



A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais

Maria Berbara

Não obstante nuances e transformações ao longo do tempo, em momentos cruciais do misticismo cristão o corpo foi considerado como o principal instrumento do fiel em sua via de identificação com Cristo e com os santos mártires. Nesse processo, discursos e imagens sobre a dor tiveram papel absolutamente central. O presente artigo examinará comparativamente três desses momentos, relacionando questões teológicas, místicas e filosóficas à iconografia de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi.

Catarina de Siena, Teresa de Ávila, Madalena Pazzi.

Valdés Leal. *Santa Maria Madalena Pazzi* (detalhe), ca. 1655. Óleo sobre tela, 1,30 x 1,85 cm. Córdoba, igreja das carmelitas.

1 Este artigo elabora uma comparação anteriormente acenada em meu "Esta pena tan sabrosa. Teresa of Ávila and the figurative arts in Early Modern Europe", in *The sense of suffering. Constructions of physical pain in early modern culture*, organizado por K. Enenkel e J. F. Van Dijkhuizen (Brill, 2008).

O presente artigo irá concentrar-se na análise comparativa da representação visual dos êxtases de Teresa de Ávila, Catarina de Siena e Madalena Pazzi durante os séculos XVI e XVII. Em comum, a experiência mística das três santas possui uma dimensão física na qual a dor adquire papel fundamental; mais além dos paralelismos, contudo, houve marcadas diferenças tanto entre sua percepção e compreensão da dor, tal qual a descrevem em seus escritos, quanto nas formas de representação visual de seus transes místicos¹.

Catarina (ou Caterina) Benincasa nasceu em Siena em 1347 e morreu em Roma em 1380. Aos 15 anos ingressou na Ordem Terceira de São Domingos, vivendo em total reclusão até 1374, quando passou a dedicar-se ao cuidado de enfermos. Nessa época, reuniu ao seu redor um grupo de discípulos, sobretudo agostinianos e dominicanos, que passaram a acompanhá-la em suas cada vez mais frequentes viagens. Sua experiência mística inicia-se muito cedo, ainda na infância; após ingressar na Ordem, porém, suas visões e êxtases tornam-se cada vez mais frequentes, e Catarina passa a mortificar-se com penitências extremamente severas. Suas obras escritas, compostas em dialeto toscano – Catarina ditou-as, uma vez que nunca aprendeu a escrever – contam-se sem dúvida entre as mais altas manifestações literárias do italiano quatrocentista. Em suas cartas e preces, assim como em seu *Diálogo sobre a divina providência*, Catarina manifesta a quintessência de seu projeto de reforma, centrado na imagem da crucificação de Cristo enquanto máximo símbolo do amor divino. Durante os últimos anos de sua vida, dedicou-se ativamente a restabelecer a paz entre Florença e o papado, então sediado em Avignon; posteriormente, uniu-se aos muitos que pediam o retorno de Gregório XI a Roma. Com a morte de Gregório, em 1378, e o grande cisma, isso é, a eleição do papa

Urbano VI em Roma e de seu rival Clemente VII em Avignon, Catarina envia diversas cartas ao papa romano com conselhos e recomendações, assim como a governantes e cardeais europeus, aos quais pedia que reconhecessem Urbano como o papa genuíno. Catarina morreria em Roma, dias após sofrer um derrame. Seu biógrafo, o dominicano Raimondo delle Vigne (ou de Capua) – cujos escritos foram instrumentais em seu processo de canonização – relata vividamente suas visões e experiências místicas, entre as quais a mais célebre é, sem dúvida, a da estigmatização, ocorrida em Pisa em 1375: encontrando-se profundamente submersa em oração na atual igreja de Santa Caterina in Lungarno, a santa é atingida por raios luminosos provenientes do crucifixo de Giunta Pisano, os quais deixam-lhe impressas na própria carne as cinco chagas de Cristo². Canonizada em 1461 por Pio II, Catarina seria proclamada “doutora da igreja” – título que até então só havia sido dado a homens – em 1967 por Paulo VI.

2 São Francisco de Assis (1182-1226), o primeiro a experienciar a estigmatização (ou ao menos o primeiro a relatá-la), em 1224, exerceu sem dúvida uma enorme influência sobre Catarina.

Quase dois séculos após a morte de Catarina, a espanhola Teresa de Cepeda y Ahumada (Ávila, 1515 – Alba de Tormes, 1582) ingressa no convento carmelita de sua cidade natal (1535), fazendo seus votos dois anos mais tarde. A partir de 1560, trabalha ativamente na fundação de diversos conventos para a ordem reformada das carmelitas descalças, fundada por ela própria e pelo também espanhol Juan de la Cruz. Teresa escreveu cinco livros completos (*Libro de la vida*, 1562-5; *Camino de perfección*, 1565-6; *Meditaciones sobre los cantares*, 1566-7; *Libro de las fundaciones*, 1573-82; e *Castillo interior o las moradas*, 1577) e várias coleções de poemas, cartas e escritos sobre sua reforma (*Constituciones*, 1563; *Visita de descalzas*, 1576). Em 1614 – portanto apenas 32 anos após sua morte – seria beatificada por Paulo V, e, em 1622, canonizada, juntamente com os também espanhóis Inácio de Loyola, Francisco Xavier, Felipe Neri e Isidro, por Gregório XV. Em 1970, seria, como Catarina, proclamada “doutora da igreja”.

Seu texto mais conhecido, seguramente, é o *Libro de la vida*, espécie de autobiografia espiritual na qual Teresa descreve os acontecimentos mais importantes de sua vida com especial ênfase em suas experiências místicas. Particularmente célebre é a passagem em que narra o milagre da transverberação:

*Quis o Senhor que eu o [o anjo] visse assim: não era grande, mas pequeno, muito belo, o rosto tão aceso que parecia um dos anjos elevados que parecem estar todos abrasados (...). Eu via em suas mãos uma longa lança de ouro, e ao fim da ponta de ferro parecia-me haver um pouco de fogo. Com ela pareceu perfurar-me o coração algumas vezes, chegando-me até as entranhas. Ao retirá-la, parecia-me que as levava consigo, deixando-me abrasada em grande amor por Deus. Era tão grande a dor, que me fazia gritar, e tão excessiva a suavidade que me causa essa grandíssima dor, que não desejava que parasse, e nem se contenta a alma com nada menos que Deus. Não é dor corpórea, mas espiritual – ainda que o corpo participe dela, e muito.*³

3 *Vida*, 29,13.

Os discursos que Teresa constroi sobre a dor – diferentes, como se verá, de seus antecessores medievais e também de seus contemporâneos – mantêm, no entanto, o tradicional vínculo entre dor corpórea, ou física, e espiritual, na medida em que a dor física é compreendida, de certa forma, como uma função da alma. Nesta tradição, visões da Paixão, portanto, não distinguem entre aspectos físicos e anímicos da dor de Cristo; todas as suas dores eram concebidas como parte de uma experiência única da alma. O cristianismo é intrinsecamente encarnacional; Cristo, ou o Logos, “torna-se carne” ao ser concebido no ventre de Maria, e, durante a Eucaristia, a tradição católica – por oposição à protestante – entende que o vinho e a hóstia transformam-se *realmente*, não simbolicamente, em seu sangue e corpo. Na tradição medieval da *imitatio Christi*, ou imitação de Cristo, os fiéis procuram reviver, frequentemente através de seus próprios corpos, as experiências de Cristo; a estigmatização de São Francisco, nesse sentido, representa talvez o momento culminante da compreensão do corpo como um instrumento de elevação espiritual e suprema comunhão com Deus. A fisicalidade da experiência mística, portanto, não era concebida como contraditória ou antagonística relativamente aos preceitos espirituais cristãos, mas, ao contrário, constituía uma via de união com Cristo; essa via, como a de Cristo, era dolorosa, mas nesse contexto a dor era compreendida positivamente, como um sinal de progresso espiritual.

Também em outras passagens de sua *Vida*, Teresa descreve a qualidade predominantemente física de suas experiências extáticas; frequentemente, inclusive, ela sinaliza partes específicas de seu corpo ou objetos – como flechas ou lanças – que lhe provocam a dor. Em suas próprias palavras, sua dor é deliciosa; sobretudo nos estágios mais avançados da prece e meditação, prazer e dor unem-se e potencializam-se, gerando um sentimento de absoluto arrebatamento. Esse aparente paradoxo dor/prazer aparece muitas vezes nos escritos de Teresa; como bem observado por Robert Petersson, “eles geram um produto que excede a soma de ambos. Uma terceira forma de experiência é criada, a qual difere das outras duas; não dor-prazer, mas algo inominável”⁴. Por natureza, essa desconhecida terceira condição, paradoxal apenas na aparência, carece de definições. Também Catarina de Siena menciona a doçura da dor que experimentara durante êxtases ou estágios avançados de prece. Suas cartas exalam a impressão “de uma mulher intoxicada e exaltada pela dor. Sua identificação com seus sofrimentos é absoluta. Corpo, alma e sensações unem-se em uma apaixonada busca pela experiência mística”⁵. Para ela, a experiência da dor não apenas em êxtases, mas também meditações, mortificações, jejuns, etc., vinculava-se intimamente à ideia de identificar-se com Cristo através da participação em seu sofrimento. Essa identificação é deliciosa porque eleva e purifica a alma – e a dor que se sente é um sinal da autenticidade dessa experiência⁶. Para Teresa, contudo, a dor jamais pode ser ativamente buscada – por exemplo, através de mortificações – mas é um privilégio, um sinal da graça de Deus e de seu infinito amor; pode ser perigosa, como ela escreve no *Castelo Interior*, porque durante o êxtase a alma é tão fortemente atraída a Deus que pode efetivamente destacar-se do corpo, causando a morte.⁷ Nesse nível, a dor une-se completamente ao prazer, tornando-se, portanto,

4 Petersson R. *The art of ecstasy. Saint Teresa, Bernini and Crashaw*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 33.

5 E. Cohen. The expression of pain in the later Middle Ages: deliverance, acceptance and infamy. In: F. Egmond e R. Zwiijnenberg. *Bodily extremities. Preoccupations with the human body in the early modern european culture*. Ashgate, 2003, p. 212.

6 Cf. C. Walker Bynum. *Holy feast and holy fast. The religious significance of food to medieval women*. University of California Press, 1987, p. 175 seg. e capítulo 8.

7 6, 11. Cf. também *Meditaciones sobre los cantares*, 7.2.

tão perigosa quanto qualquer outra espécie de sedução sensual. Há várias passagens em seus escritos nas quais Teresa descreve a ambiguidade dessa experiência: “Não há palavras para descrever o modo como Deus fere a alma e a grandíssima dor que lhe causa, o que a faz não se conhecer a si mesma. No entanto, essa dor é tão deliciosa⁸, que não há deleite na vida que dê maior contentamento. Como disse, a alma sempre iria querer morrer desse mal”⁹.

Em uma edição da *Vida* publicada em 1606, em Saragoça, por Diego de Yepes, uma ilustração representa Teresa, em prece, diante de uma mesa com um livro aberto, no qual se leem as palavras *Aut mori, aut pati* – isto é, ou morrer, ou sofrer, palavras que se transformariam em uma espécie de moto da santa espanhola. Essas palavras remetem a uma passagem do último livro da *Vida* – “Senhor, ou morrer ou padecer; não vos peço nada mais para mim. Consola-me ouvir o relógio, porque me parece que me aproximo um pouquinho mais de ver Deus quando vejo que se passou mais uma hora de vida”¹⁰ – e àquele que é, talvez, seu mais célebre poema: “Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero”¹¹. Também em outras passagens de seus escritos, Teresa expressa seu intenso desejo de morrer e manifesta repetidamente sua melancolia frente a uma existência que compara a um longo exílio; a vida mundana contrapõe-se à verdadeira vida, a qual ela chega a vislumbrar em seus êxtases. Apesar da clareza de suas concepções, a bula de canonização de Teresa inverteria a ordem das palavras – *Aut pati, aut mori*, isto é, ou sofrer, ou morrer – transformando profundamente, portanto, o seu sentido: se o que Teresa afirma é seu desejo de morrer e, na morte, escapar aos sofrimentos mundanos e encontrar o deleite eterno, a bula de canonização transforma o sofrimento mundano em um objetivo primordial da vida, tão predominante que para aquele que não o experimenta é preferível a morte¹².

O moto *Aut pati, aut mori* esteve também vinculado à carmelita florentina Maria Madalena Pazzi (1566-1607), quem, segundo testemunhos contemporâneos, repetiria constantemente as palavras *Non mori, sed pati*, isto é, não morrer, mas sofrer. As duas citações aparecem com frequência conectadas em fontes literárias; em um dos sermões do Padre Antônio Vieira, por exemplo, as palavras de Madalena são consideradas mais enérgicas que as de Teresa: “A mesma Santa Teresa dizia: *Aut pati, aut mori*: ou padecer, ou morrer, porque se não atrevia a viver sem padecer. E Santa Madalena de Pazzi, não sei se com maior energia: *Pati, non mori*: padecer sim, morrer não, porque na morte acaba-se o exercício de padecer, e na vida dura e persevera”¹³. Para Madalena, como veremos, a dor tem um significado diferente daquele que assume para Teresa. Madalena identifica-se profundamente com Catarina de Siena – seu nome de batismo é Catarina – e, desde sua juventude, suas visões e êxtases vinculam-se preponderantemente ao sofrimento de Cristo. Leva uma vida austera, plena de privações, penitências e jejuns extraordinariamente longos. Logo depois de ingressar na ordem carmelita, em 1584, Madalena tem uma visão na qual Cristo oferece-lhe uma coroa de espinhos – um dos seus mais frequentes atributos – provocando-lhe uma intensa dor que haveria de sentir

8 No original: “es esta pena tan sabrosa”. Teresa diferencia o termo *pena* de *dolor*; o primeiro refere-se mais frequentemente – embora não sempre – à dor sentida durante os transe místicos, e o segundo, é mais frequente mas também não sempre, para moléstias puramente físicas. Observe-se, ainda, que Teresa emprega o termo *sabroso*, ainda hoje usual em alguns países caribenhos para designar algo delicioso e prazenteiro. A palavra, evidentemente ligada ao palato, acentua a fisicalidade da experiência mística e sua relação com a eucaristia.

9 *Vida*, 29,10.

10 *Vida*, 40, 20.

11 Juan de la Cruz, grande amigo de Teresa, abertamente dialoga com esse verso em seu poema: *Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero* (cf. *Obras completas de San Juan de la Cruz*, ed. L. Ruano de la Iglesia, B.A.C., Madri, 2005, p. 77-78).

12 *Acta Sanctorum*, p. 418, 1394: ‘Invictam autem hujus Sanctae Virginis patientiam illa vox attestatur qua saepius ad Dominum exclamabat: ‘Domine, aut pati aut mori’.

13 *Sermão de Todos os Santos*, VIII.

14 Traduzido a partir da edição inglesa de 1619, republicada pela Scolar Press em 1970, capítulo 47, p. 178-179. Na primeira página do livro lê-se a inscrição “*Si compatimur, & conregnabimus*”, com a tradução inglesa “*If we suffer with Christ, we shall reign with him*” – uma passagem da epístola de Paulo aos romanos (8,17). A relação entre sofrimento e glória aparece muitas vezes no Novo Testamento, como por exemplo na epístola de Paulo a Timóteo (II, 2, 11-13: “Se já morremos com ele, também viveremos com ele. Se perseveramos, também com ele reinaremos”; cf. também Lucas 24, 26), e é repetida muitas vezes por santos e místicos (por exemplo Bernardo di Chiaravalle no século XI ou Santo Inácio nos *Exercícios Espirituais*).

15 A iconografia de Maddalena é fortemente influenciada pelo ciclo gráfico de um artista anônimo florentino ativo nas primeiras décadas do século XVII; das 87 sanguíneas representando sua vida, ao menos 10 são diretamente vinculadas a mortificações ou êxtases dolorosos nos quais ela revive os sofrimentos de Cristo. O ciclo é publicado integralmente por P. Pacini (‘Contributi per l’iconografia di S. Maria Maddalena Pazzi’. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVIII, 3, 1984, p. 279-350).

16 *Castelo Interior*, VI, 5; V, 3.

pelo resto da vida. Ela recebe, também, os estigmas, e experimenta dois longos êxtases durante os quais participa diretamente dos sofrimentos de Cristo durante a Paixão. Em 1595, teria implorado a Deus que lhe concedesse “puro sofrimento” – pedido que lhe teria sido concedido em 1604, quando passa a sofrer de uma longa e dolorosa enfermidade que haveria de matá-la três anos mais tarde. O moto *non mori, sed pati* parece ter derivado, assim como outras passagens da sua vida, da biografia escrita por seu confessor, Vincentio Puccini, e publicada em Florença em 1609: “Ela ansiava de tal forma pelo sofrimento que frequentemente dizia que não queria morrer tão cedo, já que no céu não há sofrimento”¹⁴.

Na iconografia, Madalena é quase invariavelmente vinculada a instrumentos de mortificação ou à imitação de Cristo pela dor, com atributos como a supracitada coroa de espinhos, e um exemplo é a tela de Valdés Leal atualmente conservada na igreja carmelita de Córdoba (p. 36)¹⁵. O moto *aut mori, aut pati*, portanto, faz todo o sentido se aplicado a Madalena, que punha a dor como objetivo central de sua vida e ansiava por atrasar a morte para sofrer mais. Seu processo de beatificação começou em 1611, sob o mesmo papa (Paulo V) que beatificou Teresa; em 1626 ela foi proclamada beata por Urbano VIII; em 1669, foi canonizada por Clemente IX.

Contrariamente à iconografia de Madalena, imagens representando passagens da vida de Teresa não incluem elementos vinculados a mortificações ou outras formas de sofrimento autoinfligido. Teresa, na verdade, parece ter sempre relutado em adotar práticas de mortificação ou em atribuir a elas um papel soteriológico efetivo. Para ela, a dor deliciosa dos transes místicos só pode ser outorgada por Deus; essa dor, pura expressão do amor divino, une-se intrinsecamente ao prazer, gerando um arrebatamento no qual deleite, sofrimento e felicidade elevam-na com enorme intensidade a um estado que só com enorme esforço pode abandonar; Teresa usa a imagem de um navio erguido por uma imensa onda, ou de uma bala disparada por uma arma¹⁶.

Nas artes visuais, Teresa foi quase invariavelmente representada durante um dos seus vários êxtases. Tanto em gravuras quanto em pinturas – assim como em fontes literárias, como as biografias de Francisco de Ribera ou Diego de Yepes – a tipologia convencional martirológica era empregada não apenas com referência a sua morte, mas também à união mística que ela atingia durante o êxtase – que ela própria descrevia como uma espécie de morte. Em seu caso, porém, o martírio tinha razões diferentes daquelas associadas a outros mártires cristãos; não se tratava de um martírio no sentido literal do termo, mas místico, no qual era simbolicamente ferida pelo amor divino. Seu martírio por amor tornou-se visualmente explícito em uma curiosa gravura de princípios do Seiscentos de Anton Wierix, na qual o menino Jesus, ajudado pela virgem e São José e evidentemente comparado a Cupido, prepara-se para lançar uma flecha em direção ao coração de Teresa. A metáfora da “ferida de amor” causada por um dardo ou flecha, tanto na literatura quanto nas artes visuais, antecede o Cristianismo, remon-



tando à iconografia greco-romana; no século XVII, a imagem torna-se extremamente popular graças ao renovado culto ao coração concebido enquanto centro da vida tanto física como espiritual. É de se notar, no entanto, que a tipologia martirológica aparecia igualmente em representações contemporâneas de êxtases e representações de outros santos; recorde-se, por exemplo, o *Êxtase de São Francisco* de Francesco Baratta, na capela Raimondi (San Pietro in Montorio, Roma, 1642-46).

Francesco Cairo. *Santa Catarina de Siena*, ca. 1645. Óleo sobre tela, 54,5 x 45cm. Milão, Pinacoteca Brera.

No século XVII, gestos e poses associados a êxtases e visões místicas eram muito similares àqueles empregados para representar martírios: cabeça voltada para o céu, boca ligeiramente aberta, braços estendidos. Se, no século anterior, os santos em êxtase ou martirizados geralmente mantinham os olhos abertos em uma heroica afirmação da própria vontade, no Seiscentos cerram-nos, ao menos parcialmente, em seu transe, enfatizando sua interiorização. Uma bela tela de cerca de 1645, do milanês Francesco Cairo (1607-

17 Recorde-se o São Francisco de Caravaggio em Hartford (Wodsworth Atheneum), talvez o principal precursor desse gênero, e o belo São Sebastião de Georges de la Tour no Detroit Institute of Arts. Sobre esse tema, cf. Morello G., *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*. Milan: Skira, 2004, principalmente o artigo de Maria Grazia Bernardini, p. 59-71.

1665), atualmente conservada na Galeria Brera, representa Santa Catarina de Siena em transe, as palmas das mãos marcadas pelos estigmas (figura ao lado). O fundo escuro, que omite qualquer elemento que não a própria figura, a aproximação do rosto, a suavidade dos contornos parecem corroborar a concepção da experiência mística como um momento interno, privado, durante o qual o santo em transe encontra-se em contato direto com Deus. Por outro lado, mártires não eram tão frequentemente representados, no século XVII, no momento em que são torturados ou mortos, mas quando estão sendo curados ou consolados por outros santos ou anjos; os artistas não pareciam tão interessados em seu heroísmo ou na dor que padeceram, mas nos atos de amor aos quais estavam ligados. Assim São Sebastião, por exemplo, não é mais representado atado à coluna em que sofre o martírio das flechas, mas quando está sendo curado por Santa Irene, enquanto São Francisco é figurado amparado pelo anjo que o consola.¹⁷

A transverberação talvez não seja o êxtase teresiano mais frequentemente representado; graças ao extraordinário grupo escultórico de Bernini em Roma, porém, é certamente o momento mais conhecido da sua vida (figura p. 44). Assim como outros artistas contemporâneos, Bernini capta, na expressão e pose de Teresa, não a dor das mortificações, mas essa mescla dificilmente definível de prazer e dor que ela tão eloquentemente descreve em seus escritos. Que o episódio da transverberação tenha exercido um forte impacto sobre seus contemporâneos é claro; a bula da sua canonização menciona-o explicitamente. Por causa dele, a flecha tornou-se seu principal atributo iconográfico, comum também a São Sebastião, Santo Agostinho, Santa Cristina de Bolsena e Santa Úrsula, entre outros. Teresa, geralmente, é representada durante a própria transverberação; principalmente em obras italianas, um segundo anjo frequentemente aparece amparando-a em seus braços, enquanto o serafim a atinge com a flecha. Jamais aparecem personagens terrenos; a transverberação, como todos os transes místicos, é um momento privado e íntimo.

Ao contrário de Madalena Pazzi, Teresa, como Catarina de Siena, combinava sua rica vida espiritual com uma enorme energia prática. Seus escritos, íntimos e cálidos, coloquiais, mas extremamente vigorosos, encontram paralelos em algumas das principais correntes artísticas europeias – sobretudo espanholas e italianas – da primeira metade do século XVII, com sua ênfase na simplicidade, essencialidade, e a ideia geral de inspirar, empaticamente, tanto o leitor quanto o observador. Também como Catarina, seu mérito literário foi reconhecido em vida e oficializado no século XX com sua proclamação como “doutora da igreja” (1970). Enquanto Madalena Pazzi passou quase a totalidade de sua vida como freira no interior do seu convento, Teresa viajou por toda a Espanha supervisionando a fundação de diversos conventos das carmelitas descalças, a ordem criada por ela. Do ponto de vista da construção de discursos e imagens sobre a dor, parece ter havido uma assimilação das concepções de Madalena a Teresa, cuja origem é, provavelmente, a bula de canonização da espanhola, a qual, sem dúvida adrede, inverte a ordem das suas palavras, alterando-lhe radicalmente o sentido.



Até os dias atuais, Teresa é uma das santas mais populares não apenas na Espanha, mas na Europa católica e América Latina. Profundamente identificada, no século XX, com o nacional-catolicismo espanhol, nos dias sombrios que sucederam a guerra civil, seu “braço incorrupto” tornou-se propriedade do general Franco – que, segundo se conta, mantinha-o em sua mesa de cabeceira – e foi utilizada pelo aparato propagandístico fascista como um símbolo de *hispanidad*; nesse contexto, sua reforma foi situada em uma linha de progressão nacional e religiosa na qual Isabel de Castela foi concebida como sua predecessora e, como seu sucessor, o próprio Franco.

Gian Lorenzo Bernini (1647-1652). *A transverberação de Santa Teresa de Ávila*. Roma, Santa Maria della Vittoria, capela Cornaro.

Maria Berbara (UERJ, Rio de Janeiro, Brasil) é mestre em História da Arte pela Universidade de Campinas (Unicamp) e doutora em História da Arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Leciona junto ao Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora de diversos estudos no âmbito do Renascimento italiano e ibérico e dos intercâmbios artístico-culturais europeus nos séculos XV, XVI e XVII. Recentemente, publicou uma tradução anotada da correspondência de Michelangelo Buonarroti (2009). / mariaberbara@yahoo.com.br