

El cielo en miniatura: teatrinos y cuadros plásticos en las clausuras femeninas

Fecha de recepción: 28 de enero de 2019.

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2019.

El presente artículo propone una reflexión acerca de las representaciones a pequeña escala de distintos temas con los que se creaban escenas en los conventos femeninos, sus fuentes visuales y simbólicas, además de identificar los datos que contienen, y que son testimonio de un estilo de vida ya perdido. Son indicativos también de la visión que tenían las monjas de su propio espacio. Se analiza el porqué y el para qué, además de argumentar la necesidad de catalogar las obras, antaño despreciadas, todo ello con base en diversas noticias respecto de registros de ese tipo en clausuras, museos y colecciones particulares españolas.

Palabras clave: arte conventual hispánico, miniaturas, iconografía, mística, clausura.

This article offers a reflection on the small-scale representations of scenes created in nunneries, their visual and symbolic sources, as well as identifying the data they contain, for they bear witness to a lifestyle now lost. They are also indicative of the vision that the nuns had of their own space. The reasons and purposes of these creations are analyzed, in addition to arguing for the need to catalogue these works, overlooked by scholars in the past, because works of this type in cloisters, museums, and private Spanish collections are a potentially valuable source of information about cloistered life.

Keywords: Spanish nunnery art, miniatures, iconography, mysticism, cloistered female religious orders.

46 |

Las escenas en miniatura

Las religiosas, especialmente las de clausura, han mantenido viva —hasta hace apenas unas décadas— una de las costumbres más peculiares del mundo manierista y barroco: la confección de escenas a pequeña escala, que entra en los ámbitos del maquetismo (cuando es realista) y la miniatura.

Próximo al ámbito de la juguetería, se considera que el mundo de la miniatura ha existido en Occidente al menos desde los tiempos romanos,¹ si bien los primeros ejemplos de interiores sistematizados a pequeña escala realizados con verismo pueden situarse en Europa central, durante la segunda mitad de siglo XVI y comienzos del XVII. En un primer momento, por lo general se montan dentro de cajones o huecos rectangulares, pudiendo

* Museo de América, Madrid.

¹ Verbigracia, los ajuares en miniatura que se han hallado en algunas tumbas, como el extraordinario ejemplo hecho en cristal de roca y ágata, precedente de un sepulcro infantil del siglo I, hoy expuesto en el Museo de Cádiz. Vid. Fernando Díaz de Quijano, “El largo camino de la arqueología española”, *El Cultural*, Madrid, 11 de octubre de 2017, recuperado de: < <https://elcultural.com/El-largo-camino-de-la-arqueologia-espanola> >, consultada el 7 de octubre de 2019.

usarse también insertos en diversos tipos de mobiliario, a veces dispuesto exclusivamente para ello.

En esta línea destacan las casas-gabinete, sobre todo las armadas en Núremberg, ciudad que, junto con Augsburgo, se especializó en la producción de miniaturas a escala, en su mayor parte reproducciones de los ajuares caseros contemporáneos, obras a veces muy costosas, elaboradas con materiales nobles (seda, maderas preciosas, plata, entre otros) para recrear los interiores y ambientes domésticos, con fines más cercanos al coleccionismo de adulto y al maquetismo que a los juegos infantiles. Así se advierte en los ejemplos más antiguos conservados, como la casa fechada en 1611; la casa Stromer, de 1639, o una de 1673, la casa Kress, las cuales reprodujeron los interiores de casas burguesas y nobiliarias con toda suerte de detalles y objetos, obra de profesionales de distintos gremios. Un ejemplo bien documentado de confecciones hechas exclusivamente para adultos serían los armarios-gabinetes holandeses del siglo xvii, costosos caprichos de acaudaladas damas, varias de ellas relacionadas con familias ligadas al comercio ultramarino (son famosos los de Petronella Oortman, Petronella Dunois y Petronella de la Court); también está la larga serie de maquetas arquitectónicas e interiores de las grandes mansiones inglesas, moda que tuvo su apogeo en el siglo xviii. Estas creaciones son el orgullo de importantes museos como el de Rijksmuseum de Ámsterdam o el de la Infancia Bethnal Green de Londres.²

² Olivia Bristol y Leslie Geddes-Brown, *Casas de muñecas. Miniaturas de la vida cotidiana y los estilos arquitectónicos desde el siglo xvii a nuestros días*, s.l., Anaya, 1997, pp. 14-25, 28-29, 31-33; Letizia Arbeteta Mira, "Espacio privado: la casa de Calderón, Museo del Discreto", en Fernando Checa Cremades y José María Díez Borque (coords.), *Calderón de la Barca y la España del barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 72; *eadem*, "Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus", en María Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (coords.), *Casas señoriales y palacios de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra (Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, 4), 2009, pp. 26-27.

También en el sur de Europa —menos estudiado— pueden rastrearse este tipo de obras, algunas de gran antigüedad, pues la documentación demuestra que las más elaboradas y artísticas de esas escenas alhajaron palacios y conformaron importantes colecciones; y además sobreviven numerosos ejemplos en el mundo de las clausuras femeninas del ámbito católico, aunque en el caso de Francia queda poco material anterior al siglo xviii, pues debió ser destruido en los avatares de la Revolución.

En 1998 identificamos, en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Toledo, lo que posiblemente es una de las representaciones de interiores más antiguas europeas, algo que las religiosas denominaban "Casa de la Virgen".³ Se trata de un armario con puertas que ocupa el hueco de una alacena; se divide en tres escenas, con mobiliario y pequeñas imágenes correspondiente a diferentes épocas, entre los siglos xvi y xix. La tradición conventual lo vincula con la beata María de Jesús López de Rivas, "letradillo", nacida en 1560 y fallecida en 1640, a quien la misma santa Teresa presentó a las carmelitas de Toledo, diciendo: "Cincuenta mil ducados diera yo de muy buena gana por ella. Mírenmela no como a las demás, porque espero en Dios, que ha de ser un prodigio".⁴ Según esta tradición, al ingresar trajo consigo mobiliario y figuras, identificados como los existentes, aunque en el conjunto hay adiciones posteriores.

El armario con sus puertas es en realidad un hueco en el muro del *De Profundis* del convento. En la Casa de la Virgen se representa el taller de José, la Anunciación (con dos escenas que podrían haber

³ Letizia Arbeteta Mira, *La Navidad oculta. Niños Jesús de las clausuras toledanas*, introd. de A. Fernández Collado y fotografías de A. Pareja, Toledo, Pareja Editor / Fundación de Cultura y Deportes Castilla-La Mancha, 2000, pp. 31-32, *vid.* también las fotografías; *eadem*, *op. cit.*, 2010, p. 27.

⁴ "Beata María de Jesús López Rivas" [semblanza], recuperado de: < <http://carmelnet.org/chas/santos/maria4.htm> >, consultada el 7 de octubre de 2019.



Figura 1. La Virgen en su cama, de la llamada Casa de la Virgen. Carmelitas de San José, Toledo, siglos XVI-XVII. Fotografía de Letizia Arbeteta.

sido una misma en origen) y la Visitación. Es posible que esto le fuera permitido a la beata por consideración a su precario estado de salud y por su misticismo, pues serviría de apoyo visual a la meditación sobre el misterio de la Encarnación y al papel de san José como protector de la Sagrada Familia.⁵ Se encuentran en el armario muebles y complementos diversos. Algunos podrían ser originales, de finales del siglo XVI, como los bufetes y sus correspondientes gavetas o papeleras, la cama de palosanto y marfil, con los colchones, las almohadas y el cobertor bordados (figura 1), o un libro miniatura (éste editado ya en el siglo XVII). Si bien hay numerosas adiciones posteriores, parece haberse respetado la disposición antigua, especialmente en la ambienta-

⁵ Letizia Arbeteta Mira, *op. cit.*, 2000, pp. 30-31.



Figura 2. Visitación. Escena de la llamada Casa de la Virgen. Carmelitas de San José, Toledo. Siglo XVI con elementos posteriores. Figuras ss. XVII-XVIII.

ción del estrado, donde se escenifica cómo Isabel y su esposo Zacarías (figuras probablemente americanas, del siglo XVII o XVIII) reciben a María y José (figura 2).

A pesar de su importancia para la historia visual de los interiores españoles, esta representación nunca había sido objeto de estudio. Algo más conocida era la denominada Casa de Nazareth, que se encuentra en la clausura de las Agustinas de Monterrey, Salamanca, que recrea una casa exenta, con tejado, ventanas y jardín. A mayor escala, reproduce varias estancias de una casa noble, con su ajuar, en parte original. La maqueta está firmada por el carpintero Ribera, y se buscaba que fuera un instrumento para la iniciación espiritual de Inés, una monja niña, hija del virrey de Nápoles, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, quien además envió desde Italia varias figuras.⁶

Esos ejemplos y algunos más demuestran que el terreno de las clausuras constituye en España, *de*

⁶ Ángela Madruga Real, "El Belén de Monterrey", *Bellas Artes*, núm. 54, noviembre-diciembre de 1976, pp. 13-18; Letizia Arbeteta Mira, *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*, pról. de G. Llompard, Madrid, Fundación Telefónica / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, pp. 150-151; *eadem*, *Ya vienen los reyes. Belenes en Castilla y León*, pról. de J. Díaz, Valladolid, Junta de Castilla y León / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001, pp. 215, 271, n. 55, p. 258 y fotografía del exterior en pp. 72-73; *Eadem*, *op. cit.*, 2010, pp. 27-28.

facto, una *terra ignota*, ya que ese tipo de trabajos no suelen incluirse en los catálogos del patrimonio histórico salvo, si acaso, obras sobresalientes con imágenes de valor artístico, especialmente los trabajos de ceroplástica. Pero lo cierto es que, a lo largo de los siglos, las religiosas han producido una ingente cantidad de esas obras, de las que aún pueden verse ejemplos en casi todas las clausuras antiguas, si bien la mayoría fue destinada al exterior, como agradecimiento a bienhechores o para diversos fines, entre ellos la supervivencia económica, pues fueron tan demandadas en su día que no podían faltar en palacios y casas señoriales. Así lo atestigua el caso de Palma de Mallorca, uno de los pocos sitios de España donde se han conservado interiores históricos, ya que la tendencia actual al “fachadismo” vacía los edificios antiguos para adaptar su interior al gusto minimalista internacional.⁷

Teatrinos. Tipos y temática

De vuelta a los conventos, parece que el mundo a pequeña escala sirvió al principio para usos religiosos, como apoyo visual para señalar las estaciones del año litúrgico de diversas maneras, como el adorno de altares, la recreación de escenas de la vida de Jesús y los santos y, sobre todo, en la elaboración de nacimientos o belenes, que son, en definitiva, cuadros plásticos de la primera infancia de Cristo. Al comienzo, la mayor parte de estas actividades eran efímeras, elaboradas con ocasión de festividades o

⁷ Puede consultarse, por ejemplo, la fotografía del desaparecido interior de *Ca la Gran Cristiana*, ca. 1950, en Aina Pascual y Jaume Llábres, “Religiositat i arts decoratives, apunts sobre mobiliari a l'àmbit de la casa privada i dels convents”, en Aina Pascual et al., *Mobles per a imatges. Escaparates, capelletes i campanes (segles XVII-XX)*, *Monestir de la Puríssima Concepció* [catálogo de la exposición], Palma de Mallorca, Ayuntamiento de Palma, 2001, p. 11. Ese catálogo recoge, además, varios ejemplos de teatrinos y escaparates que aún adornan conventos y mansiones nobiliarias mallorquinas.

solemnidades; pero ante el creciente esfuerzo que implicaba su confección —cada vez más compleja— y debido el deseo de perfeccionar las pequeñas escenas, pronto se ideó la manera de dejarlas fijas, alojadas en muebles y armarios, o bien, resguardadas por fanales y vitrinas destinados a ello.

Las obras de esta naturaleza reciben diversos nombres: capillas, urnas, dioramas o *teatrinos*, nombre antiguo de la zona castellano-leonesa, que nos parece adecuado para este tipo de representación, fiel al sentido barroco del teatro, que no es otro que “algo que se muestra, fuera de su contexto”. Sus variantes son numerosas y pueden dividirse, según la clase de contenedor, en fijas y portátiles: las primeras están adosadas a una estructura inseparable del inmueble, tal como alacenas, nichos o huecos de los muros, o bien, se hallan insertas como parte del mobiliario de mayor tamaño, sobre todo en armarios-relicario, especialmente si la distribución de reliquias y objetos corresponde a un programa trazado de antemano; por su parte, las segundas serían transportables, de diversos tamaños, y estarían cobijadas en estructuras construidas *ex professo*.⁸ También cabe una división entre cerradas y abiertas, según si disponen de alguna barrera —puertas o vidrieras— o simplemente se hayan colocado al aire. En cuanto a los componentes, también las hay con piezas fijas o móviles; con las últimas se da lugar a escenas cuyo aspecto puede ser total o parcialmente modificable.

Por lo que respecta a la autoría, aunque las más son obra anónima de las mismas religiosas, una buena parte ingresó al convento como donación; algunas son producción de artistas profesionales, especialmente las muy valoradas obras en cera, de moda en los siglos XVII y XVIII.

⁸ Respecto de la tipología, *vid.* las páginas 53 a 83 del catálogo citado en la nota anterior; allí se expone la gran variedad existente en un mismo monasterio.



Figura 3. La Anunciación, teatrino de cera. Benedictinas de San Plácido, Madrid, siglo XVII. Fotografía de Letizia Arbeteta.

En cuanto a la temática, destacan dos tendencias: en primer lugar, la representación de temas religiosos, tanto los relacionados con el Antiguo y Nuevo Testamento o las vidas de los santos, como los derivados de la religiosidad popular, en especial los episodios milagrosos tradicionales, las *veras efigies* o las reproducciones reconocibles de imágenes concretas. Es frecuente encontrar interiores hechos para ambientar tales variantes, de forma que a veces nos hallamos ante una representación *sui generis*, mixta de realismo y tradición iconográfica religiosa. Un ejemplo sería la escena de la Anunciación existente en el monasterio de San Plácido en Madrid (figura 3), ubicada en un interior de casa noble con cortinajes, puerta entreabierta y balconada, obra del siglo XVII que pudo, en origen, estar inserta en un mueble, ya que existe una escena más producida por la misma mano, que representa la Oración del Huerto, ambas obras muy alejadas del arte popular.⁹

⁹ Letizia Arbeteta Mira, "Teatrino con la Anunciación", en Letizia Arbeteta Mira (ed.), *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Madrid, Museo Municipal Madrid, 1996, pp. 88-89; *Eadem*, "Capítulo V. La cera en los Conventos", en Alicia Bazarte Martínez (comp.), *Jerónimas de San Lorenzo, arte, vidas, cera*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2016, pp. 145-176, p. 165.

Un lenguaje propio

Con el tiempo, las monjas, algunas ingresadas muy jóvenes en la clausura, han desarrollado un lenguaje propio, una interpretación particular de los espacios exteriores a su mundo cerrado; de generación en generación, ese lenguaje ha llegado a poseer unos caracteres específicos, a veces producto de la observación, pero también resultado de la imaginación directa. Con relación al paisaje y la naturaleza, citaremos dos ejemplos de urnas con sendos nacimientos: el primero, más complejo, corresponde a las Carmelitas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz, lugar donde entraba y salía la Flota de Indias para llegar a Sevilla. Esa representación de la Jerusalén celeste como ciudad cercada por anillos concéntricos de murallas se basa en fuentes iconográficas antiguas y ha sido resuelta aquí a base de cartón recortado y pintado,¹⁰ mientras que el segundo ejemplo es una urna con el Misterio, que poseen los padres carmelitas del desierto de las Palmas, en Castellón de la Plana, cuyos personajes son de cera, y su esquemático paisaje se ornamenta con flores hechas con capullos del gusano de seda teñidos, y añade, además, una serie de ofrendas miniatura, entre ellas algunas figuras de vidrio de candilón, incluso una que parece una piñata (figura 4).

En numerosos ejemplos —provenientes de distintos conventos y monasterios— se puede apreciar la interpretación de las monjas de clausura del mundo exterior, concretamente los espacios naturales, desde su huerto o jardín claustral hasta lontananzas de paisajes, peñascos, árboles, flora y fauna correspondientes a lugares que las monjas nunca conocieron. Así, se recrean ciudades con casas de papel (figura 5), ma-

¹⁰ Letizia Arbeteta Mira, "El mensaje oculto de los belenes antiguos. El belén de las Carmelitas de Sanlúcar de Barrameda: México, Portugal y la Jerusalén Celeste en un belén carmelitano inédito", en *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*, núm. 30, 2011.



Figura 4. Teatrino con nacimiento de cera, piñata y ofrendas. Carmelitas del desierto de las Palmas, Castellón de la Plana, siglo XVIII. Fotografía de Letizia Arbeteta.

dera o cartón, a veces con sus interiores a la vista; y en los exteriores, fuentes y arboledas, con recursos constructivos en uso desde hace siglos, como se aprecia en algunos grandes nacimientos monásticos de los siglos XVII y XVIII; esas representaciones llegan a su apogeo en escenificaciones como la del coro alto de Santa Paula en Sevilla o las de la ciudad de Quito (Ecuador), en conventos como los del Carmen, alto y bajo.

Hay que recordar, sin embargo, que no siempre es casual el paisaje elegido, como sucede con la leyenda de Jesús "S'Hortolanet", el Niño que se aparece a las monjas mientras trabajan en la huerta del convento, una tradición de las capuchinas de Palma de Mallorca¹¹ y otros lugares, la cual hemos visto representada en algunos teatrinos de la clausura, con detalles alusivos al cuidado de las plantas y las flores, la recolección de frutos, entre otros motivos.

Como no podía ser menos, esas creaciones sirven de pretexto para la introducción de elementos simbólicos, como la fuente, los árboles, las flores,

¹¹ Gabriel Llopart Moragues C. R., "Sants i santets en la nostra devoció tradicional", en Aina Pascual Bennisar, *La petita imatgeria devota de les caputxines* [catálogo de exposición], Palma de Mallorca, Monestir de la Puríssima Concepció, 1999, pp. 19-29, p. 25; y en la misma obra, Elvira González Gozalo, "La col·lecció caputxina de figuretes de fang cuit (segles XVIII i XIX)", pp. 30-105, núm. cat. 1, p. 44.



Figura 5. Casa popular andaluza en cartón. Nacimiento procedente del monasterio de San Miguel Arcángel, Puerto de Santa María, siglo XIX. Colección Lambra, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.

determinados animales, figuras específicas y algunos más, cuya conexión con las tradiciones conventuales, la religiosidad popular postridentina e incluso con los sermones y la literatura pía hemos demostrado en numerosas ocasiones.¹²

Materiales

Confinadas en su clausura, las monjas disponían de recursos limitados para modelar sus teatrinos, por lo que suplieron esa carencia con recetas antiguas de elaboración casera y una extraordinaria capacidad imaginativa en la utilización de su corta lista de materiales.

¹² En lo relativo a los nacimientos y al ciclo de la Navidad, consúltese los trabajos de Letizia Arbeteta Mira, *op. cit.*, 1996, pp. 25-72; *eadem*, "El betlem de les Caputxines com a exemple de la pietat barroca", en VV. AA., *Els betlems de les Caputxines: Monestir de la Puríssima Concepció: 19 de desembre 1996-20 de gener 1997*, Palma de Mallorca, Monestir de la Puríssima Concepció, 1996, pp. 46-119; *eadem*, *op. cit.*, 2000; *eadem*, "Características del belén tradicional en España", en *op. cit.*, 2001, pp. 58-80.



Figura 6. Teatrino de Jesús Niño sobre un Nacimiento, siglo xx. Colegio de San José, madres ursulinas. Colección particular, Sigüenza. Fotografía de Letizia Arbeteta.

Priman, entre otros, la madera, el papel, el cartón, la miga de pan, los textiles (imitación de telas ásperas, elección de colores determinados), la cera, y más raramente elementos de recuperación diversos, orgánicos y naturales, como las escamas de pescado, las plumas, el algodón, valvas de moluscos o corales, así como medallas, pequeñas imágenes y distintos elementos antiguos o en desuso. También se recurre a la cerámica —sobre todo en versiones miniatura de diferentes objetos, principalmente los necesarios para el hogar— y el vidrio, cuyas pequeñas figuras de candilón, elaboradas a la llama y procedentes de Murano, Italia, o Nevers, Francia, pueden encontrarse en teatrinos antiguos, especialmente en la región francesa de Provenza.¹³

¹³ Pueden verse ejemplos en el Museon Arlaten de Arles. Vid. Bertrand Régis, *Crèches et santons de Provence*, Aviñón, Ediciones Alain Barthélemy, 1992, pp. 33 y 36.



Figura 7. Monja carmelita de papel personalizada con fotografía, mediados del siglo xx. Colección particular, Ciudad de México.

Capítulo aparte merece el apartado de elaboración de las flores artificiales (llamadas antiguamente “de mano”), cuyas diversas técnicas se incluían en los tratados de labores de siglos pasados.

El papel —industrial o manual— reviste una gran importancia; se usaron diferentes variedades: papeles *de aguas*, o jaspeados (empleados en la encuadernación), papel charol, de aspecto satinado, papel *de seda* de colores, papeles metalizados o dorados. La ciudad alemana de Dresde viene especializándose, desde hace siglos, en la elaboración de papeles (*Dresdner Pappe*) dorados y gofrados (obtención de relieve por presión), de frecuente uso en la mayoría de los teatrinos monjiles. Aún se comercializan modelos que pueden superar los cien años de antigüedad. Las técnicas principales para trabajarlos son el recortado, el picado o calado, el *collage* o combinación de distintos recortes, el encolado y el gofrado.

A partir del siglo XIX, además de las tradicionales *estampas* (grabados) se incorporaron los *chromos* troquelados, estampas industriales y fotografías, además de las pastas obtenidas de su pulpa, aptas, al igual que otras masas, para el modelado y moldeado.

Con papel y cartón recortados también se puede lograr una sensación tridimensional, como puede apreciarse en numerosos teatrinos; por ejemplo, el que muestra un belén con la imagen del Niño Jesús y a su izquierda una colegiala o huérfana (figura 6), todo ello elaborado en papel y cartón, con el escudo bordado de las Ursulinas de San José (en la actualidad forma parte de una colección particular de Sigüenza, Guadalajara, España); o el Jardín del Paraíso, con su Fuente de la Gracia, que decora un peñasco donde se asienta la imagen del Niño Jesús Buen Pastor, también en colección particular de Madrid, obra monjil procedente de Valencia o Mallorca. Esos ejemplos nos recuerdan el tradicional empleo de cromos, ya comercializados a finales del siglo XIX. Después, a las representaciones se incorporaron fotografías recortadas, especialmente rostros, que se superponían a un maniquí con el hábito de la propia religiosa a la que pertenecía el retrato; esas creaciones solían entregarse como recuerdo a familiares que, en ocasiones, no volverían a ver a la profesora. La figura 7 es un ejemplo procedente de un convento no identificado del área madrileña, el cual ahora se conserva en colección particular en la Ciudad de México.

Un material noble: la cera

La cera se convirtió pronto en el vehículo idóneo para representar escenas miniatura, ya que, por su ductilidad, puede ser trabajada con gran precisión y, con la práctica, puede alcanzarse el virtuosismo en su aplicación. De hecho, un buen número de las representaciones que aquí nos ocupan son de ese material. La mayor parte de ellas plasman escenas relacionadas con la vida de Jesús, especialmente la

Adoración de los pastores y la Epifanía; algunos motivos, como el taller de José o la Casa de Nazareth, suelen ser frecuentes en las clausuras, pues funcionan como evocación del trabajo santificador y de la armonía en el hogar. Con ello se busca representar el orden en el ámbito del convento, así como la ejecución de las distintas tareas en sumisión al padre o superior, tal como las practicó el propio Jesús. Sólo por esa carga simbólica puede explicarse la sorprendente escena expuesta en un teatrino existente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra adquirida en años recientes y cuya procedencia, con probabilidad, sea un monasterio. El rey Felipe IV, de caza con su séquito, se interna en parajes agrestes y descubre nada menos que a la Sagrada Familia entregada a sus ocupaciones: María cosiendo, José trabajando en el banco de carpintero, ayudado por Jesús Niño, que barre las virutas de madera.¹⁴

La escena de Jesús barriendo, imagen del buen hijo y espejo de la juventud, se inspira directamente en las estampas devocionales, la mayoría flamencas, de finales del siglo XVI, como las muy difundidas de los Wierix¹⁵ (figura 8), Mallery, De Passe, Le Clerc, De Leu, Gaultier y otros, y es, además, un tema frecuente en varios teatrinos conventuales.

Aunque buena parte de los teatrinos de cera que han llegado a nuestros días son atribuidos —por su valor artístico— a diferentes artistas, especialmente italianos (Caterina de Julianis, Caetano Zumbo, Francesco Pieri, Hermenegildo Silici, por mencionar algunos), pensamos que algunos son españoles, lo que

¹⁴ Las fotografías y la ficha técnica están disponibles en la página del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España: <[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Casa%20de%20Nazareth&simpleSearch=0&highlightSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Casa%20de%20Nazareth&simpleSearch=0&highlightSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura])>, consultada el 8 de octubre de 2019.

¹⁵ Hieronymus Wierix firma la imagen más conocida que muestra a Jesús barriendo, en una escena donde el verso latino que completa la imagen comienza: "O! Beatum pavementum!...".



Figura 8. Hieronymus Wierix, "O. Beatum pavementum", representación de "La casa de Nazareth", escena de la infancia de Jesús, ca. 1600.

incluye varios trabajos de gusto popular; confeccionados posiblemente por las propias monjas, como es el caso de la Adoración de los Magos, obra de las Agustinas Recoletas de Pamplona, que constituye una versión de una escena de mayor nivel artístico existente en el propio convento.¹⁶ Por su calidad, destacan algunas. Entre los muchos ejemplos, citaremos varios dioramas conservados en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, como una Adoración de los Pastores, un san Jerónimo y, sobre todo, el excepcional Niño Jesús pastorcillo, además de las escenas,

¹⁶ Cfr., en Letizia Arbeteta Mira, *op. cit.*, 2001, las fotografías de la página 55, correspondiente a la versión culta, y la 39, de la elaboración artesanal.

ya mencionadas, del convento de San Plácido en Madrid y el teatrino de María cosiendo mientras vigila a Jesús dormido, existente en el Museo Marés.¹⁷

Eugenio Gutiérrez de Torices —1625- ¿1709?, considerado uno de los mejores ceroplásticos españoles— es autor, entre otras obras, de una primorosa Inmaculada, en la actualidad en comercio, aunque no puede atribuírsele el mueble relicario con escenas de la Vida de la Virgen que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas, procedente del convento de Santa Isabel de Madrid, ya que es anterior a su etapa activa. No obstante, esas figuras mantienen puntos de contacto con la escena resguardada en el Museo Nacional de Escultura de de Valladolid (mencionada párrafos atrás), con el teatrino donde figuran san Juanito y el Niño Jesús, del monasterio de la Purísima Concepción (Benitas) de Toledo, y con un pequeño escaparate con un Jesús durmiente, que se conserva en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas.

Fuentes iconográficas

En ocasiones, y siguiendo esa línea mixta que dota a las obras monásticas de su peculiar aspecto, se interpretan en los teatrinos asuntos místicos o derivados de lecturas piadosas. Particular éxito ha tenido cierta iconografía centrada en las diferentes actitudes de Jesús infante, en especial los motivos pasionales, por ser alusivos al sacrificio y la penitencia, tan presentes en la vida religiosa.¹⁸ Así, bajo una apariencia sencilla, laten ideas mucho más complejas, tomadas de fuentes literarias y plásticas diversas, que encuentran en la representación tridimensional el modo de ser evocadas.

En efecto, muchos de sus modelos pueden encontrarse en imágenes antiguas, especialmente los

¹⁷ Letizia Arbeteta Mira, *op. cit.*, 2000, pp. 140-142.

¹⁸ Letizia Arbeteta Mira, *El Niño Jesús de la Navidad, imágenes de la colección Lambra*, Jerez de la Frontera, Editorial Agendas Escolares, 2012, pp. 64-73.

pequeños grabados, ya mencionados, de Johannes (1549-1620), de Anton (1552-1604) y de Hieronymus Wierix (1553-1619), bien conocidos por las religiosas de los siglos XVI y XVII, además de sus seguidores e imitadores. Otros artistas cuentan también con una importante producción en este campo, como Philippe Galle (1537-1612), Johann y Raphael Sadeler (1550-1600 y 1561-1632, respectivamente), Thomas de Leu (1560-1612) o Nicolaes de Bruyn (1571-1656); algunos de ellos se inspiraron en las obras del prolífico artista flamenco Marten de Vos (1532-1603),¹⁹ las cuales alcanzaron una gran difusión en Europa y en la América hispana.

Estos pequeños grabados fueron el antecedente de las modernas estampas devocionales, con las que varias series coinciden en tamaño; por lo general se producían con unas dimensiones aproximadas de 11 x 7 cm, medidas de la plancha. Era frecuente que las religiosas poseyeran colecciones de grabados, de forma que la piedad se canalizaba visualmente en esas representaciones. Un ejemplo significativo lo constituye la colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona,²⁰ estudiada y publicada en 2004.

El mundo claustral femenino es afecto a la piedad visual y los llamados “afectos del corazón”, y ello queda plasmado en diversas representaciones de Jesús como niño durmiente o meditando sobre una montaña, sobre el altar o reposando en el corazón del devoto,²¹ que, en ocasiones, alude directa-

¹⁹ Este artista ejerció una gran influencia en la idealización del monacato, con sus series dedicadas a santos eremitas masculinos y femeninos (*Trophaeum Vitae solitariae, Solitudo sive vitae patrum eremicolarum, Sylvae sacrae, Monumenta sanctorum philosophie quam severa Anachoretarum*, entre otros). Las estampas grabadas, por su parte, sirvieron de modelo para numerosas pinturas de la América hispana.

²⁰ Ricardo Fernández Gracia, *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004.

²¹ Pueden verse ejemplos en Letizia Arbeteta Mira, *op. cit.*, 2012, pp. 62 y 114.



Figura 9. Anton Wierix, Jesús en el corazón, ca. 1600.

mente a la vida religiosa. Por ejemplo, un grabado de Anton Wierix (ca. 1600) representa a Jesús durmiente en el corazón, rodeado por una tempestad. El texto latino que lo acompaña hace una referencia mística que puede interpretarse como dirigida al alma, o bien, a las monjas como esposas de Cristo, que viven en el claustro a salvo de las tormentas y la maldad del mundo: “Frustra Boreas minatur, frustra fulmen debacchatur, frustra spumant caerulea: dum in corde lectum stravit, atque sponsus dormitavit, tuta ridet sponsula” (figura 9).

La interpretación de conceptos propios de la mística pueden llevar, en ocasiones, a crear imágenes tan extrañas como la de una fuente de la Gra-



Figura 10. El corazón de Jesús manando sangre como fuente de la Gracia, obra monjil, siglo XIX. Colección particular, Miranda de Ebro, Burgos. Fotografía R. Corcuera.



Figura 11. Grabado de Anton Wierix, "Bone IESV fontes fluent", ca. 1600. Fotografía de la Wellcome Collection. Licencia Creative Commons.



Figura 12. Grabado de Hieronymus Wierix, "Origo Casti Cordis", El corazón moral, ca. 1600.



Figura 13. Cera que reproduce el grabado "Origo casti Cordis", de H. Wierix, siglo XX o anterior. Colección Lambra, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.

cia con un gran corazón del que mana sangre que beben las ovejas (figura 10); tal obra, labor conventual procedente de un extinto monasterio del norte de Burgos, actualmente en la colección Corcuera, en Miranda de Ebro (Burgos, España), y también se inspira en un grabado de Anton Wierix sobre el corazón divino²² (figura 11), mientras que la frase, frecuentemente empleada en estas escenas: “Yo duermo y mi corazón vela”, corresponde a “Ego dormio, cor meum vigilat”, máxima que encuentra su modelo en otra conocida estampa de Hieronymus Wierix, titulada *Origo Casti Cordis* (figura 12), de la que se han producido pequeñas esculturas —algunas en cera— empleadas para confeccionar teatrinos-relicario a modo de cuadros tridimensionales de pared (figura 13).

En contraposición a esas representaciones libres, algunas escenas siguen cierta especialización, como las relacionadas con el bautizo o la primera comunión, normalmente elaboradas para ser obsequiadas a los neófitos, ya fuera directamente o como encargo de los padrinos. Conocemos ejemplos en colecciones particulares de Madrid y uno excepcional, por su complejidad, que se exhibe en el museo del Santuario de Nuestra Señora de Lluch, en Mallorca (figura 14).

También puede considerarse una especialización del arte monjil las obras que comprenden su faceta más conocida: las escenas dedicadas a la vida de las religiosas. La elaboración de esas y otras —pacientes y delicadas— escenas, al igual que la confección de flores, aderezos diversos y labores suntuarias exigía conocimientos específicos,²³ y su desarrollo ha su-



Figura 14. Recuerdo de primera comunión (detalle), siglo XIX. Museo del Santuario de Nuestra Señora de Lluch, Mallorca. Fotografía de Letizia Arbeteta.

frido, además, el rechazo desde el propio convento, como sucedía con la propia santa Teresa, quien no recomendaba este tipo de labores, considerándolas vanas y meras distracciones, sofocando así la creatividad de las religiosas quienes, como mujeres, debían dedicarse a hilar, tejer y a labores acordes con el rol secundario asociado a su naturaleza. Pero las necesi-

²² *Cor Jesu amanti sacrum*, s.l.n.f. [Amberes, ca. 1586]. Su imagen se relaciona con la fuente de la Gracia y la sangre de Cristo.

²³ Sobre este tema, preparamos en la actualidad la redacción de un artículo bajo el título: “Una lucha contra el tiempo: la preservación del patrimonio material e inmaterial en las clausuras femeninas hispánicas”, del que se presentó un avance en el Segundo Congreso Internacional Los Conventos de Monjas. Arquitectura y Vida Cotidiana: del Virreinato a la Post Modernidad, celebrado en

Puebla en 2016; también interesa como ejemplo particular: Aina Pascual Bennassar y Jaume Llabrés Mulet (coords.), *L'artesania un tresor etnogràfic en el convent. Monestir de la Puríssima Concepció* [catálogo de la exposición], Palma de Mallorca, Ayuntamiento de Palma / Monestir de la Puríssima Concepció, 2007, pp. 18-19, 46-47.

dades del convento y, a veces, la escasez de recursos, hicieron renacer esta tendencia, pues no sólo servía para acomodarse a las exigencias de la piedad visual, sino también a un importante propósito, un factor necesario para la propia supervivencia de la institución religiosa: el conocimiento y apoyo de la sociedad, fuente principal de las futuras vocaciones.

De puertas adentro, como en el caso de la Casa de la Virgen, ese tipo de escenas —fieles a la tradición de los interiores domésticos en miniatura— también servía de material didáctico para novicias y monjas jóvenes, al igual que las casas miniatura y cocinas alemanas creadas para la enseñanza de las tareas del hogar. Por ejemplo, en el ámbito protestante, Anna Koflerlin cobraba en 1631 por visitar su casa de muñecas. En un folleto de propaganda aseguraba que, así, las niñas aprenderían cómo organizar una casa, justificación que también recogen escritores y pedagogos²⁴ como Paul von Stretten en 1765. De igual manera, los teatrinos de monjas cumplen la función de presentar ante las niñas, posibles novicias, el ambiente y la clase de vida que les espera en caso de entrar en el convento. Quizá por ello suelen ser versiones plácidas, edulcoradas, de la vida monacal, que funcionan como reclamo y que intentan reflejar lo acertado de su elección como estilo de vida.

En todo caso, los teatrinos dedicados a reproducir el ambiente que rodea a las religiosas son importantes, no sólo para conocer la realidad de la vida en el claustro, sino también por lo que tienen de ejercicio de introspección, de proyección de la imagen de la religiosa vista por quienes la experimentaban, o bien, de la imagen atrayente y positiva que la monja y el conjunto de la comunidad pretende o pretenden mostrar al exterior.

Pero el teatrino no siempre es fijo. Algunas versiones, como se mencionó anteriormente, son abiertas,

²⁴ Olivia Bristol y Leslie Geddes-Brown, *op. cit.*, p. 16.

con elementos sueltos, aptos para manipularse como juguete; que las niñas pudiesen cambiar de sitio el mobiliario y los personajes contribuía a imaginar nuevos espacios donde colocar los elementos a su antojo. Ese recurso ha sido muy frecuente, sobre todo en el caso de los altares miniatura y las aulas de enseñanza, temáticas muy populares, a tal punto que algunas casas jugueteras llegaron a comercializar los equipos litúrgicos a escalas diversas (especialmente en Alemania y Austria, donde se producían miniaturas en peltre para ornamentar los altares) y las escuelas de monjas, estas últimas aún se vendían en España hasta los años cincuenta del siglo xx. Ambos tipos de escenas se hallan bien representadas en varios museos, como el Nacional de Artes Decorativas.

Los altares en miniatura no son exclusivos del monacato femenino; también tuvieron cabida en el mundo masculino, y hay casos en que llegaron a marcar la personalidad de los muchachos, como el beato fray Diego José de Cádiz, cuya vocación al parecer se reveló gracias a los juegos infantiles componiendo altares en miniatura. “Sus juegos y pueriles entretenimientos eran retirarse a solas, rezar, formar altaritos, y adornarlos con estampas, y flores, cortar, o formar de papel capuchinos con la cruz en la mano, en acción de predicar.”²⁵

Los teatrinos de monjas: una visión “ortodoxa” de la clausura

Así, conscientes de su valor didáctico e informativo sobre el estilo de vida contemplativa, las religiosas han elaborado, a lo largo de los siglos, una serie de escenas que recrean el interior de la clausura, donde desarrollan su vida. Las representaciones más frecuentes son: la celda, las oficinas o salas de ofi-

²⁵ Serafín de Hardales (fray), *El misionero capuchino. Compendio histórico de la vida del venerable siervo de Dios el M. R. P. Fr. Diego Josef de Cádiz...*, Real Isla del León, Miguel Segovia, impresor Real de Marina, 1811, p. 3.

cios, especialmente la cocina, el lavadero, el huerto, el aula, la sala de recreo o capitular, los coros (alto y bajo), y, menos común, el cementerio. También caben precisiones, como el despacho de la priora o superiora, el claustro o la sacristía.

Como se recordará, y con carácter general, todas aquellas escenas que representan interiores más o menos contemporáneos, ejecutados con intención realista, interesan a la historia de la arquitectura, el interiorismo y los estilos, pues ofrecen valiosos datos de algo que sólo es posible rastrear en escasos ejemplos de interiores bien conservados y en los también escasos ejemplos de pinturas en las que, por razones de la temática, aparecen interiores. De ahí el interés en estas creaciones —poco valoradas por la historia del arte—, cuya catalogación e inclusión en las bases del Patrimonio Histórico urge. Pero, además, respecto de los datos materiales que proporcionan, es preciso considerar sus valores inmateriales, pues a lo ya comentado en cuanto a su carácter de autorretratos —físicos o simbólicos— de las monjas y su entorno se suma que el ambiente en que se representan corresponde a la máxima monacal de “Ora et labora”, reza y trabaja, actitudes en la que normalmente aparecen. Cabe señalar que, excepcionalmente, las escenas introducen personajes ajenos al convento, como los sacerdotes.

La pregunta, en este caso, se centra en si estas representaciones son libres, nacidas de la propia voluntad de sus creadoras, o bien, es preciso que se sometan a determinadas reglas —aparte del inevitable decoro— relativas a la veracidad de la representación y el fin último de enviar, fuera de las puertas de la clausura, un mensaje al mundo secular, algo que, en definitiva, atañe a las autoridades eclesiales.

Incluso en la actualidad, documentos como el *Verbi Sponsa. Instrucción sobre la clausura de las monjas* definen el contenido y esencia de la clausura femenina. Se insiste, por ejemplo, en la nece-

sidad de aislamiento respecto del mundo exterior como forma de eliminar o atenuar la información no necesaria:

El desierto claustral es una gran ayuda para conseguir la pureza de corazón entendida en este sentido, porque limita a lo esencial las ocasiones de contacto con el mundo exterior, para que éste no irrumpa con sus variadas modalidades en el monasterio, turbando su clima de paz y de santa unidad con el único Señor y con las hermanas. De este modo la clausura elimina en gran medida la dispersión, proveniente de tantos contactos innecesarios, de una multitud de imágenes, que con frecuencia dan origen a ideas profanas y deseos vanos, y de informaciones y emociones que distraen de lo único necesario y disipan la unidad interior.²⁶

El documento identifica esa separación real, física, con la esencia misma del instituto, también basada en la disciplina de la clausura propia de cada orden; de manera que, si tal falta, desaparece la causa original, por lo que las religiosas tienen la obligación de defender su identidad:

Los monasterios dedicados a la vida contemplativa han reconocido en la clausura, desde el comienzo y de manera particularísima, una ayuda bien probada para realizar su vocación [...] Las especiales exigencias de la separación del mundo han sido, pues, acogidas por la Iglesia y ordenadas canónicamente para el bien de la vida contemplativa misma. Por tanto, la disciplina de la clausura es un don, puesto que tutela el carisma fundacional de los monasterios.

²⁶ Eduardo Martínez Somalo (cardenal), *Verbi Sponsa. Instrucción sobre la clausura de las monjas*, parte I, párrafo 5, Ciudad del Vaticano, 1999, recuperado de: <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccsclife/documents/rc_con_ccsclife_doc_13051999_verbi-sponsa_sp.html>, consultada el 8 de octubre de 2019.

Cada Instituto contemplativo debe mantener fielmente su forma de separación del mundo. Esta fidelidad es fundamental para la existencia de un Instituto, el cual, en realidad, sólo subsiste mientras mantiene la adhesión a los pilares del carisma original [...] Por eso, la renovación vital de los monasterios está esencialmente vinculada con la autenticidad de la búsqueda de Dios en la contemplación y de los medios para conseguirla, y se debe considerar genuina cuando recupera su primitivo esplendor.

El cometido, la responsabilidad y el gozo de las monjas consiste en comprender, custodiar y defender con firmeza e inteligencia su especial vocación, salvaguardando la identidad del carisma específico frente a cualquier presión interna o externa.²⁷

[...] Una separación real del mundo, el silencio y la soledad, expresan y salvaguardan la integridad e identidad de la vida únicamente contemplativa, para que sea fiel a su carisma específico y a las sanas tradiciones del Instituto.²⁸

En lo referente al espacio material, las instrucciones acerca de la delimitación de su entorno son claras:

La ley de la clausura papal se extiende al edificio y a todos los espacios, internos y externos, reservados a las monjas.

La separación del exterior del edificio monástico, del coro, de los locutorios y de todo el espacio reservado a las monjas, debe ser material y efectiva, no sólo simbólica o según la modalidad llamada “neutra”.²⁹

Se deduce de esto que los teatrinos monjiles parecen haber seguido, a lo largo del tiempo, ese tipo de indicaciones, pues suelen estar ambientados en los espacios definidos como clausura, entre los que

²⁷ *Ibidem*, parte II, parágrafo 9.

²⁸ *Ibidem*, parte II, parágrafo 10.

²⁹ *Ibidem*, parte II, parágrafo 14.

destaca la celda, quizá porque ese espacio expresa la quintaesencia de la profesión religiosa, y es allí donde la monja se entrega a la oración y meditación en solitario. Pues, como indica *Verbi Sponsa*: “El recogimiento monástico significa atención a la presencia de Dios...”.

Por tanto, bien puede decirse que nos hallamos ante un intento de presentación de un estilo de vida —el claustral— muy específico, basado en la propia ortodoxia del concepto, algo que suele pasar inadvertido para la mayoría de los críticos y espectadores, que menosprecian, por su carácter marcadamente popular y su ejecución con materiales baratos, esas pequeñas obras; el desdén aparece incluso dentro de la Iglesia, sin que en ninguno de los casos se aprecie el mensaje que contienen, fruto de una experiencia secular en su propia introspección. Sin embargo, no todo es negativo, pues las escenas aquí mencionadas, al ofrecer preciosos datos acerca de la visión que las propias religiosas deseaban comunicar sobre su entorno, poseen el valor de una fuente primaria y, sin duda, influyeron en quienes conocían o deseaban sumarse a este peculiar estilo de vida.

Si ya hemos comentado el valor que para la historia del interiorismo poseen la Casa de la Virgen toledana o la salmantina Casa de Nazareth, es preciso examinar lo que de realista tienen los teatrinos conventuales, incluidos los más recientes.³⁰

Interiores del convento: la monja en su celda

En casi todos los teatrinos existe una intención de otorgar carácter a la escena mediante la recreación del espacio arquitectónico (normalmente adaptado

³⁰ Algunos ejemplos de ámbitos: Aina Pascual *et al.*, *op. cit.*, p. 69, núm. inv. 14, Coro alto de “las Teresas”, obra de Sor Catalina Lladó en los años cincuenta del siglo XX; p. 74, núm. inv. 42, Monja orando en la celda, ff. s. XIX; pp. XX; p. 81, núm. inv. 55, Monja hilando en la celda, s. XIX. En los dos últimos casos se muestran cama y ajuar diverso en la ambientación del espacio.

a la forma del contenedor, con o sin ventanas dispuestas en el mismo) mediante arcos divisorios del ambiente, puertas o huecos de paso, suelos elaborados imitando madera o baldosas, zócalos, perspectivas fingidas, etcétera, lo que dota de veracidad al interior que se desea evocar e incluso tiene la capacidad de transmitir sensaciones, por ejemplo la temperatura, efecto que se consigue con la introducción de fuentes de calor como braseros, fogones o chimeneas, algo imprescindible en la representación de la cocina.

Ocurre algo similar con la iluminación, que se presume diurna (ventanas y otros huecos, cara frontal, acristalada o no), aunque también se incluyen aparatos de alumbrado tales como candeleros, lamparillas, palmatorias, lámparas de techo, mesa y apliques de pared, de forma que se representa el paso del día a la noche y viceversa. Como el fuego, el agua también está presentes en las pequeñas escenas, tanto en la cocina como en las celdas y oficios, con la ubicación de aguamaniles y lavabos, que, junto a la toalla, recuerdan que la religiosa ha de estar limpia por fuera y por dentro. Tinajas, botijos, jarras y vasos, sugieren el almacenamiento y consumo, además del imprescindible pozo en el huerto, que garantiza el suministro. En algún caso, el líquido vital posee una carga simbólica, como parecen indicar las fuentes ornamentales que decoran jardines floridos, evocadoras del agua de la Gracia y el Paraíso.

Entre el mobiliario básico y necesario para la construcción de la escena (mesas, sillas, aparadores, estanterías y demás) no puede faltar la cama en la celda, indicativa del recinto privado en el que la monja pasa la mayor parte de sus días y de sus noches. Se suele poner especial cuidado en la elección de los textiles con que se confecciona este elemento, en particular los que señalan calidades ásperas de las mantas (figura 15), las cuales concuerdan con el sentido penitencial que evita presentar el



Figura 15, Monja en su celda. Granada, mediados del siglo xx. Colección particular. Fotografía de Letizia Arbeteta.

necesario descanso como una comodidad.³¹ Complementan la ambientación numerosos detalles, normalmente requeridos por el tipo de escena que se ha elaborado: el cesto de labores, el huso y devanadera, objetos de escritorio, pequeñas imágenes devocionales, prendas del hábito como el velo, colocado a veces en un gancho o detrás de la puerta, rosarios, cordones, escapularios, mantos, escudos o medallas, el cilicio y crucifijo, baúles y arcas, tapetes y alfombras...

No puede faltar el menaje de cocina; cerámicas, floreros, frutas y miniaturas de alimentos diversos; la plancha, la tabla de lavar y un sinfín de los accesorios necesarios para emprender las diversas tareas también tienen un lugar en las representaciones. En las paredes suelen encolarse grabados, estampas industriales o fotografías, que a veces corresponden a santos protectores, religiosas venerables, particulares devociones de la monja que confecciona el teatrino, o simplemente, lo que se tiene a mano. Por último, con fidelidad por las viejas tradiciones se representa a los demás habitantes del convento, a veces identificados con la placidez, como las aves cantoras —enjauladas o libres en el huerto—, el gato o los perros de compañía; tienen cabida también los

³¹ Así se aprecia, por ejemplo, en un teatrino de ca. 1940 en el que se representa a una carmelita en su celda, y el cual procede de Granada; en la actualidad forma parte de una colección particular de Fitero (Navarra).

ratones, que suelen incluirse como parte de alguna anécdota humorística.

Especial importancia reviste la exacta reproducción del hábito, a modo de marca de fábrica de cada orden religiosa, por lo que cabe apreciar distintos modelos de tocas y velos, mantos, ropas de trabajo, de diario y solemnidades, de novicia y profesas, presentadas en general con absoluto rigor, de forma que se ofrezca información precisa sobre cómo y cuándo se utilizan cada una de estas prendas.

Todos los elementos que componen cada escena, elaborados en un arco temporal de varios siglos, a juzgar por los ejemplos conservados, también ofrecen información más general, especialmente la relativa a los interiores y la decoración contemporáneos, pues se pueden apreciar, por ejemplo, muebles barrocos, isabelinos, modernos o *vintage*.

La iconografía de los santos como fuente de inspiración

En lo que respecta a las representaciones de la monja en su celda, en actitud de orar, meditar, trabajar o escribir, existen importantes antecedentes que, sin duda, debieron influir en la producción posterior. Los teatrinos artísticos del barroco solían preferir las celdas o despachos, donde también es frecuente ver al personaje principal arrodillado, o en apariencia de leer o escribir. Los muebles solían ser los justos para ambientar la escena, con lo que se remarca la austeridad: se incluían unas pocas sillas o sillones del tipo llamado frailerero, bufetes o mesas, con o sin tapete, algún cuadro en la pared o el apoyo de pequeños elementos, aunque cargados de significado, como la pila del agua bendita. En definitiva, se proponía un espacio casi desnudo donde tenía lugar el relato, que consistía frecuentemente en alguna aparición celestial con resplandores, nubes y ángeles, sobre fondos dorados o detalles de lo mismo, toda una apoteosis visual que contrastaba con la severidad del entorno.

Fue un rasgo común presentar a diferentes santos, asociados con las respectivas órdenes religiosas, en las mismas actitudes —meditar, orar o escribir— que después incorporarían las monjas a su ámbito, a veces acompañadas también de las visiones celestiales. Un ejemplo significativo, por su calidad y escenografía, es *la Fundación de la Orden de la Merced*, teatrino que representa la aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco, conservado en el monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid. Es una obra extraordinaria por su calidad, firmada por el mercedario Eugenio Gutiérrez de Torices. Como señala Jesús Urrea, el reloj, los espejos, los libros, el velón y el tintero, así como las excelentes pinturas y el resto del mobiliario están tratados con extrema veracidad, objetos contemporáneos al autor, pero anacrónicos en relación con el episodio representado. Este recurso parece obedecer a la intención de dotar de contemporaneidad a un suceso del pasado, que pudiera parecer legendario y que necesitara ser apoyado por la realidad circundante, de forma que la mezcla de lo inefable y lo real convierte la escena en algo atemporal y creíble.³²

Otro pequeño escaparate con similar ambientación muestra a santa Teresa en su celda; la cual aparenta interrumpir su labor de escritura para girarse y contemplar un rompimiento de gloria. Es obra firmada por José Calleja, discípulo de De Torices, y está fechada en 1692; esa representación es pareja de una que muestra a san Antonio de Padua, y ambas se resguardan en el real monasterio de la Encarnación de Madrid.³³ La figura de santa Teresa es similar a otra incompleta, inédita, atribuible

³² Jesús Urrea Fernández, "Apuntes, para el estudio de la cera en España", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 45, 1979, pp. 488-495, p. 492.

³³ *Ibidem*, p. 494; Raquel Sigüenza Martín, "Escultura en cera, el barroco y Santa Teresa de Jesús", en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2015, pp. 695-710, p. 709, fig. 2.

al mismo autor, hoy contenida en un relicario, resto posible de un teatrino, en colección particular madrileña.

Sirvan estos ejemplos, fáciles de apreciar en fotografía, para constatar la similitud conceptual de los teatrinos monjiles, continuadores de la tradición iconográfica barroca, tal como recuerda Raquel Siguëenza al cerrar su estudio sobre las representaciones de santa Teresa en cera:

Queremos finalizar recordando la existencia de trabajos de monja que representan celdas conventuales, aunque no son imágenes de santa Teresa y tampoco, necesariamente, están trabajados en cera, pero que en ocasiones pueden dar lugar a confusión. Se trata de pequeños escaparates, de los cuales existen numerosas versiones, que solían regalar las propias monjas a sus familiares.³⁴

Un ejemplo real: el “convento” de ¿Calzada de Oropesa?, siglo XIX

Entre los muchos ejemplos disponibles se analiza a continuación un teatrino existente en una colección privada madrileña, obra de carácter popular, seleccionada por reunir varias de las características tradicionales en este tipo de objetos descritos con anterioridad.

Consiste en un cajón rectangular, en disposición apaisada, con dos puertas vidrieras que pueden abrirse fácilmente; En el interior, una serie de elementos, fijos y móviles, componen dos escenas. En la primera, a la izquierda del espectador se aprecia a una monja en su celda, aparenta coser; a la izquierda del cuadro se ve una mesa de trabajo y la cama, pegada a la ventana, ocupa el fondo de la celda. En la escena de la derecha, separada por una pared con hueco de paso, se representa una coci-



Figura 16. Teatrino-juguete, siglo XIX. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.



Figura 17. Teatrino del siglo XIX. Hay diversas piezas del ajuar en cerámica, metal y textil. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.

na, con su campana de chimenea sobre la que está sentado un angelito (figura 16). Hay diversas piezas del ajuar, son de cerámica, metal y textil. Sobre una mesa, un florero, y al centro del espacio una monja o novicia persigue un ratón de cera. También se aprecia un pavo (guajolote) de barro, deteriorado, que parece picotear el suelo de la cocina. El detalle más curioso, sin embargo, es el del angelito sentado en el borde de la campana, figura popular que pudiera proceder de un nacimiento (figuras 17 y 21).

Mitad escaparate, mitad juguete, este teatrino doble fue, posiblemente, elaborado para una niña de Calzada de Oropesa en el siglo XIX, tal como parece

³⁴ *Ibidem*, p. 708.



Figura 18. Monja bordando en la celda; cama, escritorio, jofaina, brasero, cesta o azafate, siglo XIX y posterior. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.



Figura 20. Libro en el escritorio de la celda, teatrino del siglo XIX y posterior, ca. 1904. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.

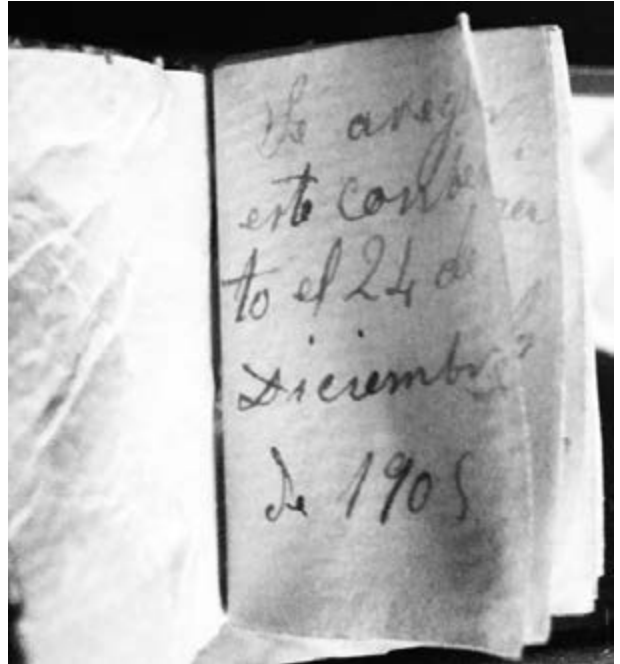


Figura 19. Carta miniatura con la dirección de la destinataria, pieza integrada en un teatrino, mediados del siglo XIX. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.



Figura 21. Cocina con enseres y angelito sobre la campana, teatrino del siglo XIX. Colección particular, Madrid. Fotografía de Letizia Arbeteta.

indicar una minúscula carta (de 1.60 cm) con su sobre y lacres, donde se lee: “Sta. D^a Barbara/ Ciudad, calle de/ Alvarez/Oropesa”.

En la representación de la celda se observa, como es tradicional, la cama o jergón, colocada en paralelo a la pared frontal, con sus colchones, almohadas, sábanas, manta y cobertor, todo ello exento. En las paredes, cubiertas con papel de empapelar, se han fijado algunos de los elementos habituales: grabado enmarcado con vidrio y tiras de papel simulando el marco; un cuadrito con un crucifijo sobre fondo de espejo, pieza industrial, toallero, bajo el que se dispone jarra de hoja de lata y jofaina de loza con su armazón, a modo de lavabo. Hay también una mesita de madera con funciones de escritorio, y sobre ésta una pequeña imagen N^a S^a de la Soledad, en barro policromado, tintero, con su pluma y velón o lamparilla de aceite (figura 18).

También puede verse la carta mencionada y un libro en cuyas páginas se da cuenta de las alteraciones sufridas por el teatrino, que aquí se describe como “convento”: “*Se arreglo/ este conben/to el 24 de/ Diciembre/ de 1905/ en poder/ de Maria/ Jesús y lo/ arreglo/ D^a Ma/ría Mad/dalena/ cofrade*” (figura 19). Esto implica que en 1905 ya estaba el teatrino usado y deteriorado, por lo que debía tener, al menos, diez o 15 años de antigüedad como mínimo. En la parte trasera del cajón se aprecian algunos recortes de periódico que sirvieron para encolar la estructura, y en uno de ellos se da noticia de un navío que entra en la bahía de Cádiz (figura 20), sin fecha, pero con letra que pudiera corresponder a la usada en las imprentas de mediados del siglo XIX.

El convento o teatrino ha sufrido, además, algunas intervenciones modernas: se volvió a empapelar en algunas zonas, como el exterior y el frente de la cocina y, hacia los años sesenta del siglo XX se colocaron los textiles de la cama y las cortinas. En la habitación existe además una silla de peltre, posiblemente de fabricación norteamericana (ca. 1890-1900), un azafate

artesanal con ovillos e hilos, cuya forma sigue modelos antiguos, y un brasero de madera y peltre, de fabricación industrial, que remite a las industrias jugueteras de los siglos XVIII y XIX, en este caso europeas. El personaje, una religiosa, es sin duda el elemento de mayor antigüedad, ya que parece haber sido elaborada a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Sentada, se halla en actitud de bordar sobre un cojín. Todos los objetos mencionados pueden ser extraídos y colocados a voluntad.

El hogar de la cocina está cobijado por una gran campana de cartón encolada a la pared frontal. Los azulejos son adición moderna; en los hornillos hay varios recipientes de barro vidriado, entre ellos una olla y una chocolatera. Sobre la campana se encuentra una bandeja de peltre —pieza industrial de los siglos XVIII o XIX—, y cuelga en la misma pared una sartén del mismo material, en la que se observa un pez en bajorrelieve (figura 21). Al otro lado del hogar se aprecia un fuelle, pieza de mayor escala, que en realidad consiste en una miniatura confeccionada con tela y oropeles, la cual pudiera ser uno de los objetos pensados, en origen, para regalar a los bienhechores. De la pared derecha pende un lebrillo de cerámica y se aprecian otros distribuidos por la habitación, uno con frutas fingidas. Sobre la mesa, vemos una copa o jarrón con flores de papel, cuya decoración recuerda a los “xiurells” o silbatos mallorquines.

Ambas escenas —aparentemente de género—, corresponden sin embargo a actitudes e imágenes muy determinadas a la hora de mostrar el interior de la clausura. Los datos proporcionados por el propio teatrino aclaran que tal estaba destinado al exterior, posiblemente para una niña pequeña o muy joven, ya que se omite el apellido. En él representan las escenas más tradicionales de la vida conventual: en la primera se plasma la costura y el bordado como ocupaciones femeninas, aunque también se destaca la lectura y la escritura. De nuevo volveremos al inagotable filón de las estampas de los Wierix, en este



Figura 22. Grabado de Hieronymus Wierix, María bordando con las doncellas, escena de la vida de la Virgen, Madrid, ca. 1600.

caso de Hieronymus, autor de la serie alusiva a la vida de la Virgen, que la muestra bordando, rodeada de varias jóvenes,³⁵ a modo de ejemplo de perfección (figura 22). Más complejo es el tema de la monja lectora y escritora, para el que se proponen ejemplos como santa Teresa de Ávila, la poetisa sor Juana Inés de la Cruz o sor María de Jesús de Ágreda, autora de la célebre obra *Mística Ciudad de Dios*, religiosas que suelen representarse en un escritorio, a veces rodeadas de libros.

En cuanto a la cocina conventual, que en principio no parece diferir de escenas similares, destaca por su parecido con las auténticas conservadas en

³⁵ Hieronymus Wierix, *Vita deiparæ virginis Mariæ*. El verso latino al pie de la imagen comienza: "Felix linum, felix lana!".

su integridad desde —al menos— el siglo xvii. Algunos detalles del cuadro permiten una interpretación más compleja: la presencia del ángel sobre el hogar remite, por ejemplo, a la tradición piadosa que presenta a esos espíritus como sirvientes y ayudantes de las Sagradas Personas; por ejemplo, en los episodios apócrifos de la Huida a Egipto, en la casa y taller de Nazareth, o bien, en la casa de la Virgen, a la que recurría la mayoría de los grabadores de estampas ya mencionados, pues en las obras de algunos —como el mismo Hieronymus Wierix³⁶ o los Sadeler— vemos ángeles acarreando leña para el fuego o auxiliando a María en la cocina y a José en la carpintería, meciendo la cuna de Jesús, cortando flores, con instrumentos musicales y en diversas actitudes (figuras 23 y 24).

El mismo detalle aparece en las biografías de algunos personajes, como muestra la famosa *Cocina de los ángeles*, pintada por Murillo para un convento masculino, el de San Francisco en Sevilla. Representa un episodio de la vida del cocinero franciscano fray Francisco Pérez, cuyas tareas las ejecutaban los ángeles mientras él entraba en éxtasis;³⁷ a su vez, tal escena se relaciona con el episodio de Jesús en casa de Marta y María, con la que se da valor a las tareas domésticas, siempre y cuando prevalezca la atención a la Palabra de Dios. En definitiva, se pondera la relación entre el trabajo y la contemplación en la vida religiosa, donde debe primar lo segundo, y de ahí el auxilio de los ángeles.

En la escena que se analiza, la presencia de la escoba y el recogedor en la propia cocina, recordatorio de las tareas domésticas serviles, remiten también a la imagen —ya comentada— de Jesús en el hogar; en este caso emula el modelo de la religiosa en ser-

³⁶ Se aprecian en varias series de este artista, como la de la vida de la Virgen o la de la infancia de Jesús.

³⁷ La imagen y el comentario pueden revisarse en: <www.artehistoria.com/es/obra/la-cocina-de-los-angeles>, consultada el 8 de octubre de 2019.



*Hæc est arca, hoc est manna,
Quod in sinu fovet Anna,
Virginis puerpera.*
*Cito, cito, pro labellis
Pande, Mater, plena mellis,
Plena lactis vbera.*
Hieronymus Wierx excudit. Cum Gratia et Prudentia. Permans.

Figura 23. Grabado de Hieronymus Wierix, El hogar de María, escena de la vida de la Virgen, Madrid, ca. 1600.

vicio y obediencia; ella, como Él, puede ser acompañada por los propios ángeles.

A pesar de su complejidad, todas estas elaboradas escenas se revisten de una apariencia simple, dado que se producen para un público infantil que, mediante el juego y la ubicación a voluntad de personajes y objetos, hará suyo el ámbito representado y se integrará poco a poco en su relato. Precisamente, la utilización de elementos anecdóticos y detalles realistas, como la limpieza, el planchado, la presencia de animales domésticos —o de huéspedes no deseados— aproximará aún más, si cabe, ese mundo cerrado a la niña que lo posea. Incluso, de lo



*Iesu cum Matre Maria et Ioseph, ob tyrannidem
Herodis, in Ægypto agentis, educatio.*

Figura 24. Los ángeles en la cocina, la Sagrada Familia en Egipto. Grabado anónimo flamenco, inspirado en el de Joan Sadeler del mismo tema, siglo XVI.

anotado en el diminuto “libro de fábrica”, podría deducirse que, si se restauró por una cofrade en la Navidad de 1904 y pasó a manos de una mujer presumiblemente joven —ya que se designa, como se señaló, con su nombre de pila y no se indica apellido ni tratamiento—, puede ser que estuviera en una institución eclesíástica, posiblemente el mismo convento. Por ello, cabe la posibilidad de que la joven o niña a la que fue entregado como depósito lo tuviera... ¿por ser novicia? Evidentemente, se trata de una mera conjetura. Lo cierto es que estos pequeños dioramas, escaparates, teatrinos o conventos fueron elementos didácticos y propagandísticos de gran potencial. De ahí la necesidad de localizarlos y estudiarlos antes de que sean alterados o reintegrados para hacerlos más atractivos, como sucede con frecuencia en el comercio.