

LA VIRGEN DE LA CUCHILLADA EN EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID.

Victoria Bosch Moreno y Oskar Jacek Rojewski
(Universitat Jaume I- University of Silesia in Katowice)
vbosch@uji.es - rojewski@uji.es

RESUMEN

La conocida como *Virgen de la Cuchillada* es una tabla de origen flamenco que se conserva en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, dentro de su relicario. El objetivo del presente estudio es realizar una aproximación a la misma a través de dos principales ejes de investigación. Por un lado, un análisis de sus características formales mediante el que se realiza una primera propuesta de atribución, ubicando el estilo de esta tabla en el contexto de producción europea de la segunda mitad del siglo XVI y el protagonismo de los artistas que trabajaron en la ciudad de Amberes. Por otro lado, se ha llevado a cabo una recopilación de las fuentes que se hacen eco de su presencia entre la colección del cenobio desde sus orígenes (tanto inventarios como crónicas o, incluso, los datos escritos que la propia tabla incorpora en su reverso). El estudio de esta variada tipología de fuentes documentales ha permitido elaborar un marco de comprensión directamente relacionado con la problemática desarrollada en la Europa cristiana, y posconciliar, en torno a las imágenes oprobadas. Dentro de este contexto, encontramos implicada la figura de una de las monjas más influyentes de la comunidad madrileña, sor Margarita de la Cruz (1567-1633), responsable de su acomodo entre las imágenes veneradas en las Descalzas Reales.

PALABRAS CLAVE: Virgen de la Cuchillada, Descalzas Reales, imágenes oprobadas, sor Margarita de la Cruz, Marcelus Coffermans.

THE VIRGEN DE LA CUCHILLADA WITHIN DESCALZAS REALES MONASTERY IN MADRID

ABSTRACT

The painting known as *Virgen de la Cuchillada* is a Flemish panel, preserved in the reliquary room of the Descalzas Reales monastery in Madrid. This study aims to analyze this artwork with two approaches. On the one hand, the formal analysis that allows to define the attribution, suggesting the style of this panel as a production from the half of the Sixteenth Century and linking it with the artists that have worked in

Antwerp. On the other hand, this paper resumes documental sources that have mentioned the panel as a part of the monastery's collection (including inventories and chronicles, and also inscriptions on the revers of the panel). The research of those different sources has understood the framework of this artwork, particularly in relation with the role that image desecration played within postconciliar Cristian Europe. In this context it is relevant to observe the activity of sor Margarita de la Cruz (1567-1633), one of the most influential nuns of Madrid, responsible of the adaptation of *Virgen de la Cuchillada*, among others adored images of the Descalzas Reales monastery.

KEY WORDS: Virgen de la Cuchillada, Descalzas Reales Monastery in Madrid, image desecration, sor Margarita de la Cruz, Marcelus Coffermans.

En el interior del relicario del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, se conserva un pequeño altar que muestra la imagen de la Virgen con el Niño entronizada y rodeada por ángeles músicos¹. Esta obra es conocida actualmente bajo el nombre de *Virgen de la Cuchillada*, atendiendo a la narración que explica su peculiar posición entre las imágenes conservadas dentro de este monasterio y se encuentra fechada durante la primera mitad del siglo XVI (fig. 1)². Tanto sus características formales como la historia creada a su alrededor, constituyen un buen ejemplo del contexto artístico y teológico que acompañó la creación pictórica producida a lo largo de los siglos XVI y XVII en los territorios de la Monarquía Hispánica. Por ello, este estudio explica la recepción de la misma en el interior de las Descalzas Reales a partir de las fuentes que se hacen eco de su llegada a este patronato de la corona y propone una hipótesis sobre la autoría de la obra.

¹ Las últimas aportaciones en torno a la historia y orígenes de este cenobio: María Leticia Sánchez Hernández. "Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres," en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed. María Leticia Sánchez Hernández (Madrid: Polifemo, 2019), 505-536; Magdalena S. Sánchez, "Where palace and convent met: The Descalzas Reales in Madrid," *Sixteenth Century Journal*, 46 / 1 (2015): 53-82 y Ana García Sanz, coord., *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010). Sobre el espacio del relicario: Fernando Checa Cremades. "Un espacio para la maravilla sagrada: la lipsanoteca de las Descalzas Reales," en *La otra corte: mujeres de la Casa Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 306-310 y Vanessa de Cruz Medina. "Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid", en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia* en ed. Noelia García Pérez (Louisiana State University Press, en prensa). Acerca de la evolución arquitectónica del Monasterio: M^a Ángeles Toajas Roger. "Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid," en: Felix Austria. *Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 327-374.

² Según los datos disponibles a través de su catalogación en la base de datos Goya de Patrimonio Nacional, n^o inv. PN 00612499. Agradecemos a la conservadora de las Descalzas Reales, Ana García Sanz su amable atención y disposición para acceder al análisis de la imagen.



Fig. 1 Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen de la Cuchillada*, óleo sobre tabla, siglo XVI, 32 x 23 cm, Relicario del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, Patrimonio Nacional, PN 00612499.

La tabla mide cuarenta centímetros de alto por veintinueve de ancho y su forma rectangular finaliza en un arco de medio punto. La composición, estática y simétrica, establece su eje central a partir de la Virgen con el Niño, que aparece sentada en el trono y cubierta por un baldaquino. La protagonista, retratada de frente, mira hacia abajo y se encuentra vestida mediante una túnica azul y manto carmín con decoración ornamental y bordes estofados. El Niño Jesús, por su parte, viste una túnica transparente cubierta con un paño blanco y dirige sus manos abiertas hacia un ángel músico. El trono es una estructura arquitectónica que refuerza la perspectiva intuitiva, característica de las escuelas flamencas del siglo XV. En el respaldo del mismo aparecen dos columnas con las representaciones escultóricas de los profetas del Antiguo Testamento: a la derecha Abraham y a la izquierda Moisés. La decoración ornamental y textil que cae del baldaquino se compone de guardamalletas que separan el observador de la escena principal. Flanquean a los protagonistas de la escena dos ángeles músicos, el de la derecha está tocando un laúd y viste una dalmática de terciopelo verde mientras que, el de la izquierda, tañe un violín y aparece ataviado con una dalmática de brocado ornamentada mediante piñas y hojas de acanto. En el segundo plano, se puede observar un paisaje, compuesto en su mitad derecha por una vista a la montaña y, a la izquierda, por un paisaje urbano. Estas características formales y estéticas ponen de manifiesto la filiación de la obra a la escuela de pintura flamenca,

tal y como indican los datos de su catalogación³. Sin embargo, un estudio detallado de la tabla nos permite delimitar mejor el círculo artístico al que pertenece la misma. Además de elementos característicos o recurrentes como los ángeles músicos, que flanquean a los protagonistas, resulta interesante destacar otros detalles que escapan al convencionalismo de este tipo de representaciones, como las gotas de sangre representadas sobre la frente y mano derecha de la Virgen (fig. 2). Como veremos más adelante, se trata de retoques posteriores que refuerzan o ratifican el marco legendario asociado a la imagen por uno de los confesores del Monasterio, fray Juan de Palma (¿1578? - 1648).

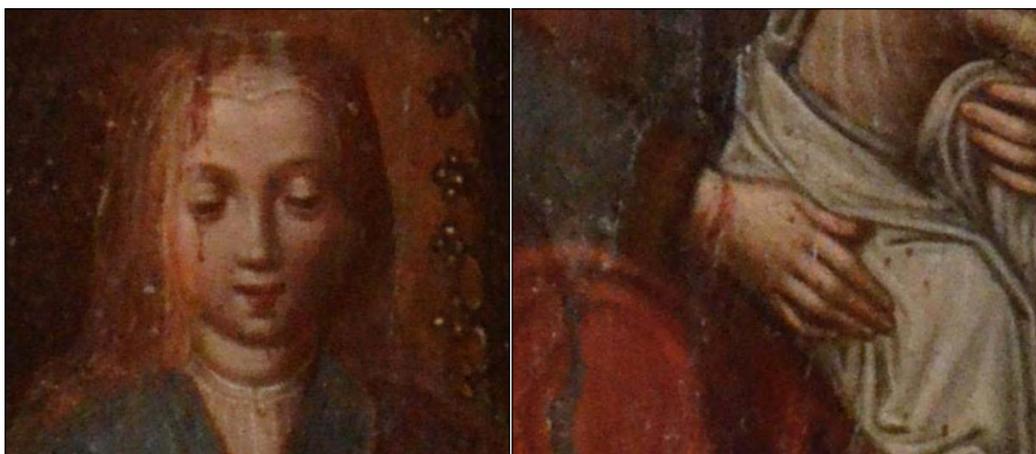


Fig. 2. Detalle de las manchas de sangre sobre la frente y mano derecha de la Virgen.

En primer lugar, si cotejamos la iconografía descrita con la información y descripciones proporcionadas por los listados de bienes conservados en el archivo de las Descalzas Reales, resulta obligado referirnos al inventario de obras que, tras el fallecimiento de su fundadora Juana de Austria (1535-1573) pasaron a formar parte de la colección monacal⁴. Gracias a la reciente edición de sus inventarios realizada por Almudena Pérez de Tudela, podemos observar las numerosas correspondencias existentes entre el legado de la fundadora al monasterio y su inventario de almoneda, donde podemos destacar una descripción que apunta directamente hacia a la iconografía de la Virgen de la Cuchillada:

Un retablo de nuestra señora con su hijo en brazos de iluminación sobre tabla con ángeles a los lados que están tañendo y cantando con una moldura de madera dada de

³ *Ibidem*.

⁴ *Inventario de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal su fundadora*, Madrid, del 7 de octubre de 1574 al 27 de agosto de 1597. (Archivo General de Palacio [en adelante: AGP], Patronatos de la Corona [en adelante: PC], Descalzas Reales [en adelante: DR], caja 1, expediente 18).

negro y alrededor unas letras que tiene de alto dos tercias y de ancho siete dozabos tasada la hechura en siete mil quinientos maravedís⁵.

Las medidas y el marco descrito por el inventario del siglo XVI distan de las dimensiones y enmarcación de la obra conservada actualmente en el relicario⁶. Pese a que no tenemos más datos para identificar la obra entre los primeros inventarios monacales, esta diferencia puede explicarse a partir de la inscripción que aparece en su parte trasera (fig. 3). La misma, nos informa acerca de cómo en 1633, fue “renovada” por Alfonso de Escobar, alguacil en la corte de Felipe IV, lo que explicaría, muy probablemente, su reubicación en un nuevo marco durante su reinado. Encima esta inscripción, y datada un siglo después, encontramos una segunda sobre tabla que mantiene la información anterior y añade los datos en torno a la concesión de indulgencias que el arzobispo de Toledo otorgaba a quien rezase frente a la imagen para el fin de la herejía y la paz entre “los príncipes cristianos” (fig. 3).

Por su parte, el marco de esta imagen, decorado con numerosas reliquias, cuya cartela reza “santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”, ya indicaría que nos encontramos ante una tabla especialmente venerada en el Monasterio de las Descalzas Reales, o con entidad suficiente para ofrecer el perdón a cambio de su veneración (fig. 4). Según los listados de bienes de la fundación realizados por las religiosas de la comunidad a lo largo del siglo XVII, el relicario conservó “Una arquilla pequeña de madera de Alemania con el cuerpo de Santa Proetrice Ancilla”⁷.

⁵ Las correspondencias entre las entradas de ambos listados se encuentran señaladas en: Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)* (Jaén: Universidad de Jaén, 2017), 243.

⁶ Las medidas descritas equivalen a 560 mm de ancho por 490 mm de alto. Vid. *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema métrico decimal*, Madrid, Instituto Geográfico y Estadístico, 1886. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040592&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

⁷ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/1 [Madrid], f. 2v. N° de asiento 1105, en Consuelo García López, dir., *Inventario de los fondos documentales de los reales patronatos (tomo I). Archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003): 143-144. Sobre la ritualidad practicada por la comunidad de las Descalzas en torno a las reliquias: Esther Jiménez Pablo, “Cultura material en ‘clausura’: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII,” *Antítesis*, 10 / 20 (2017): 613-630 e íbidem. “De lo cotidiano a lo sagrado: las reliquias en el contexto de la ‘Pietas Austriaca’ (siglo XVII),” en *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*, coords., Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz Granada (Universidad de Granada, 2015): 405-420.



Fig 3. Detalle de la trasera (siglo XVII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633” y Detalle de la trasera (siglo XVIII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633”.

El reverendísimo y Excelentísimo señor cardenal, conde de Teva Arzobispo de Toledo, primado de Españas [...] concedió 100 días de Yndulgencia a todas las personas que rezaren una Salve, Ave María o Antífona de la Virgen delante de la sacra Ymagen que está al reverso rogando a Dios por la extirpación de las heregías, paz y concordia entre los príncipes cristianos. Dada en Madrid a 23 de octubre del año de 1764. El cardenal obispo de Toledo.





Fig. 4. Detalle de las reliquias y sus cartelas donde se repite el nombre "Santa Proetrice Ancilla virgen y mártir".

Además, este mismo listado nos describe obras como "una imagen de nuestra señora de la Fe de Flandes" o, "Dos capillas de nogal con imágenes de Nuestra Señora oprobadas que vinieron de Flandes"⁸. Pese a que no coincidan con la obra actualmente conservada, estas menciones, no solo nos remiten al ámbito de producción del que procede la *Virgen de la Cuchillada*, sino que, además, introducen un matiz significativo respecto a algunas de las tablas flamencas que se conservaron en el relicario, su estatus como imágenes "oprobadas". Efigies religiosas que habían sufrido algún tipo de agravio o lesión por manos heréticas y que, finalmente, habían sido rescatadas por fieles católicos. En relación a esta clasificación que los inventarios del siglo XVII hacen sobre las imágenes conservadas en el relicario y llegadas desde Flandes, resulta igualmente significativa la descripción que, sobre esta imagen, ya totalmente identificable, hacen un conjunto de inventarios datados durante la primera mitad del siglo XX. En ellos, la imagen que actualmente se cataloga bajo el título *Virgen de la Cuchillada* es descrita siguiendo la tradición oral de la propia comunidad en la que se ha conservado, donde fue conocida como "la rescatada [...] porque, según tradición, San Juan Capistrano, la rescató de unos herejes"⁹.

⁸ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/1 [Madrid], f. 3r y 4r.

⁹ Así la encontramos descrita por vez primera en el año 1900: "152. Un tríptico. En el centro tiene una tabla representando a Nuestra Señora con el niño, rodeado de una orla con pequeños relicarios. Llámase "la rescatada" esta imagen porque, según tradición, san Juan Capistrano la rescató de unos herejes. En la frente tiene una herida de la cual brotó sangre. Las dos alas del tríptico no tienen pintura ninguna sino incrustaciones de madera" en: *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. 1900, s/f, núm. 152, AGP, PC, DR, caja 16999, expediente 4. También, con el mismo número 152 y descripción análoga aparece en inventarios posteriores: *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de marzo de 1908, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 3, p. 25; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descaldas*. Madrid, 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 7, p. 26. Otros inventarios contemporáneos le adjudican un número distinto, pero conservan una descripción similar: *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 2, p. 33, núm. 682. *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5, p. 35 núm. 216 y, finalmente: *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 6, p. 52, núm 633.

LA LEYENDA DE FRAY JUAN DE PALMA

Llegados a este punto, cabría buscar entre otras fuentes encargadas de documentar, ya no tanto la presencia de la obra entre los espacios del monasterio, sino el por qué de su llegada y veneración dentro del mismo. La narración creada entorno a esta tabla flamenca es una de las más apreciadas y respaldadas por la historia de la adoración de las imágenes puesto que se vincula directamente a las leyendas de oprobio y rescate especialmente apreciadas por quienes se consideraron fieles protectores y defensores de la fe católica en la Europa Moderna.¹⁰ En el caso que nos ocupa, fue el franciscano fray Juan de Palma quien puso por escrito los hechos milagrosos que definen el carácter de la imagen, vinculándola a una de las personalidades más influyentes del monasterio (fig. 5): sor Margarita de la Cruz (1567-1633), hija del matrimonio imperial formado por Maximiliano II (1527-1576) y María de Austria (1528-1603). Esta monja Habsburgo fue especialmente conocida en el marco de relaciones políticas y diplomáticas que se gestó alrededor de la corte de su sobrino Felipe III. Como miembro de la dinastía Habsburgo y, pese a su encierro en clausura, la monja-infanta, conocida en su tiempo como “su Alteza de las Descalzas”, mediatizó buena parte de las tramas políticas que se gestaron en torno al monarca madrileño¹¹.

¹⁰ Una de las más populares en Castilla es la que se gestó en torno al *Santísimo Cristo de Burgos*, oprobado por los judíos y conservado actualmente en la Catedral de Burgos. Vid. Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons, 2017): 317-366; Sobre las cualidades de algunos de estos crucificados como autómatas: David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992): 326-327.

¹¹ Sobre el alcance político de la influencia ejercida por esta monja Habsburgo desde la clausura: Arturo Álvarez, “Curioso epistolario en torno a la infanta sor Margarita de la Cruz,” *Hispania Sacra* 24 / 47 (1971): 187-234. Magdalena S. Sánchez, *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain* (Baltimore: London The Johns Hopkins University Press, 1998): 137-155, María Teresa Muñoz Serrulla y Karen M^a. Vilacoba Ramos. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia entre reinas y religiosas en el ocaso de la dinastía de los Austrias,” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. 2 vols., coords., M^a Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005): vol. 1, 597-610; Frédérique Sicard. “Política en religión y religión en política: El caso de sor Margarita de la Cruz, archiduquesa,” en *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio*, coords., José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Polifemo, 2011): 631-646. p. 631-646; Natalia González Heras. “Sor Margarita de la Cruz, ¿un modelo de mujer ortodoxo?” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed., M^a Leticia Sánchez Hernández (Madrid, Polifemo, 2019): 597-614; Alejandra Fraganillo Álvarez, “Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la Gran Duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631),” en *De puño y letra: Correspondencia personal entre las redes de la dinastía Habsburgo*, eds., Bernardo García García; Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller (Madrid/Frankfurt Iberoamericana, 2019): 173-199. Sobre su proceso de beatificación: María Leticia Sánchez Hernández, “El proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz y Austria” en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVII-XVIII)*, eds., Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Esther Jiménez Pablo y Miguel Luis López Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2018): 133-154.



Fig. 5. Matías de Torres, sor Margarita de la Cruz, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 168 x 126 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inv. P001275 © Museo Nacional del Prado.

Por tanto, y para entender las primeras noticias que nos llegan acerca de esta imagen, es importante destacar el control ejercido por fray Juan de Palma, como confesor y biógrafo de sor Margarita de la Cruz, sobre los recursos empleados por la retórica del poder para sacralizar todo aquello que girase en torno al mismo¹². La labor

¹² Sobre los confesores del monasterio de las Descalzas Reales: Karen M^a Vilacoba Ramos, *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna* (Madrid: Visión Libros, 2013). Las diferentes narraciones creadas entorno a la retórica del poder que acompañó la monarquía Habsburgo en la corte madrileña entre los siglos XVI y XVII se han caracterizado por una constante labor de vinculación entre la misma y la figura mariana a través de diferentes advocaciones, muy especialmente a la Virgen de Atocha. Vid. Javier Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna* (Madrid, Comunidad de Madrid "Biblioteca básica madrileña" 17, 2000) y Jeffrey Schrader, *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006). En cuanto al

escrita por el franciscano fray Juan de Palma se concretó en la producción de dos obras sobre la vida y cultura material del cenobio: por un lado, la crónica y biografía del monasterio donde desarrolló su vida sor Margarita de la Cruz y, por otro, la redacción de un manuscrito, que no llegaría a publicarse, sobre la gran colección de reliquias atesoradas en la fundación madrileña.¹³ Esta última obra manuscrita incluyó, además, un interesante capítulo dedicado a narrar las historias de aquellas imágenes consideradas como milagreras entre la colección visual de la clausura y, por ello, con un mismo estatus de reliquia.¹⁴ Es dentro de este capítulo, titulado “Testimonios de las ymages opprobriadas de Cristo y de su Madre, que estan en este relicario”, donde podemos encontrar, entre otros testimonios, el que nos traslada la narración creada entorno a la *Virgen de la Cuchillada*.¹⁵

Según los datos proporcionados por fray Juan de Palma, la tabla flamenca habría sido objeto de un episodio de agravio o profanación en la región flamenca de La Haya a manos de un hereje, quien trató de partirla en dos, provocando así las heridas sangrantes en la figura de la Virgen. Gracias a la intervención de un militar hispano, que se encontraba paseando junto a su criado cuando sucedía dicho ataque, la imagen fue rescatada de manos heréticas. Posteriormente se trajo a la corte madrileña, donde acabaría depositada entre la colección de imágenes devocionales de las Descalzas Reales. Tras llegar a la colección monacal, sor Margarita de la Cruz decidió encargar a un pintor su restauración cuidando, según fray Juan de Palma, que las heridas supuestamente provocadas por el hereje en rostro y mano derecha de la Virgen quedasen intactas, así como proporcionándole acomodo en un marco guarnecido por reliquias¹⁶. El cotejo de los datos ofrecidos por el confesor de sor Margarita con el

objetivo de estas crónicas y su vinculación con la nobleza: Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el s. XVI español* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990), 141-145.

¹³ Sobre el origen nobiliario de fray Juan de Palma, vid. Vilacoba Ramos, *El monasterio*, p. 516. El manuscrito inédito ha sido estudiado recientemente por Checa Cremades, "Un espacio", 313-315".

¹⁴ El profesor Fernando Checa ha destacado recientemente cómo todavía podemos identificar entre la colección de las Descalzas Reales algunas de las imágenes-reliquia descritas por el confesor en su obra. Al respecto vid. Checa Cremades, "Un espacio", 313-315.

¹⁵ Fray Juan de Palma, *Catálogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, s. XVII, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18, ff. 23v-25v. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvMadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 (consultado el 15 de septiembre de 2017). El propio autor, nos indica que los relatos narrados en su catálogo toman como fuente la propia documentación que él mismo pudo consultar entre las certificaciones del archivo: “Copias y trasuntos sumarios de los testimonios y letras fidedignas de las santas reliquias que se veneran en este relicario, cuyos originales se hallarán más copiosos en el archivo del sobredicho convento”, ibídem, f. 69r. Efectivamente, todavía podemos consultar la “Noticia de cómo el capitán Agustín de Prado y Loaysa trajo desde Brasil la imagen conocida como ‘La Rescatadita’, y de cómo su sobrina, Isabel de Figueroa, la entregó al Monasterio de las Descalzas Reales para su veneración”. AGP, PC, DR, caja 85, exp. 75. s/n, 1625. Número de asiento 428, en: García López, *Inventario*, 79.

¹⁶ “El capitán don Agustín de Prado, y de Loáisá cavallero del hábito de Santiago fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625. Y en la haya, yendo una tarde solo con un criado suyo vio que en un portal de una casa un hereje estaba partiendo

estado actual de la obra permite apreciar diferentes concomitancias a nivel formal, como el lugar exacto de las heridas (cabeza y muñeca derecha) donde actualmente se pueden observar las dos representaciones de sangre sobre la piel de la Virgen. Asimismo, las noticias citadas por fray Juan de Palma respecto a las reliquias que sor Margarita utilizó para sacralizar la imagen, coinciden con las que actualmente integran su marco, cuyas pequeñas cartelas todavía permiten leer el nombre de la santa virgen y mártir a la que pertenecen “santa Proetrice Ancilla”. Su nombre, como hemos visto, también es mencionado entre los listados de reliquias de la fundación¹⁷.

Respecto a los personajes y sucesos de los que nos habla fray Juan de Palma, el militar que había rescatado la imagen obedecía al nombre de Agustín de Prado “cavallero del hábito de Santiago” quien, según el confesor, había participado en la conocida recuperación de Salvador de Bahía en 1625, tras haber sido ocupada por la flota holandesa¹⁸. Este militar dio la imagen a su sobrina, Isabel de Figueroa quien habría sido persuadida para que la donase a la comunidad de las Descalzas. El capitán Agustín de Prado y de Loáisía, sí parece estar vinculado con la nobleza condecorada por Felipe II y su sucesor, aunque las noticias acerca del mismo son confusas. Cuando acudimos a las genealogías de la nobleza hispana documentada durante los siglos XVI y XVII, los nombres citados por el confesor de sor Margarita nunca acaban de ser totalmente coincidentes. En este sentido, el historiador y cronista madrileño José Antonio Álvarez y Baena (1754-1799), dentro de su recopilación de personalidades madrileñas e ilustres, sí nos informa acerca de la existencia de un soldado llamado

una imagen de Nuestra Señora con las manos afirmando en la rodilla y llegó a él y dándole muchos cintarazos se la quitó y estándola haciendo reverencia vio que tenía una herida en la cabeza y otra en la mano derecha en la muñeca. Trájola a esta corte, y diósel a guardar a su sobrina, doña Isabel de Figueroa. La cual a persuasión de una persona grave y piadosa la entregó al Monasterio Real de las Descalzas para que estuviese con la decencia debida. Certificando que hizo algunos milagros cuando la tuvo en su casa. Está sentada esta santa imagen en un trono con su niño en los brazos y ángeles tañendo a los lados. Es de pincel sobre tabla y muy hermosa y y la infanta Margarita la tomó gran devoción y la hizo aderezar con mucha curiosidad, haciendo que un pintor la retocase porque estaba muy mal tratada, pero hizose de suerte que las heridas quedasen señaladas. Pusole una guarnición de ébano con abados de bronce dorado, todo alrededor con sus cristales. Y en todos, reliquia de Santa Proiecticia Ancila V. M. tiene sus puertas de lo mismo que la guarnición, y queda como dentro de una capilla, donde es venerada de toda esta comunidad” *Ibíd.*, ff. 24v.-25r. No sería la única vez que la monja-infanta manifestase su preocupación por restaurar las imágenes sagradas y milagreras que se conservaban en clausura. También la famosa Virgen del Milagro, relacionada con los orígenes de la comunidad, fue restaurada a instancias de Sor Margarita, tal y como Juan Hebas narra. Al respecto, vid. Javier Portús Pérez. “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas,” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds., María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Madrid: Casa Velázquez, 2008): 244.

¹⁷ Vid. nota 7.

¹⁸ Según fray Juan de Palma el capitán hispano que trajo la imagen a la corte madrileña “fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625”, por lo que podemos deducir, dada la localización y cronología señaladas, Brasil y 1625, que el confesor del monasterio se refiere a la conocida Recuperación de Salvador de Bahía, ocupada por los holandeses en el marco de las rivalidades y hostilidades mantenidas entre la monarquía hispana y las provincias unidas de los Países Bajos. El estudio sobre este enfrentamiento comercial y económico en Jonathan I Israel, *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1601* (Oxford: Clarendon, 1982).

Agustín de Prado y Mármol, hijo de Gaspar de Prado y Loaysa, cuya biografía destaca, entre otras misiones, por su participación en la “jornada de Brasil”, hecho gracias al cual “le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626”¹⁹. El nombre completo de este soldado no coincide con el citado por Palma, pero los méritos y biografía a él atribuidos sí se relacionan directamente con el contexto geopolítico aludido en su narración sobre la *Virgen de la Cuchillada*²⁰. En lo que respecta al nombre de Isabel de Figueroa, aparecerá documentada dentro de un certificado de nobleza expedido en 1729 para ratificar el estatus de Gonzalo de Córdoba y Venegas²¹. Aquí, consta como abuela del interesado, por lo que la cronología sí podría estar devolviéndonos el mismo personaje al que sor Margarita convenció para adquirir la imagen, aunque la identificación sigue presentándose esquiva dados los pocos datos que la leyenda nos puede concretar.

Un último dato a añadir en cuanto al cotejo de los nombres y apellidos que encontramos en esta leyenda sería el que los fondos impresos del propio archivo de las Descalzas Reales nos ofrecen. Aquí, entre los diferentes ejemplares que componen su biblioteca encontramos un libro de genealogías donde nuevamente consta el apellido Loaysa entre los linajes más destacados de la nobleza hispana. De este modo, fray Juan de Palma podría haber utilizado los datos recogidos entre la propia biblioteca del monasterio para elaborar su relato²². Por tanto, la narración del confesor franciscano ofrece algunas pinceladas coetáneas mediante la utilización de identidades a las que podemos aproximarnos al identificar su linaje junto con un marco temporal y geográfico formado por referencias a sucesos coetáneos. Es el caso de la mencionada

¹⁹ Según el biógrafo José Antonio Álvarez: “Agustín de Prado y Mármol (don) nació el año 1577, y se bautizó en la parroquia de san Ginés. Fue hijo de Gaspard de Prado y Loaysa, y de doña Isabel del Mármol y Figueroa, vecinos y naturales de esta villa [Madrid], de las casas ilustres y antiguas de estos apellidos. Sirvió a los reyes don Felipe II y don Felipe III, veinte y siete años en los estados de Flandes y Milán, los veinte y cinco con grado de Capitán de Infantería Española; y últimamente se halló en la jornada de Brasil; por cuyos méritos le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626.” José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes; diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid* (Madrid: en la Oficina de Benito Cano. Entre 1789 y 1791): 5-6 <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000099472&page=1>, (consultado el 5 de noviembre de 2019).

²⁰ Otras fuentes sobre la historia y personalidades de la villa de Madrid, anteriores a la publicada por Álvarez y Baena, también se hacen eco de la biografía de personalidades con nombres muy próximos al citado en la historia de Palma. Por ejemplo, Gil González Dávila, ya incluía el nombre de “Agustín de Prado su hijo gran soldado en la carrera de Indias” o, “Don Agustín de Prado y Mármol, capitán de infantería en el Estado de Milán”. Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España* (En Madrid: por Thomas Iunti, 1623): 216. <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000092802&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

²¹ Francisco Asís Ferrer i Vives, *Índice de las Ejecutorias de nobleza y certificaciones de Hidalguía y Armas en la Biblioteca del Palacio de Peralada* (Madrid: Marcial Pons, 1987), 42.

²² Segunda mitad del s. XVI, *Libro de linajes dirigido a don Beltrán de la Cueva, duque de Albuquerque*, Real Biblioteca, DIG/MD/F/30_E, ff. 112r-113r, Véase su catalogación en: María Luisa López-Vidriero, dir., *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2001), 45. También se encuentra disponible la consulta de su catalogación <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=166698> (consultado el 21 de mayo de 2019).

recuperación de Salvador de Bahía, acaecida el año de 1625, tras haber sido ocupada un año antes por la flota holandesa, a la que fray Juan de Palma se refiere de manera indirecta mencionando el servicio de Agustín de Prado en Brasil ese mismo año.²³

Asimismo, y además del contexto histórico, encontramos en esta narración una importante alusión al tratamiento de la imagen una vez llegase a manos de sor Margarita, quien no únicamente se habría ocupado de ubicarla en un marco guarnecido por reliquias, tal y como la conocemos actualmente sino, también, de encargar a un pintor su restauración²⁴. Aunque no podamos identificar la mano del pintor, la trasera de la obra permite documentar que, efectivamente, su “renovación” se llevó a cabo en 1633. Resulta más complejo todavía determinar en qué consistió la citada restauración, pero, dadas las características formales de la obra y su leyenda, parece lógico atribuirle los repintes que representan la sangre en las heridas de la Virgen. Precisamente, estos detalles, que escapan al convencionalismo formal y compositivo de los maestros flamencos, nos acercan al plano narrativo y teórico que sustenta el culto a la imagen dentro del catolicismo, o contexto de adoración al que encontramos adscrita la *Virgen de la Cuchillada*.

EL SENTIDO TEOLÓGICO Y POLÍTICO DE LAS IMÁGENES MILAGROSAS EN LA MONARQUÍA HISPANA

Tanto la leyenda de oprobio que perpetúa la memoria de esta imagen, como el estado actual con el que nos ha llegado la obra (o, marco que le proporciona acomodo) manifiestan la gran autoridad que imágenes y reliquias habían adquirido en época postconciliar²⁵. Como es conocido, esta autoridad fue acompañada por una significativa producción escrita que trataba de proporcionar las pautas para la idoneidad de las representaciones religiosas y su correcta veneración. La presencia de diferentes leyendas en torno a la salvación de imágenes oprobadas a manos de la herejía protestante fue significativa en el Madrid de inicios del siglo XVII, así como en diferentes lugares de la Península Ibérica²⁶. También la tratadística postconciliar se hacía eco del mismo y, entre aquellas imágenes especialmente recomendadas para su veneración, las que hubiesen sufrido algún tipo de ataque se convertían en el mejor objeto de devoción por su cercanía al martirio o a la noción de santidad. Precisamente, entre la colección de impresos que se conservan en la biblioteca del monasterio de las Descalzas, podemos hallar referencias directas al armazón teórico que sustentaba el

²³ Vid. nota 35.

²⁴ “la infanta Margarita la tomó gran devoción y la hizo aderezar con mucha curiosidad, haciendo que un pintor la retocase porque estaba muy mal tratada, pero hizose de suerte que las heridas quedasen señaladas” Palma, *Catálogo, y sumario*, ff. 24v.-25r.

²⁵ Desde estudios clásicos como: Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009) 9-10, hasta revisiones más recientes sobre el valor de la imagen en la cultura cristiana occidental: Carlos Alberto González-Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017).

²⁶ María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, (Madrid: Marcial Pons, 2000), 178. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad,” *Chronica Nova* 39 (2013): 115-146.

culto a las imágenes oprobadas. Más concretamente, es en la obra de Jaime Prades titulada *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes...* donde podemos encontrar la referencia a este mismo tipo de imágenes y fenómenos que la *Virgen de la Cuchillada* y su leyenda nos introducen. El tratadista valenciano recuerda que son, precisamente, las imágenes que hayan sangrado o llorado como consecuencia de algún ataque, aquellas que deben venerarse con especial devoción, dado sus estatus como portadoras de la providencia divina²⁷. En lo que respecta a las prácticas que rodeaban la adoración de la imagen, el seguimiento de la ideología católica era riguroso, por lo que la presencia de vestigios religiosos profanados entre las obras a las que se les rendía culto parecía obligada entre la colección de las Descalzas Reales. Por consiguiente, la información que nos proporcionan en este caso diferentes fuentes que forman parte de la colección de (bibliográfica y visual) desde diferentes espacios (biblioteca y relicario) se muestra complementaria o integradora de un determinado sistema a través del que se organizaba el culto a la imagen.

Este sistema de comprensión y adoración de la imagen contaba a inicios del siglo XVII con una larga trayectoria dentro de la cultura cristiana, por lo que la narración construida por fray Juan de Palma muestra características ya manifestadas o definidas en épocas anteriores. El fenómeno de las imágenes vivientes, con reacciones humanas y milagreras, comienza a documentarse en Europa desde finales de la Edad Media e inicios de la Época Moderna y obedece a un creciente interés por la materialidad dentro de la ritualidad cristiana²⁸. Al respecto, autores como Sansterre llaman la atención sobre un conjunto de casos, datados entre los siglos XII y XIII, donde, entre otros factores, una secreción (lágrimas, sudor o sangre) indican la presencia o transmisión del influjo divino a la imagen²⁹. Ya las fuentes medievales nos remiten a relatos análogos donde las imágenes de la Virgen con el Niño son oprobadas

²⁷ Así lo explica en el capítulo VII del Libro Tercero: «Dios por diversas vías milagrosamente ha hecho del todo clara y manifiesta esta doctrina de las imágenes. [...] Tratase de las apariciones de las cruces, de las imágenes siendo heridas vertieron sangre y agua: y de cierta imagen de nuestra Señora a que se vio algún tiempo resplandeciente» en Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud...*, (En Valencia: en la impresión de Felipe Mey, 1597), f. 245. Madrid, Real Biblioteca: DIG/MD/C/18_E. La edición y estudio introductorio de esta fuente en: Yolanda Gil Saura. “La Historia de la Adoración de las Imágenes”, en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005) 9-16. Las últimas aportaciones y bibliografía sobre este tratadista en: Borja Franco Llopis, “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica,” *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte* 19 (2010): 83-93 y, Darío Velandía Onofre, “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso,” *Hispania Sacra* 69 / 139 (2017): 185-194.

²⁸ Al respecto, contamos en la actualidad con un buen armazón historiográfico. Desde estudios clásicos y pioneros como el realizado por David Freedberg en: Freedberg, *El poder*, pp. 283-316, hasta sucesivas actualizaciones donde destacan las aportaciones de Erik Thunø y Gerhard Wolf, *The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance* (Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 2004). Para una revisión metodológica de esta línea de investigación y bibliografía actualizada vid. Ralph Dekonink, “Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne entre dévotion locale et culte universal,” *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 131-133.

²⁹ Sansterre, Jean-Marie, “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del s. XIII,” *Codex Aquilarensis* 29 (2013): 77-98, 79.

a manos del enemigo en el marco de un conflicto bélico, generando así su sangrado y convirtiéndolas en milagrosas. Es el caso de la estatua de la Virgen con el Niño supuestamente mutilada por un soldado en el marco del asedio inglés a los territorios francófonos durante 1187.³⁰ Una vez más contamos con ingredientes parecidos, una imagen que tras ser atacada por el enemigo sangra y se convierte en milagrosa, todo en un contexto y cronología alejados del Madrid de inicios del siglo XVII, aunque todavía utilizando recursos medievales para la sacralización de una imagen a partir de la utilización del contexto geopolítico coetáneo.

Uno de los ingredientes principales dentro del proceso de sacralización de la imagen en función de su carácter milagroso era la elaboración de una leyenda mediante la que dotarlas de autoridad y significación³¹. Para ello, sus autores se basaron en el recurso de utilizar referencias históricas y coetáneas que a menudo se mezclaban con los gestos sobrenaturales manifestados por la imagen en cuestión, como el habla, movimiento, sangrado, llanto, etc. Muchas de estas historias eran escritas por clérigos o cortesanos al servicio de los estamentos gobernadores y, además, en algunos casos, servían para dotarlas de una iconografía propia. En este sentido, diferentes estrategias y recursos narrativos eran utilizados por la retórica coetánea para proporcionar un marco de lectura a la imagen, asociándola o referenciándola a un espacio, lugar y momento específicos. En nuestro caso, dicho marco referencial se ubica hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII dentro de las regiones del sur de Flandes, un momento y lugar en los que, precisamente, el Imperio Hispano necesitaba reafirmar su identidad católica. Es por ello que, la construcción de una serie de referentes visuales y santuarios asociados al poder milagroso de la Virgen María dentro de este mismo marco cronológico y geográfico no se hizo esperar³². El Monasterio de las Descalzas Reales, y los miembros que formaron parte de su comunidad religiosa, como sor Margarita de la Cruz y su confesor fray Juan de Palma, permanecieron completamente atentos a lo sucedido en los territorios gobernados por la Monarquía Hispana, pese a su encierro en clausura o lejanía geográfica. Así lo demuestran diferentes manifestaciones artísticas conservadas entre la colección de este cenobio clariano, como los tapices de *El triunfo de la Eucaristía* diseñados por Pieter Paul Rubens (1577-1640) y enviados al monasterio por orden de la gobernadora de los Países Bajos Isabel

³⁰ *Ibidem*, 94.

³¹ Gabriela Signori, "The miracle kitchen and its ingredients: a methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century)," *Hagiographica* 3 (1996): 277-303.

³² La interesante relación entre imagen milagrosa y marco espacial donde se ubica, dentro de diferentes santuarios marianos situados al sur de Flandes, ha sido recientemente analizada en: Maarten Delbeke, Lobke Geurs, Lise Constant y Annelies Staessen, "The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 77-98. El estudio monográfico sobre la instrumentalización de la efigie mariana en los Países Bajos desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII en: Annick Delfosse, *La "protectrice du País-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols* (Turnhout: Brepols, 2009). Asimismo, Freedberg destacó la necesidad de crear un circuito visual mediante el que mantener y difundir la fe católica en los territorios del sur de Flandes utilizando las diferentes estrategias que la construcción de imágenes milagrosas ponía a disposición del catolicismo. Vid. David Freedberg, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609* (New York: Garland, 1988).

Clara Eugenia (1566-1633) o, la representación de esta última junto a su esposo en peregrinación al santuario de Laeken, también conservada entre la colección monacal³³. Sor Margarita de la Cruz e Isabel Clara Eugenia, tía y sobrina respectivamente, compartían un mismo proyecto político y religioso, por lo que la llegada de esta imagen, así como su leyenda permanecen fuertemente unidas al ejercicio del deber dinástico promovido por la dinastía Habsburgo³⁴. La monja-infanta, según nos cuenta fray Juan de Palma, fue la encargada de añadir una nueva significación a esta imagen al rodearla de un marco con reliquias que, además, nos ha llegado intacto hasta la actualidad. El confesor nos remite a un proceso de sacralización de la imagen donde, tal y como explica Jean Wirth: «Immagini e reliquie formano un sistema completo, poiché ogni cosa è composta di forma e di materia»³⁵. Teniendo en cuenta, a su vez, el marco legislativo en el que se desarrolla el culto a imagen y reliquia dentro de una fundación que permanece fuertemente unida a los preceptos postconciliares y, en este caso, por un miembro de la monarquía católica como era sor Margarita de la Cruz, la *Virgen de la Cuchillada* se encontraría entre una las aplicaciones prácticas más cuidadas llevadas a cabo en el Madrid de principios del siglo XVII³⁶.

³³ Ana García Sanz. “Los tapices del triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el monasterio de las Descalzas Reales,” en *Rubens, el triunfo de la Eucaristía*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 25-III-2014 al 30-VI-2014), coms., Alejandro Vergara y Anne T. Woollet (Madrid, Museo del Prado, 2014), 29-45. Sobre la representación de los archiduques al santuario belga de Laeken (PN 00612350) Vid. Carmen García-Frías Checa. “Procesión de los archiduques de Austria a Laeken de Hans van der Beken y Paso de Felipe III por la ciudad de San Sebastián de Pieter Meulen,” en Catálogo Exposición *El mundo que vivió Cervantes*, com. Carmen Iglesias (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2005), 349-351.

³⁴ La vinculación de las imágenes milagrosas con la dinastía Habsburgo dentro del contexto madrileño en: Schrader, *La Virgen*, 37-8.

³⁵ Jean Wirth, “Imagine e reliquia nel cristianesimo occidentale,” *Locus Solus* 5 (2007): 19-33, 21.

³⁶ El marco legislativo que regulaba cualquier aspecto de la vida en este monasterio estaba sujeto al seguimiento estricto de los postulados tridentinos, de modo que, tanto la organización interna de la comunidad, como sus acciones, obedecían a una plasmación directa de la ideología católica. Vid. María Leticia Sánchez Hernández, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997) y, de la misma autora: “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales,” *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 293-318. Para las bases que estipulaban el culto hacia imagen y reliquia: Diego Suárez Quevedo, “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales posttridentinas del arzobispado de Toledo,” *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998): 257-290. Sobre mentalidad que acompañó las prácticas devocionales que vehicularon el culto a las reliquias en territorio hispano: Martínez-Burgos García, *Ídolos*, 13-45 y 119-146.

ATRIBUCIÓN DE LA TABLA AL CÍRCULO DE MARCELLUS COFFERMANS

La composición de la *Virgen de la Cuchillada* es muy similar a los modelos presentes en el arte flamenco en el siglo XV. La disposición de los personajes y el mismo tema iconográfico pueden ser observados en la copia de la obra de Robert Campin la *Virgen con el niño en el ábside* de Metropolitan Museum of Art en Nueva York, datada durante la primera mitad del siglo XV (fig. 6). Sin embargo, una composición mucho más cercana a la de la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales es la difundida por siguientes generaciones de los primitivos flamencos, en particular los talleres de Brujas. Como referentes, conocidos por el autor de la obra, se pueden destacar composiciones de Hans Memling, por ejemplo la *Virgen y el Niño entre dos ángeles* del Museo del Prado, datada entre 1480-1490 o la *Virgen con el donante* del *Altar de Santos Juanes*, conservada en el Kunsthistorisches Museum, y datada entre 1485 y 1490 (fig. 7) u otras obras de Memling procedentes de la década de los años ochenta.³⁷ De hecho, este último, acostumbró a representar las grisallas de los profetas en sus composiciones como recurso iconográfico mediante el que ratificar el significado de la Virgen como madre de Dios y principio de renovación para la Iglesia. Este mismo recurso iconográfico es utilizado por el autor de la *Virgen de la Cuchillada*, al ubicar en el respaldo del trono dos columnas sobre las que aparecen representadas las figuras de los profetas Abraham, a la derecha, y Moisés, a la izquierda³⁸.

³⁷ Las similitudes a nivel formal se pueden observar también en otras composiciones de Memling: *Virgen con el Niño*, *Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, s. 1480, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; *Virgen con el Niño y ángeles*, después de 1479, The National Gallery of Art, Washington; *Virgen con el Niño y ángeles músicos*, 1480, Rob Barton Gallery, Londres; Tríptico Pagagnotti, 1480, Galleria degli Uffizi, Florencia; *Virgen en el jardín de rosas*, sobre 1480-1490, Alte Pinakothek, Múnich.

³⁸ En el caso del *Altar de los Santos Juanes* de Hans Memling, en el marco arquitectónico que limita la escena principal se pueden observar dos escenas del Antiguo Testamento, *El sacrificio del Isaac* y *David matando a Goliat*.



Fig. 6 Copia según Robert Campin, La Virgen en el ábside, óleo sobre lienzo, trasladado de una tabla, 45 x 35 cm, Nueva York, © Metropolitan Museum of Art, n° inv. 05.39.2



Fig. 7 Hans Memling, El Altar de los Santos Juanes, 1485-1490, óleo sobre tabla, 69,3 x 47 cm, Viena, © Kunsthistorisches Museum, n° inv. Gemäldegalerie 930.

Aunque las composiciones de Hans Memling y la obra del Monasterio de las Descalzas Reales comparten ciertas similitudes iconográficas, es oportuno subrayar que el sutil y elegante estilo de Memling no es semejante al estilo lineal que presenta la fisionomía de los personajes representados en la *Virgen de la Cuchillada*. Por tanto, para indicar la hipotética autoría de la tabla, parece oportuno el análisis comparativo con otros artistas de Brujas, cercanos al taller de Memling. El esquema compositivo puede ser afín al que desarrolló a finales del siglo XV Gerard David, quien mantuvo su taller y vivienda en Brujas, pero a partir del 1515 también formó parte del gremio de pintores en Amberes, difundiendo así las composiciones de los últimos primitivos flamencos en el mercado antuerpiense³⁹. En su entorno se pueden destacar algunas composiciones muy cercanas a la obra madrileña, como por ejemplo la *Virgen con el niño y los ángeles músicos* de Philadelphia Museum of Art⁴⁰. Junto a la genérica composición, el tema y los elementos iconográficos, que pueden ser apreciados en las obras de Gerard David, cabe destacar, también, la similitud de los detalles de sus composiciones y la repetición de los mismos motivos por el autor de la *Virgen de la Cuchillada*. Asimismo, se pueden observar analogías entre la dinámica del Niño Jesús representado en la tabla madrileña y el representado por Gerard David en *Santa Ana, Virgen María y Niño Jesús* de los primeros años del siglo XVI (fig. 8). Sin embargo, el estilo de Gerard David es más detallista, sensual y realista respecto al autor de la *Virgen de la Cuchillada*. Por esta razón la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales no debe ser identificada con su taller, sino solamente con un círculo de modelos, tanto para las composiciones genéricas como para los detalles pictóricos. No obstante, la comparación con el tardío estilo de Gerard David lleva la búsqueda al ámbito de pintores de Amberes de la primera mitad del siglo XVI, con los que la obra guarda mayores similitudes.

³⁹ Maryan W. Ainsworth, *Gerard David: Purity of Vision in the Age of Transition* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998), 3.

⁴⁰ La popularidad de la composición similar a la de la obra de las Descalzas Reales se puede observar también en las obras de Gerard David como por ejemplo: *Virgen con los ángeles músicos*, 1490-1500, Kunstmuseum Basilea, *Virgen con los ángeles músicos*, 1490, actualmente desaparecida (http://nyarc-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=01NYARC&search_scope=01NYARC EVERYTHING&docId=01NYARC_III.b11851879&fn=permalink), (consultado el 2 de noviembre de 2019); *Virgen entre las Vírgenes*, sobre 1509, Musée des Beaux Arts, Rouen; *La Virgen con los ángeles músicos*, atribuida al entorno de Gerard David, 1495-1500, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 8. Gerard David, Santa Ana, Virgen María y Niño Jesús, principio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 232 x 96 cm, Washington, © The National Gallery of Art, n° inv. 1942.9.17.b.

Es conocido el crecimiento experimentado por la ciudad de Amberes a inicios del siglo XVI y su repercusión, entre otros factores, en el auge de los gremios afincados en esta ciudad⁴¹. Entre ellos, cabe destacar la importancia del gremio de pintores que reunió a significativos referentes para la pintura flamenca como Bernard van Orley, Pieter Coeck van Aelst o Quentin Massys⁴². Sin embargo, el estilo de la tabla conservada en la fundación madrileña parece estar más próxima al trabajo de generaciones posteriores que también se beneficiaron del mencionado auge experimentado por esta ciudad. Por ello, parece oportuno comparar nuestra composición con la generación de seguidores de los primitivos flamencos activa en Amberes a mediados del siglo XVI. Dentro de esta última, encontramos la figura de

⁴¹ Para la historia del gremio de San Lucas en Amberes, véase: Philippe-Félix Rombouts; Théodore François Xavier Van Leries, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucas gilde*, (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864).

⁴² Alexandre Galand. "Biographie," en *Bernard van Orley*, dir. Véronique Bücken e Ingrid De Meûter (Bozar Books – Mardaga, 2019), 16-18; Maryan W. Ainsworth. "Peter Coecke van Aelst as a Panel Painter," en *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, dir. Elizabeth Cleland (New York: Metropolitan Museum of Art, 2014), 22-35.

Marcellus Coffermans quien aparece registrado en el gremio de Amberes en 1549⁴³ y, además, se encuentra relacionado con el mercado español de pintura flamenca. Respecto a su trabajo, el autor de su único catálogo razonado indicó: «Art History has not been favorable on Marcellis C. Usually regarded upon as an imitator of earlier Flemish art, Coffermans is usually consigned to the margins of the artistic field as a mere copyist»⁴⁴.

La composición de la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales, en comparación con las obras del taller de Coffermans, puede indicar algunas pautas sobre la autoría de la tabla. Al respecto, es interesante comparar la *Virgen de la Cuchillada* con algunos ejemplos de Vírgenes con el Niño, atribuidas a Marcellus Coffermans, como por ejemplo el *Tríptico de la Coronación de la Virgen*, conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 9)⁴⁵. Por un lado, en el caso de la tabla del Museo Arqueológico Nacional, se puede destacar la analogía con el gesto del Niño Jesús que con los brazos abierto se dirige hacia el ángel músico. Por otro lado, el rostro de la Virgen es la misma actitud y trazo de los ojos que se pueden observar en la Virgen representada por otra obra vinculada a Marcellus Coffermans, titulada la *Coronación de la Virgen*, conservada actualmente en la Universidad de Sevilla (fig. 10).

⁴³ Rombouts y Leries, *De liggeren*, p. 165.

⁴⁴ Marc Rudolf de Vrij, *Marcellus Coffermans* (Amsterdam: M.R.V., 2003), 15.

⁴⁵ La autoría de este tríptico ha sido atribuida a diferentes maestros, pero fue Gómez Moreno, con ocasión de la Exposición de Barcelona de 1929, quien por primera vez la atribuyó al pintor Marcellus Coffermans, autoría confirmada por: Matías Díaz Padrón, "Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 30-33 (1981): 44. Una composición similar fue subastada en Christie's como la *Virgen con ángeles músicos*. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/circle-of-marcellus-coffermans-netherlandish-active-1549-70-5576479-details.aspx>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

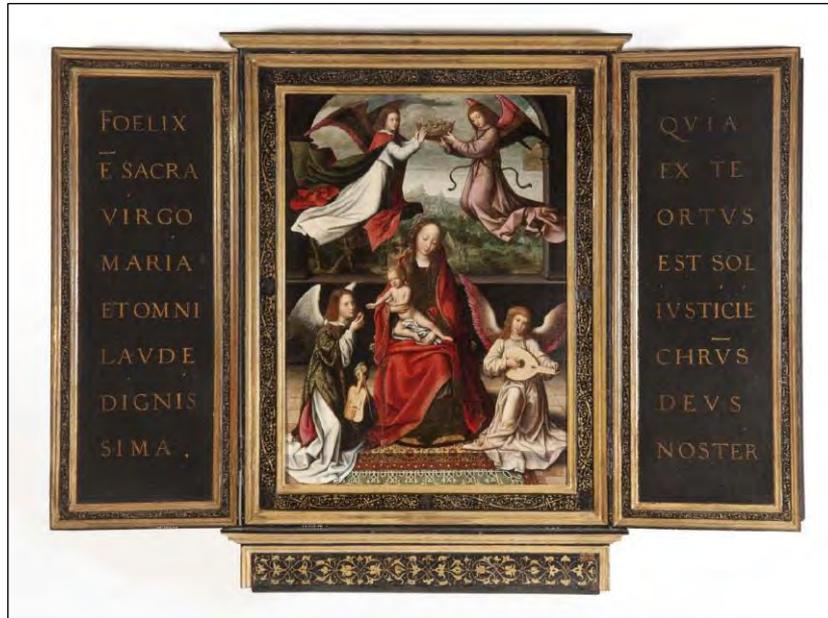


Fig. 9. Marcellus Coffermans, Tríptico de la Coronación de la Virgen, 1526-1575, óleo sobre tabla, 81 x 107,05 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 51967



Fig. 10. Marcellus Coffermans, *Coronación de la Virgen*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 180 x 102,70 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, n° inv. CE0045P.

Más allá del tipo iconográfico, difundido a partir del siglo XV, y seguido a lo largo del siglo XVI, cabe destacar una gran similitud estilística entre la *Virgen de la Cuchillada* y las obras atribuidas a Marcellus Coffermans. Es significativo mencionar, también, que apenas cinco obras llevan la firma de este pintor formado en Halemond, hecho que dificulta cualquier atribución a este artista⁴⁶. Una de las características que define el estilo particular de Marcellus Coffermans es su seguimiento de los modelos creados por los pintores flamencos del siglo XV, citando sus composiciones mediante su particular estilo⁴⁷. Los estudios sobre este artista han destacado dos tendencias que permiten identificar su taller. Por un lado, la fuerte inspiración en hitos visuales como Robert Campin y Rogier van der Weyden, así como Adriaen Isenbrand, Bernard van Orley o Ambrosius Benson. Por otro lado, se atribuyen también a Coffermans diferentes obras cuyas composiciones fueron copiadas de los grabados de Martin Schongauer o Dürero. La *Virgen de la Cuchillada* se acerca más a la primera tendencia del taller de Coffermans, indicando así un impacto de las composiciones memlinguianas sobre su producción artística. Además, también se puede apuntar otra característica a favor de su cercanía al estilo de Marcellus Coffermans. Se trata de la manera de formar los pliegues duros del ropaje de la Virgen y la fuerza de los contrastes en los bordes de los personajes, rasgos muy cercanos a otras obras atribuidas a este artista como la *Magdalena Penitente* del Museo del Prado⁴⁸ o el conjunto de tablas formado por la *Flagelación*, el *Descendimiento*, la *Anunciación*, *San Jerónimo* y el *Descanso en la Huida a Egipto*, de la misma institución⁴⁹. Esta manera de elaborar las sombras y contrastes fue definida como “pastiche” de copista⁵⁰, aunque puede considerarse como una manera propia de Coffermans de ver el mundo y representarlo para satisfacer a sus clientes.

A favor de la atribución de la *Virgen de la Cuchillada* al taller de Marcellus Coffermans, fallecido en 1581⁵¹, se puede destacar, también la gran presencia de sus obras entre las colecciones españolas, donde en el propio Monasterio de las Descalzas Reales, conserva obras atribuidas a este artista como la *Virgen de las uvas* o el *Retablo de la Santa Cena*⁵². Estos retablos pertenecieron a la colección de la fundadora del

⁴⁶ Más sobre la firma de Coffermans, véase: Vrij, *Marcellus*, 51.

⁴⁷ Ibídem, 55. Matías Díaz Padrón, “Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 50 (1984): 427.

⁴⁸ Vrij, *Marcellus*, 20-21.

⁴⁹ Elisa Bermejo Martínez, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 443.

⁵⁰ Jesús Rojas-Marcos González, “La Virgen del Racimo, obra inédita del círculo de Marcellus Coffermans,” *Laboratorio de Arte* 24 / 1 (2012): 205-213; Díaz Padrón, “Identificación de”, 44.

⁵¹ Godelieve Van Hemeldonck, *Onderzoek naar kunstenaars, smeden en juweliers, Kunst en Kunstenaars*, BE SA 7486, S-186, <http://zoekem.felixarchief.be/zHome/Home.aspx> ISAD fiche 7484.

⁵² Elisa Bermejo Martínez, “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (1),” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 33 (1972): 75. Elisa Bermejo Martínez, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 414.

Monasterio de las Descalzas Reales, Juana de Austria, tal y como el cotejo de la colección actual con su inventario *post mortem* ha permitido identificar⁵³.

En definitiva, la imagen estudiada, nos acerca a un caso práctico en torno al ejercicio de la defensa y protección de la fe católica llevada a cabo por la Monarquía Hispánica, mientras que su historia ratifica la pervivencia de las prácticas y recursos utilizados por la teología medieval para sacralizar la imagen religiosa dentro del Madrid barroco y posconciliar. Además, el análisis iconográfico de la *Virgen de la Cuchillada* y su comparación con los seguidores de los primitivos flamencos y otras obras de Marcellus Coffermans permiten afirmar su datación durante la segunda mitad del siglo XVI, y su cercanía a los modelos iconográficos previamente atesorados por Juana de Austria.

⁵³ Pérez de Tudela, *Los inventarios*, 194, 242-245 y 682-687.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Álvarez y Baena, José Antonio. *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes; diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid* (Madrid: en la Oficina de Benito Cano. Entre 1789 y 1791): <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000099472&page=1>, (consultado el 5 de noviembre de 2019).

González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España* (En Madrid: por Thomas Iunti, 1623): <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000092802&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

Fray Juan de Palma, *Cathalogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, s. XVII, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18, ff. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 (consultado el 15 de septiembre de 2017).

Estudios

Ainsworth, Maryan W., *Gerard David: Purity of Vision in the Age of Transition* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998).

Álvarez, Arturo, “Curioso epistolario en torno a la infanta sor Margarita de la Cruz,” *Hispania Sacra* 24 / 47 (1971): 187-234.

Belting, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009).

Bermejo Martínez, Elisa, “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (1),” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 33 (1972): 41-48.

Bermejo Martínez, Elisa, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcelus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 409-448.

Checa Cremades, Fernando. “Un espacio para la maravilla sagrada: la lipsanoteca de las Descalzas Reales,” en *La otra corte: mujeres de la Casa Austria en los Monasterios*

- Reales de las Descalzas y la Encarnación*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 306-310.
- Cruz Medina, Vanessa de. "Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid", en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*, ed. Noelia García Pérez (Louisiana State University Press, en prensa).
- Dekonink, Ralph. "Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne entre dévotion locale et culte universal," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 131-133.
- Delbeke, Maarten; Geurs, Lobke; Constant, Lise y Staessen, Annelies. "The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 77-98.
- Delfosse, Annick, *La "protectrice du Païs-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols* (Turnhout: Brepols, 2009).
- Díaz Padrón Matías, "Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 30-33 (1981): 33-60.
- Díaz Padrón Matías, "Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 50 (1984): 425-427.
- Ferrer i Vives, Francisco Asís. *Índice de las Ejecutorias de nobleza y certificaciones de Hidalguía y Armas en la Biblioteca del Palacio de Peralada* (Madrid: Marcial Pons, 1987).
- Fraganillo Álvarez, Alejandra. "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la Gran Duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)," en *De puño y letra: Correspondencia personal entre las redes de la dinastía Habsburgo*, eds., Bernardo García García; Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller (Madrid/Frankfurt Iberoamericana, 2019): 173-199.
- Franco Llopis, Borja, "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica," *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte* 19 (2010): 83-93.
- Freedberg, David. *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609* (New York: Garland, 1988).
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992).

- García López, Consuelo. *Inventario de los fondos documentales de los reales patronatos (tomo I). Archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003).
- García Sanz, Ana. “Los tapices del triunfo de la eucaristía. Función y ubicación en el monasterio de las Descalzas Reales,” en *Rubens, el triunfo de la eucaristía*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 25-III-2014 al 30-VI-2014), coms., Alejandro Vergara y Anne T. Woollet (Madrid, Museo del Prado, 2014), 29-45.
- Ana García Sanz, coord., *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010).
- García-Frías Checa, Carmen. “Procesión de los archiduques de Austria a Laeken de Hans van der Beken y Paso de Felipe III por la ciudad de San Sebastián de Pieter Meulen,” en Catálogo Exposición *El mundo que vivió Cervantes*, com. Carmen Iglesias (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2005), 349-351.
- Gil Saura, Yolanda. “La Historia de la Adoración de las Imágenes”, en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005) 9-16.
- González Heras, Natalia. “Sor Margarita de la Cruz, ¿un modelo de mujer ortodoxo?” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed., M^a Letícia Sánchez Hernández (Madrid, Polifemo, 2019) pp. 597-614.
- González-Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017).
- Israel, Jonathan I. *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1601* (Oxford: Clarendon, 1982).
- Jiménez Pablo, Esther. “Cultura material en ‘clausura’: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII” *Antíteses*, 10 / 20 (2017): 613-630.
- Jiménez Pablo, Esther. “De lo cotidiano a lo sagrado: las reliquias en el contexto de la ‘Pietas Austriaca’ (siglo XVII)”, en *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*, coords., Inmaculada Arias de Saavedra Alías y M. L. López-Guadalupe Muñoz Granada (Universidad de Granada, 2015): 405-420.

- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis. “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad,” *Chronica Nova* 39 (2013): 115-146.
- López-Vidriero, María Luisa, dir., *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2001).
- Martínez-Burgos García, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el s. XVI español* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990).
- Muñoz Serrulla, María Teresa y Vilacoba Ramos, Karen M^a. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia entre reinas y religiosas en el ocaso de la dinastía de los Austrias,” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. 2 vols., coords., M^a Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005): vol. 1, 597-610
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2017.
- Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)* (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).
- Portús Pérez, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna* (Madrid, Comunidad de Madrid “Biblioteca básica madrileña” 17, 2000).
- Porús Pérez, Javier. “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas,” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds., María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Madrid: Casa Velázquez, 2008): 241-251.
- Río Barredo, María José del, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, (Madrid: Marcial Pons, 2000).
- Rojas-Marcos González Jesús, “La Virgen del Racimo, obra inédita del círculo de Marcellus Coffermans,” *Laboratorio de Arte* 24 / 1 (2012): 205-213.
- Rombouts, Philippe-Félix y Lerijs, Théodore François Xavier Van, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864).

- Sánchez Hernández, María Leticia, “Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres,” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed. María Leticia Sánchez Hernández (Madrid: Polifemo, 2019), 505-536.
- Sánchez Hernández, María Leticia, “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales,” *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 293-318.
- Sánchez Hernández, María Leticia, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997).
- Sánchez Hernández, María Leticia. “El proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz y Austria,” en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVII-XVIII)*, eds., Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Esther Jiménez Pablo y Miguel Luis López Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2018): 133-154.
- Sánchez, Magdalena S., “Where palace and convent met: The Descalzas Reales in Madrid,” *Sixteenth Century Journal*, 46 / 1 (2015): 53-82.
- Sánchez, Magdalena S. *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain* (Baltimore: London The Johns Hopkins University Press, 1998).
- Sansterre, Jean-Marie, “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del s. XIII,” *Codex Aquilarensis* 29 (2013): 77-98.
- Schrader, Jeffrey, *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006).
- Sicard, Frédérique. “Política en religión y religión en política: El caso de sor Margarita de la Cruz, archiduquesa,” en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio*, coords., José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Polifemo, 2011): 631-646.
- Signori, Gabriela, “The miracle kitchen and its ingredients: a methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century),” *Hagiographica* 3 (1996): 277-303.
- Suárez Quevedo, Diego, “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo,” *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998): 257-290.

- Thunø, Erik y Wolf, Gerhard, *The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance* (Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 2004).
- Toajas Roger, M^a Ángeles. "Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid," en: Felix Austria. *Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 327-374.
- Velandia Onofre, Darío, "Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso," *Hispania Sacra* 69 / 139 (2017): 185-194.
- Vilacoba Ramos, Karen M^a, *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna* (Madrid: Visión Libros, 2013).
- Vrij, Marc Rudolf de, *Marcellus Coffermans* (Amsterdam: M.R.V., 2003).
- Wirth, Jean, "Immagine e reliquia nel cristianesimo occidentale," *Locus Solus* 5 (2007): 19-33.

Recibido: 9 de enero de 2020
Aprobado: 21 de febrero de 2020