritual de la pintora-autora Sor Estefanía de la Encarnación (ca. 1597–1665). Exploramos la ambivalencia que manifiesta en su *Vida* (1631) hacia su talento artístico, que percibe tanto como un don divino que la llevó a Dios como un obstáculo que la alejó de la oración. Asimismo, consideramos el papel, y los límites, de las imágenes sagradas en su práctica devocional. Luego nos enfocamos en el lenguaje plástico que emplea para comunicar sus visiones religiosas –un lenguaje arraigado en la tradición de los *Cantar de los cantares* y la poesía lírica a lo divino. A lo largo del artículo, prestamos atención a la inspiración que Estefanía toma de los grandes místicos españoles, san Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Como Santa Teresa y otras monjas, escribió su *Vida* a petición de su confesor, quien seguramente la consideraba digna de beatificación.

Cet article examine l'importance des images dans l'autobiographie spirituelle de la peintre-auteure Sor Estefanía de la Encarnación (ca. 1597–1665). Nous explorons l'ambivalence qu'elle manifeste dans sa *Vie* (1631) à l'égard son talent artistique, qu'elle perçoit aussi bien comme un don divin l'ayant conduit vers Dieu que comme un obstacle l'éloignant de l'oraison. De même, nous considérons le rôle, et les limites, des images sacrées dans sa pratique de dévotion. Nous nous penchons ensuite sur le langage plastique qu'elle utilise pour exprimer ses visions religieuses – un langage enraciné dans la tradition du *Cantique des cantiques* et de la poésie lyrique *a lo divino* –. Dans cet article, nous prêtons attention à la façon dont Estefanía s'inspire des grands mystiques espagnols, Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. Comme celle-ci et d'autres religieuses, elle a écrit sa *Vie* sur ordre de son confesseur, qui la considérait sans doute digne d'être béatifiée.

This article examines the importance of the visual in the spiritual autobiography of the painter-author Sor Estefanía de la Encarnación (ca. 1597–1665). Looking at Estefanía's account of her artistic development in her *Vida* (1631), we explore the ambivalence she betrays towards her talent, which she describes as both a divine gift that led her to God and as a distraction that took her from prayer. We also consider the role, and limits, of sacred images in her devotional practice. We then turn to the pictorial language she uses to convey her religious visions: a language rooted in the tradition of the Song of the Songs and lyric poetry “a lo divino”. Throughout, we are attentive to the inspiration she draws from Spain's great mystical writers, Saint John of the Cross and Saint Teresa of Avila. Like Saint Teresa and other holy women, she wrote her *Vida* at the behest of her confessor, who likely regarded Estefanía herself as a potential candidate for sainthood.

ÍNDICE

Keywords: Estefanía de la Encarnación, spiritual autobiographies, mysticism and visual imagery, painter-nuns, writer-nuns

Mots-clés: Estefanía de la Encarnación, autobiographies spirituelles, image et mystique, peintres religieuses, écrivaines religieuses

Palabras claves: Estefanía de la Encarnación, autobiografías espirituales, mística e imagen, monjas pintoras, escritoras conventuales

AUTORES

LAURA R. BASS

Brown University

TANYA J. TIFFANY

University of Wisconsin-Milwaukee