

La mística y el arte barroco

Janeth Rodríguez-Nóbrega*

Resumen

Este artículo tiene como objetivo examinar la relación entre la teología mística hispana y el arte barroco.

Introducción:

El término mística posee una larga historia en el mundo occidental. Proviene de la expresión griega *mystos*, acepción que se utiliza para definir aquello que se mantiene secreto u oculto. Fue el filósofo griego Platón (428-348 a.C.) quien comenzó a utilizar el término para describir el conocimiento de la divinidad que el hombre puede alcanzar.

Este filósofo de la antigüedad, consideraba que la divinidad es trascendente a nuestra inteligencia; sin embargo, ella puede lograr cierto conocimiento que, aunque siendo oscuro, es real y permite a los privilegiados penetrar en la esfera divina. Se trata de un conocimiento místico (es decir, misterioso), que no se puede expresar tan perfectamente como un conocimiento racional, sino que se sugiere intuitivamente, por medio de imágenes y símbolos.¹

Este conocimiento secreto, sólo accesible a las mentes superiores, es producto del contacto del alma con la divinidad. De la obra de Platón *El Banquete* se deriva la concepción de una escala ascendente del amor del hombre hacia Dios, hasta poseer la divinidad en una unión mística. Posteriormente su aplicación en la tradición católica se basa, según algunos historiadores, en el tratado *De Mystica Theologia*, del Pseudo-Dionisio Areopagita (siglo I). Esta obra es la fuente fundamental de la mística cristiana: en ella se recoge el pensamiento platónico, a través del neoplatonismo, pero desarrollando un sistema en el cual, mediante una comunicación totalmente independiente de la voluntad humana, el alma puede

sentir la presencia de Dios. Para el historiador alemán Werner Weisbach

El fundamento de la mística en cuanto fenómeno religioso reside en una singular forma de oración y de recogimiento que se distingue por su especial carácter psíquico. La voluntad está sumergida en el propio yo, apartada del mundo, pasiva, resignada, entregada profundamente a lo divino sentido íntimamente, dirigida con toda su capacidad de entusiasmo a su unión con él.²

De esta manera, se define la teología mística como una ciencia sobrenatural y especulativa que busca conocer a Dios a través de un conocimiento sobrenatural, otorgado por gracia divina. Por tal motivo, será mística cada operación, plegaria, conocimiento o forma de unión con Dios que no procede de la actividad voluntaria, sino que es fruto de una gracia especial. La teología mística propone el progreso espiritual como un movimiento ascendente desde el alma hasta la divinidad. Esta vía de ascensión mística es lenta y compuesta de varios niveles que varían conforme cada místico y sistema espiritual. La historia de las ideas místicas se puede realizar a través de autores y obras, ya que no existen escuelas místicas propiamente dichas, aunque sí ciertas corrientes de espiritualidad agrupadas en torno a las órdenes religiosas.

Desde los inicios de la Iglesia católica, y antes de ella, se encuentran vestigios de vida contemplativa. Los mismos Padres de la Iglesia, como San Clemente de Alejandría (m.217), San Macario el Egipcio (300-390) y San Agustín (354-430), experimentaron la unión mística en sus vidas y divulgaron el término a través de sus obras. Pero será desde el siglo XII, con San Bernardo de Claraval (1091-1153), Hugo de San Víctor (ca.1096-1141) y Juan Gerson (1362-1428), cuando se producirá una sistematización de la

* Licenciada en Artes, mención Artes Plásticas por la Universidad Central de Venezuela (UCV), Magister en Artes Plásticas: Historia y Teoría en la misma universidad (CEPFHE). Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Artes (UCV), en las cátedras de Artes Plásticas Latinoamericanas y Metodología en la Investigación en Artes Plásticas. Investigadora del arte barroco y del arte colonial venezolano. janethrodriguez@cantv.net

1. Elisa Vargas Lugo, «Mística y pintura barroca en la Nueva España, sentimiento de la presencia de Dios en el fondo del alma», En: VV.AA., *Arte y mística del barroco*, pág. 31

2. Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*, pág. 137

doctrina mística católica, que convertirá a las individuales y metafóricas experiencias místicas en un cuerpo doctrinal que, pese a su aparente complejidad, permite la comprensión intelectual y su encarnación en imágenes artísticas, que pueden divulgar con mayor facilidad este tipo de experiencias.

El auge del misticismo en la Europa barroca:

Contrario a lo que algunos autores han afirmado - y a lo que el vulgo cree-, pese a que el mundo católico ha acogido con mayor benevolencia que el protestante lo místico, lo sobrenatural y lo milagroso, en la historia de la Iglesia Católica no se ha admitido el misticismo, ni sus experiencias sobrenaturales, como una prueba irrefutable de santidad. Para la Iglesia no todo santo es místico, y no todo místico es santo. Por ejemplo, Johann Eckhart (ca. 1260-1327) y Jan van Ruysbroeck (1293-1381) son místicos cristianos, pero no son santos. Mientras, los dominicos renanos Heinrich Suso (ca. 1295-1366) y Juan Tauler (1300-1361) alcanzaron la beatificación, pero no la canonización. Para aclarar mejor las cosas conviene citar a Kenneth Woodward, el cual define a los místicos como aquellos individuos excepcionales que alcanzan un grado de intimidad espiritual que los distingue como extraordinarios amantes de Dios; hombres o mujeres que experimentaban, aunque sea solamente en los instantes del éxtasis espiritual, un goce anticipado del amor divino al que todo cristiano serio aspira, si no en esta vida, seguramente en la venidera.³

En el caso de los místicos no es el heroísmo de la virtud, sino su experiencia de Dios, y su transformación personal a través del amor a Dios lo que determina su vida espiritual. En este sentido es importante señalar, aunque parezca trivial, que un místico es aquella persona que ha tenido por lo menos una experiencia mística en su vida, y no aquél que simplemente incorpora a su obra literaria ideas místicas.

Los místicos, en su contacto íntimo con Dios, experimentan situaciones que rozan la cualidad de prodigiosas, como lo pueden ser, entre otras, la levitación, la bilocación y la estigmatización. De hecho, estos fenómenos a lo largo de la historia han sido interpretados por los pueblos como milagrosos. Por sí mismo el milagro, o *miraculum*, en su expresión

latina, estaba asociado en sus inicios a lo visual (mirare, mirar). Por lo cual se trataba de hechos asombrosos registrados por un cierto número de testigos. El milagro representaba la expresión máxima del poder divino que podía alterar las leyes de la naturaleza para hacer cumplir la voluntad de Dios. Pero en la historia del catolicismo y, en especial, en las biografías de los santos, los milagros en algunos casos oscilan entre absolutos prodigios y hechos que hoy son considerados ingenuos. Evidentemente, en la medida en que los supuestos prodigios fueron encontrando su explicación científica, se redujo significativamente el número de posibles milagros. Por su parte, la Iglesia ha aplicado progresivamente una mayor rigurosidad en la aceptación oficial de los prodigios atribuidos a sus santos, y en ello hasta las experiencias sobrenaturales de los místicos han sufrido la suspicacia de las autoridades eclesiásticas, quienes han condenado como falso a más de un portentoso a los ojos del pueblo.

El misticismo durante la Baja Edad Media había sido una de las formas de expresión religiosa más populares del norte de Europa. En Alemania los laicos y religiosos entendían la unión mística como un auténtico e inmediato encuentro con Dios.

Por otro lado, las manifestaciones de este acercamiento apasionado a Dios oscilaron entre los extremos de la espiritualidad pura (la unión mística especulativa) y de la sensibilidad liberada (la unión mística afectiva), que puede remontarse hasta el éxtasis. La mística especulativa fue desarrollada por los dominicos, basados en las obras del Pseudo Dionisio Areopagita y San Alberto Magno (ca. 1200-1280), poniendo el acento en lo intelectual unido a una actitud de fe. Esta corriente se preocupa más por reflexionar sobre la naturaleza de la unión mística y presentar un sistema doctrinal coherente que impida a los visionarios caer en errores. Por el contrario, la mística afectiva o nupcial está basada en el texto bíblico *Cantar de los cantares*. Este escrito, que constituye una serie de cánticos amorosos, se interpretaba como la representación de las relaciones íntimas entre Dios y el alma fiel.

En esta corriente mística se insertan personajes como San Bernardo de Claraval, considerado el padre de la mística occidental cristocéntrica, la alemana Hildegarda de Bingen (1098-1179) o la cisterciense Gertrudis la Grande (1256-1302), canonizada en 1677.

3. Kenneth Woodward, *La fabricación de los santos*, pág. 192.

Sin embargo, la Iglesia Católica nunca vio con muy buenos ojos la vida mística, por su carácter estrictamente individual, que establece una relación entre Dios y el alma sin la participación de intermediarios y, por ello menoscaba la importancia de la Iglesia como institución mediadora entre la divinidad y el hombre. En menor medida la ha admitido cuando se intenta masificar. Así lo expresaron a lo largo de los tiempos numerosos teólogos, tales como el francés Jean Gerson, quien consideraba que la vida mística no era accesible a todos los fieles, a pesar de su buena voluntad. Dios predestinaba la existencia mística. Por lo cual no se trataba de una elección personal, fruto de un intenso deseo de espiritualidad, sino de una gracia otorgada por la divinidad.

Este pensamiento trajo como consecuencia que a través de los siglos varios místicos se encontraran bajo sospecha de heterodoxia y herejía. Un ejemplo de ello lo constituye la condena de veintiocho proposiciones del prior dominico Johann Eckhart, autor de *El libro del consuelo divino*, entre las que se encontraba predicar su doctrina mística en lengua vulgar, lo que se interpretó como una peligrosa invitación a ignorantes e inexpertos a participar de ciertas aventuras místicas.

Las doctrinas de la teológica especulativa, que no considera la experiencia personal, caen en descrédito a partir del siglo XIV, motivado por un deseo de piedad como centro de la vida virtuosa basada en el Evangelio. La ignorancia y el temor escatológico crearon un deseo ferviente de una devoción más personal. En esa centuria se forma en los Países Bajos la orden de legos piadosos conocidos como los *Hermanos de la vida común*, instituidos por Gerardo Groote (1340-1384), los cuales buscaban su santificación personal a través de la oración, la meditación y la ascesis. Entre las obras que utilizaban como guía espiritual se encontraban la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, cartujo de Estrasburgo (tl378), en la que se explora el ascetismo y la devoción, y la *Imitación de Cristo* atribuida a Thomas Kempis (1380-1471), en la que Jesús es presentado como el modelo definitivo por seguir. Este último texto se convierte en el libro más leído después de la Biblia, no sólo en los claustros, sino también entre el pueblo. En él se proclama una contemplación más afectiva de Cristo sin alcanzar a la ultraterrenalidad de la mística, poniendo énfasis en el desapego del mundo y en la ascesis como medio de imitar a Cristo.

Estas ideas llevaron a la creación de la *Devotio Moderna*, movimiento de renovación religiosa iniciado en los Países Bajos en la segunda mitad del XIV y desarrollado ampliamente en Alemania, que desdeña la especulación que había dominado al pensamiento católico, para sustituirla por la piedad y el amor a Cristo, el cual se convierte en amor al prójimo y en un afán de ayuda práctica. Además, se pone el acento en el cultivo de las virtudes, la ascesis, la imitación de Jesús, la lectura y meditación, la práctica de ritos no mecánicos y una espiritualidad pedagógica. Con inspiración en este pensamiento se fundan numerosas instituciones, como el *Oratorio del Divino Amor* en Roma (1517), que intentaba hacer más profunda la participación en la práctica religiosa y el cultivo de la caridad.

Antes de continuar con nuestro recorrido, es importante aclarar que el ascetismo es una práctica de disciplina personal, que no tiene obligatoria relación con el misticismo. La vía purgativa es uno de los tantos caminos hacia Dios, por lo que no necesariamente un asceta debe ser considerado un místico. Durante el Medioevo se formaron escuelas o corrientes ascéticas en torno a órdenes religiosas que utilizaban el ascetismo como práctica disciplinar, como la benedictina, que propugnaba el retiro, trabajo y austeridad; o la franciscana, que promovía la pobreza y simplicidad. Empero, la teología ascética como doctrina sistemática sólo se instaura durante el siglo XVII a través de la obra del jesuita Schorrer *Theología Ascética* (1658), publicada en Roma. Del mismo modo, se formaron hermandades y congregaciones laicas, que llevaron a la práctica la penitencia pública para purificarse de los pecados cometidos, como los Valdenses, fundados por el heresiarca francés Pedro de Valdo en el siglo XII; los *Flagelantes*, que florecieron entre los siglos XIII y XV, los cuales exageraron el valor de la mortificación corporal hasta ser perseguidos por Clemente VI, quien intentó disolverlos en 1348; o las *Beguinas*, instituidas por la alemana Metchhild de Magdeburgo (ca. 1207-1295), las cuales fueron perseguidas a fines del siglo XIII por heréticas.

Lo importante por señalar aquí es que estos grupos no alcanzaron el rango de místicos porque el espiritualismo puro no se presta para la devoción masiva, ya que es más bien individualista, y tampoco generaron candidatos a la santidad, porque la Iglesia tendía a ver con desconfianza los excesos en las

prácticas ascéticas y los grupos con ideales evangélicos. El ideal ascético pasará a manos de los seglares en mayor medida a partir del siglo XVI, en plena época barroca, cuando la penitencia corporal se convierte en una práctica habitual y privada de los laicos, utilizando la disciplina *oflagellum*, instrumento empleado para sancionar las faltas en los monasterios.

Entre los siglos XIII y XV la Iglesia tiende a cambiar el aprecio de la santidad, minimiza la función de lo sobrenatural sobre los méritos, la perfección de las virtudes y la ortodoxia doctrinal sobre los milagros. Se canonizaron santos que demostraron practicar las formas más radicales de castidad, pobreza y obediencia, como Francisco de Asís (1182-1226), denominado el *alter Christus*, por su completa identificación con el Hijo de Dios; eruditos que enriquecieron las doctrinas católicas, como Tomás de Aquino (1225-1274); y religiosos preocupados por exterminar las herejías y salvar almas, como Domingo de Guzmán (1170-1221). El Cisma de Occidente entre 1378 y 1429, con los varios pontífices paralelos en Aviñón y en Roma, trajo consigo el reconocimiento de la mística y del profetismo visionario, como prueba de una intensa vida espiritual, pero no de una santidad implícita. Entre los místicos canonizados en esa época se encuentran Santa Brígida de Suecia (1302-1373), Santa Catalina de Siena (1347-1380) y San Elzear de Sabrán (1295-1323), conde provenzal y único varón lego canonizado en el siglo XIV, además de ser junto a su esposa, la beata Delfina de Glandever, un clásico ejemplo del matrimonio josefita, según el cual la unión conyugal nunca es consumada. Pero será después de la Contrarreforma cuando los místicos inundan el *Bullarium Romanum*, y se otorgue mayor importancia a los éxtasis y a las visiones.

A pesar de los esfuerzos de la Iglesia, la sociedad europea estaba empapada de santos milagrosos y relatos de singulares experiencias sobrenaturales. La proliferación de fiestas, peregrinaciones, textos hagiográficos, imágenes, y la veneración supersticiosa de las reliquias transformaron el culto a los santos en un serio rival del culto a Cristo. El tráfico y la venta de reliquias, que adquirieron proporciones descomunales, se convirtieron en una de las tantas razones alegadas por los protestantes para iniciar una reforma a partir de 1517. El Concilio de Trento (1545-1563) no modificó en gran medida el culto a los santos: simplemente confirmó su invocación y la

veneración de sus reliquias como una práctica católica.

A partir de la Contrarreforma, el misticismo y sus experiencias sobrenaturales gozan de mayor prestigio entre las autoridades eclesiásticas, no porque se consideren como una prueba de santidad, o porque se vea con buenos ojos el desarrollo de una espiritualidad más afectiva, sino porque se han reconocido como un arma excelente para atacar a los reformistas protestantes, que no podían comunicarse con Dios como los místicos católicos, ni realizar milagros. Son percibidos como los nuevos héroes de la cristiandad porque demuestran con sus experiencias sobrenaturales que Dios se encuentra en el bando católico.

Las experiencias sobrenaturales de los místicos invadieron el continente europeo y, muy especialmente, la península ibérica durante el siglo XVI, y dieron origen a una abundante literatura mística. Aunque durante el medioevo existió un místico español destacado, el franciscano beato Raimundo Lulio (1235-1315), autor del *Libro del amigo y del amado*, se considera que el misticismo español en su forma clásica surge en el siglo XVI, un siglo de místicos y santos pero también de alumbrados y herejes. Entre los iniciadores de la corriente mística española se encuentra el fraile franciscano Francisco de Osuna (ca. 1492- ca. 1540), considerado como el primer místico español del siglo XVI, el cual publicó en Toledo su obra mística *Tercer abecedario espiritual* (1525). Lo acompañan Bernardino de Laredo (1482-1545), con la *Subida del Monte Sión* (1535), y el Beato Juan de Ávila (1500-1569) con su tratado *Audi, filia* (1556).

Los místicos hispanos son los continuadores de la Devotio moderna y defensores de la reforma, por lo que encontramos una mística más activa que especulativa, donde la acción en el mundo es más importante que la filosofía y la teología. Ejemplos de ello lo encontramos en la vida de los más destacados místicos españoles. San Pedro de Alcántara (1499-1562), se aboca a la tarea de reformar a los franciscanos, mientras Santa Teresa de Jesús (1515-1582), se dedica a la organización y fundación de los conventos de carmelitas reformadas, que en 1648 ya habían alcanzado el centenar en España. El mismo camino sigue San Juan de la Cruz (1542-1591), entre el grupo carmelita masculino.

Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada nació en Ávila de los Caballeros el 28 de marzo de 1515. Tomó el hábito carmelita en 1536 y en 1562 fundó su primer convento de carmelitas descalzas, el *Carmen del Ávila*, con el cual llevó a la práctica sus deseos de reforma. Su primer libro fue su autobiografía, que se ha titulado el Libro de la Vida (1562); posteriormente salieron de su pluma las obras *Camino de Perfección* (1573); *Meditaciones sobre el Cantar de los Cantares* (1574), *Las Fundaciones* (1576), *Modo de visitar los conventos* (1576), y *Castillo interior o Las Moradas* (1577). Falleció en 1582, y obtuvo la beatificación en 1614 por el pontífice Paulo V. Gregorio la canonizó en 1622. La espiritualidad de Santa Teresa es cristocéntrica, por lo que toda su vida estará marcada por apariciones de Cristo, siendo la primera una visión intelectual que experimentó el 29 de junio de 1559, después de la cual se sucedieron numerosas visiones y éxtasis. Teresa de Jesús expone su doctrina mística fundamentalmente en su obra *Castillo Interior o Las Moradas*. En ella explica los grados de oración que debe experimentar el alma para llegar a la unión con Dios. El alma es descrita simbólicamente como un castillo en el cual existen siete moradas que ella misma debe descubrir, a través de la oración, para poder llegar al centro del castillo donde se encuentra Dios. Su doctrina está basada en la máxima socrática de *Conócete a ti mismo* enseñada por San Agustín, según la cual el hombre descubre dentro de su alma la presencia divina al profundizar en el conocimiento de sí mismo.

San Juan de la Cruz, cuyo verdadero nombre era Juan de Yepes, nació en Fontiveros en 1542 y falleció en 1591. Fue beatificado en 1675 por el papa Clemente X y canonizado posteriormente en 1726 por Benedicto XIII. Juan no escribió tratados místicos, sino poesías, que luego interpretaba en un sentido místico para evitar que las mismas fueran malinterpretadas por los profanos. Las obras de Juan son la *Subida al monte del Carmelo* (1579-82), la *Noche Oscura* (1584), el *Cántico espiritual* (1584) y la *Llama de amor viva* (1585-87). Estas obras generaron sus respectivos comentarios por el mismo Juan, aunque están incompletos, salvo el *Cántico espiritual*, que posee dos comentarios que fueron publicados en lugares y fechas diferentes, uno en Bruselas en 1627 y otro en Sevilla en 1703. Sus obras fueron escritas para los carmelitas descalzos y amigos, pero corregidas después de su muerte por los editores para adaptarlas a los cánones de la ortodoxia católica, por

Acta Académica

lo cual no se garantiza la pureza de las mismas. La espiritualidad de Juan es también cristocéntrica, ya que busca asemejarse a Cristo, vivir y morir como él. El camino de la unión consiste en la purificación física y espiritual, en la cual el sufrimiento y la autonegación son las únicas garantías del perfeccionamiento del alma.

Por su parte, el también místico San Ignacio de Loyola, nació en Azpeitia (Guipúzcoa) en 1491 y falleció en Roma en 1556. Se desempeñó primero como militar y después, gracias a una herida obtenida en 1521, vistió los hábitos. En 1540 crea una organización de estructura casi militar, la Compañía de Jesús, con intención de luchar contra la herejía. En su agitada vida experimentó innumerables éxtasis y visiones en Manresa y Roma, según refiere su propio *Diario espiritual*. Pero, a diferencia de los otros místicos, prefirió sabiamente alejar a sus discípulos de la pasividad de la contemplación, por una vida activa en la cual se une la actividad social y misional con una profunda fe cristocéntrica. La espiritualidad ignaciana se desarrolla en torno a la Misa y a la Eucaristía, ausentes los elementos de la llamada mística nupcial, según la cual se procura la unión afectiva con Dios. Su mística es activa, con un sentido evangélico basado en la idea de servicio y vocación apostólica. Pero, a pesar todo ello, serán numerosos los jesuitas que se encaminen por la vida contemplativa y obtengan las gracias divinas de las que en su momento también gozó su fundador.

Además de los grandes protagonistas de la mística española, como Teresa de Jesús, Juan de la Cruz e Ignacio de Loyola, tan reiteradamente citados, existieron otros místicos que dejaron numerosas obras escritas. Entre ellos encontramos al agustino Pedro Malón de Chaide (ca. 1539-ca. 1596), autor del *Tratado sobre la conversión de Magdalena* (1592); el franciscano Juan de los Ángeles (1536-1609), con sus obras eruditas y apegadas a la doctrina de la Iglesia, como *Diálogos de la conquista espiritual y secreto reinado de Dios que se halla dentro de nuestras almas* (1595) y *Consideraciones espirituales de los cantares de Salomón* (1607), entre muchas otras; el franciscano Diego de Estella (1524-1598), con sus *Meditaciones sobre el amor de Dios* (1578); la venerable franciscana María de Jesús de Agreda (1602-1665), que escribió por mandato de su confesor una Vida de la Virgen producto de sus visiones, conocida como la *Mística ciudad de Dios*.

La literatura mística española a grandes rasgos está basada en la experiencia de sus protagonistas, por lo que es más expresiva, afectiva, realista y personal que las creaciones amparadas bajo la mística especulativa medieval. Esta literatura alcanzó una gran popularidad entre todas las capas sociales, a pesar del analfabetismo masivo. El deseo de espiritualidad no se concentró únicamente en el interior de los claustros, sino que se extendió por los diferentes estratos sociales, apoyado por la fama que alcanzaron algunos de los protagonistas de tales experiencias. A estos textos se unieron en popularidad las *Epístolas y oraciones* de Santa Catalina de Siena (1347-1380), *La escala espiritual* de San Juan Clímaco, el *Libro de la bienaventurada sancta Angela de Fulgino*, escrito por ella misma, y los textos de la carmelita florentina María Magdalena de Pazzi (1566-1607), los cuales exaltaron el fanatismo por los fenómenos místicos bajo un interés general en la búsqueda de la santificación personal.

A pesar de que todos los místicos consideraban accesorios los fenómenos visionarios, estos tratados prácticos no menguaron la tendencia a buscar las formas más elevadas de la gracia divina por las peligrosas vías sobrenaturales. La teología católica reconoce la unión mística con Cristo como la perfección culminante de la vida cristiana, pero también advierte que quienes aspiran a la unión mística corren graves riesgos espirituales y no siempre los superan con éxito. La experiencia de los místicos demuestra que el alma nunca se encuentra tan expuesta a las influencias demoníacas, a la desesperación y a las tentaciones del orgullo, como cuando se busca a Dios en lo absoluto.

Pero, pese a los recelos que suscitaba en la autoridad eclesiástica este despertar de la espiritualidad, muchos observaron con agrado tal gusto y se iniciaron esfuerzos para encaminar esta espiritualidad desordenada bajo las prácticas y doctrinas católicas. En este sentido, se publica en 1607 una obra del monje fray Leandro de Granada, titulada *Luz de las maravillas que Dios ha obrado desde el principio del mundo en las almas de sus profetas y amigos*, la cual puede interpretarse como uno de los primeros métodos que encaminaban la búsqueda individual de Dios, además de describir las experiencias sobrenaturales que han vivido los santos y profetas.

Para la Iglesia el que más peligro corría era el sexo femenino por la personalidad sensible e impresionable de las mujeres y las ambiciones de fingirse espirituales para hacerse ricas a costa de las virtudes de que carecían. Entre el siglo XVI y el XVII la inflación del ambiente místico produjo una tendencia a fingir milagros, revelaciones y éxtasis, que otorgó a la Inquisición mucho que hacer. De hecho, existía un misticismo popular e ignorante de iluminados vulgares y extáticos oscuros, como fray Diego de Alcalá (ca. 1400-1463), canonizado a instancias del rey Felipe II (1578-1621), y numerosas mujeres que fueron condenadas por mentirosas y otras por engañadas por el demonio en las más ilustres ciudades de España, a pesar de sus arrobamientos, revelaciones y llagas. Por ejemplo, la priora de la Anunciación de Lisboa, Sor María de la Visitación, experimentaba éxtasis, tenía una llaga en el costado, varias en la frente (por la supuesta corona de espinas que llevaba invisiblemente) y los estigmas en pies y manos. Pero, a pesar de que el vulgo la consideraba una santa milagrosa, en 1588 la Inquisición la sentenció con ayuno, disciplinas, pérdida del velo, privación de comulgar por cinco años, salvo en las Pascuas, entre otros tantos castigos, por fingir ser una mística. Otros casos se dieron, como Magdalena de la Cruz (Córdoba, 1541), Juana la Embustera (Madrid, 1634), Lucrecia de León (Toledo) y Manuela de Jesús María (1647).

Los visionarios eran muy populares entre todas las clases sociales. De hecho, en los estratos más elevados gozaban de mayor prestigio, y era común que los nobles acaudalados quisieran tenerlos cerca para ganar indulgencias y favores celestiales. Esta necesidad de estar en contacto con visionarios, profetas y otros bienaventurados promovía los fraudes de personas inescrupulosas que, a fuerza de fingirse espirituales, conseguían una vida holgada en directa conexión con los palacios europeos.

Además de los casos fraudulentos que asolaron a la península ibérica, se sumaron los focos heréticos, constituidos por distorsiones de las doctrinas místicas, tales como los quietistas, alumbrados, recogidos, etc. El quietismo se transformó en el quebradero de cabeza de las autoridades inquisitoriales, y en más de una ocasión se condenó como quietista a más de un inocente devoto. El quietismo fue propagado por el presbítero español Miguel Molinos (1628-1696) a través de su libro *Guía espiritual* (1675), en el que

establece un sistema de perfecta contemplación. El papa Inocencio XI condenó en 1687 las sesenta y ocho proposiciones de este autor consideradas heréticas. Condenado por la Inquisición romana, se retractó de sus errores y acabó su vida en prisión en el año de 1696. Su doctrina fue considerada como partidaria de una apatía inmoral y una perversión de la doctrina mística del silencio interior. El quietismo arrasó en España, Francia e Italia. En Francia sus secuelas se hicieron sentir a través de la obra semiquietista *Máximas de los Santos*, de François de Fénelon (1651-1715), condenado por Inocencio XII en 1699.

Por su parte, los alumbrados o «dexados» de la primera mitad del siglo XVI fueron liderados por la terciaria franciscana Isabel de la Cruz, que propugnaba el abandono o «dejamiento» a la voluntad de Dios, la renuncia a las formas externas de devoción como las disciplinas, lecturas y ejercicios espirituales. Para la Inquisición española el grupo de los alumbrados era una secta pseudo-mística que se vanagloriaba de actuar constantemente bajo la iluminación del Espíritu Santo. En 1525 se condenaron sus proposiciones en el conocido *Edicto de los alumbrados de Toledo*, lo que no impidió que las ideas de la secta continuaran a través de la centuria y se encontraran varios focos heréticos en el territorio español.

Los recogidos eran una variante del iluminismo totalmente ortodoxo que floreció también a principios del siglo XVI, y cuyo principal medio de difusión fueron los franciscanos reformados de Castilla La Nueva. Se trataba de un método mediante el cual el alma buscaba a Dios en su propio seno, a través de un desprendimiento total del mundo, y cuya base era la oración mental, a la que le bastaba la lectura y la palabra, porque lo importante era el corazón más que las manos, las ceremonias externas carecían de valor sin las disposiciones íntimas. Consideraban como su manual el *Tercer abecedario espiritual* de fray Francisco de Osuna (ca. 1492-ca. 1540).

A partir de las preocupaciones que suscitaron estos grupos entre las autoridades, se incrementó el control de los religiosos y religiosas. Para tal fin era obligatorio confesar al director espiritual todas las experiencias naturales y sobrenaturales que se experimentaran. El director era el encargado de brindar una asistencia espiritual al alma que se dirige hacia el camino de la perfección. Aunque, desde las Acta Académica

obras de San Agustín (354-430) y otros Padres, se refiere la necesidad de consejeros para cumplir esta labor, será San Francisco de Sales (1567-1622) el primero que promulgue, en su *Introducción a la vida devota*, la necesidad inevitable de la dirección espiritual. Sólo desde el siglo XVII se establece el modo general de la dirección espiritual, en algunos textos como *Práctica de la perfección y de la virtud cristiana* (1600) del jesuita español Alonso Rodríguez (1538-1616), y en *De vita spirituali* (1620) del toledano Diego Álvarez de Paz (1560-1620). Al director espiritual, además de guiar la evolución interior de las personas dedicadas a la oración, le correspondía revisar la procedencia natural, demoníaca o celestial de las experiencias místicas. Según su testimonio, la Inquisición podía asumir o no la condición de herejía del visionario. De esta manera, el carácter escéptico de la Iglesia ante los fenómenos místicos se extiende en el director espiritual, que, aunque esté convencido de la veracidad de tales fenómenos, no puede confirmarlos públicamente. Todo lo contrario, se procuraba silenciar tales acontecimientos, prohibiendo su divulgación, algo pocas veces conseguido, y encaminando al beneficiario de tal gracia por el camino seguro de la humildad y el silencio.

Tras esta invasión literal de espiritualidad, la Iglesia Contrarreformista asume finalmente la utilidad de manipular estas experiencias para sus propios fines. Una vez confirmada en detalle la ortodoxia de una experiencia sobrenatural, una de las formas de legitimarla es la canonización del protagonista, la cual ya no dependía de la santidad que el pueblo le otorgaba al personaje. El papa Urbano VIII (act. 1623-1644) decretó que, para iniciar el proceso de canonización, los candidatos no podían haber sido objeto de cultos públicos. Por lo que Roma se reserva el privilegio de la canonización, que se destinará preferentemente a religiosos y doctores, lo que aseguraba la total ortodoxia de los mismos. Además, Urbano VIII definió en 1642 los procedimientos canónicos a través de la demostración de las virtudes cristianas, donde el santo taumaturgo fue sustituido por el santo que se destacaba por su ejemplaridad moral. Por lo cual los místicos cristianos debían unir a su intenso amor por Dios, y a sus experiencias sobrenaturales, la práctica de todas las virtudes heroicas exigidas para la santificación.

Una vez canonizado el personaje, se procedía a la divulgación de su vida al mundo cristiano mediante la narración escrita y bajo la representación visual (a través de grabados u obras pictóricas), que podía alcanzar una difusión a mayor cantidad de personas, sin importar su nivel de instrucción. Y es en este punto en donde las artes cobran un papel protagónico durante la época.

La mística en el arte barroco:

La Iglesia Católica postridentina le concedió un importante papel a lo sobrenatural y, desde entonces, la representación plástica de aquellas escenas en las que lo milagroso es el protagonista tenía como finalidad ganar adeptos, fortalecer la fe y demostrar la capacidad de los santos católicos como intercesores ante Dios, una facultad que estaba en entredicho por los protestantes. Para el historiador de arte Emile Mâle (1862-1954), la representación de las experiencias visionarias es la novedad iconográfica de la época. Como él mismo afirma,

Por una especie de fiebre el éxtasis apareció, no solamente como recompensa para su gran amor, sino como la prueba de su misión: la herejía no podía comunicarse con Jesucristo, se negaba a ver su faz luminosa, no escuchaba su voz. El éxtasis se convirtió en la más alta cima de la vida cristiana y en el supremo esfuerzo del arte.⁴

Por su parte, el historiador español Santiago Sebastián López (1931-1995) coincide en señalar la presencia indiscutible de la mística en el arte europeo, en especial, en el ibérico,

El arte del siglo XVII está lleno de una especie de fiebre interior, que se diferencia de la del siglo XV: es una pasión y un deseo de Dios hasta el aniquilamiento, todo ello en lugar de la serenidad que respiran tantas obras del Renacimiento.⁵

Todos los historiadores consultados convienen en resaltar la novedad iconográfica que constituye la representación pictórica de estas experiencias y su popularidad en la centuria siguiente a la explosión mística hispana del siglo XVI.

Por su parte el historiador Víctor Stoichita, quien ha realizado una interesante investigación sobre el tema en la pintura del Siglo de Oro español, nos comenta que la imagen pintada, en cuanto instrumento de difusión de experiencias

excepcionales (por lo general, estrictamente personales e incluso secretas), cumple su verdadera vocación sólo en el momento en que la autoridad eclesiástica consigue recuperar, incorporar y, por decirlo de algún modo, domar el furor místico que sacudió el siglo XVI.⁶

De manera que la temática mística alcanza su climax en el arte en el siglo XVII, una vez que la Iglesia logra asumir como legítimas y provechosas todas estas experiencias, y las ha purificado pasándolas por el tamiz de la ortodoxia. Una nueva iconografía es compuesta entonces, para incentivar la devoción, en la cual aparecen las figuras de los nuevos santos contrarreformistas en los momentos sublimes del éxtasis; comunicándose con Dios a través de visiones; levitando ante asombrados testigos; o ejecutando algún prodigioso milagro.

Los místicos que dejaron por escrito sus experiencias declaraban que los momentos de contacto con la divinidad eran sencillamente indescriptibles. Por lo cual, para poder plasmar en palabras tan glorioso acontecimiento, recurrían generalmente a metáforas y abstracciones que, aun así, no lograban aprehender en toda su dimensión el fenómeno sobrenatural que habían experimentado. Del mismo modo, los artistas se encontraron frente a la interrogante de cómo representar pictóricamente estas experiencias, hacerlas comprensibles y verosímiles para el espectador común. Los propios místicos dieron la clave, porque muchos de ellos alcanzaron en algunos casos a visualizar formas y figuras que podían ser representadas. Teresa de Jesús describía una de sus visiones de Cristo «*como se pinta resucitado*» (*Libro de la Vida*, Cap. XXVIII,3). Bajo la necesidad de describir claramente una experiencia visionaria los místicos utilizan imágenes procedentes del arte religioso de su alrededor. Por ello generalmente las descripciones de las figuras que aparecen en las visiones se ajustan a las imágenes, tanto pictóricas como escultóricas, conocidas por el místico. De esta forma, la Santa de Avila explica que Cristo apareció en una de sus visiones como se pinta resucitado, queriendo dar a entender que su visión era

4. El éxtasis (término utilizado por el autor citado) es una suspensión transitoria de la experiencia terrestre bajo el efecto de una percepción intelectual positiva y deiforme. Emile Mâle, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, p. 192.

5. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pág. 61.

6. Víctor Stoichita, *El ojo místico*, pág. 184.

semejante a la iconografía de la Resurrección que acostumbraba contemplar en el arte religioso de su época.

De esta manera, existe una relación bidireccional entre las visiones de los místicos y el arte, en el cual este último, en especial las imágenes de Cristo, María y los Santos servían de modelo imaginario para muchas de las apariciones descritas. Como explicaremos más adelante, la obra de arte podía servir además de vehículo de comunicación con lo sagrado, bien sea a través de imágenes consideradas milagrosas o de aquéllas que sirven como receptáculo de la teofanía. Pero, de forma inversa, las visiones trajeron un elemento de novedad al arte barroco, porque permitieron desarrollar un tema que escasamente se había representado, como era la experiencia mística de los santos.

Las imágenes de Santa Teresa de Jesús que describen sus experiencias místicas serán muy populares durante el período barroco. Existen veinticinco aguafuertes realizados por Adrián Collaert y Corneille Galle para la *Vita B. Virginis a Jesu* publicada en Amberes en 1613, que se constituyeron en la base de la iconografía teresiana a nivel europeo y latinoamericano. Otros santos cuyas vidas rozaron el misticismo también fueron popularizados a través de las imágenes, como San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier (1506-1552) y San Felipe Neri (1515-1595).

Pero no serán sólo los santos contrarreformistas los que aparezcan representados bajo la temática mística. Producto de esta nueva apreciación del misticismo, los santos más antiguos vivieron un proceso de contaminación hagiográfica, en la cual se abandonaron en gran medida sus antiguas representaciones iconográficas y se sustituyeron por escenas de experiencias místicas. En algunos casos estas experiencias pertenecen efectivamente a la historia de estos personajes y ya se habían tratado en ciclos narrativos de la vida del santo, como, por ejemplo, *La estigmatización de san Francisco de Asís* o *El Milagro de la Porciúncula*, temas que volvieron a representarse con mayor frecuencia. Entre las obras que podemos traer a la memoria se encuentra el hermoso lienzo del sevillano Francisco de Herrera, «el Mozo», (1627-1685) que muestra a *San Francisco recibiendo los estigmas* (1657) actualmente en la Catedral de Sevilla. En esa imagen el santo se encuentra levitando llevado por el amor divino, Acta Académica

mientras un apretado grupo de ángeles lo acompañan por el firmamento, mientras un asombrado testigo observa el singular prodigio desde el suelo.

En otras imágenes se trata más bien de episodios olvidados en las biografías que escasamente se habían representado con anterioridad, y fueron desempolvados para adaptar al santo a la nueva iconografía, como el caso de la imagen de *Cristo abrazando a san Bernardo*, en la cual Jesús desciende de su cruz para abrazar afectuosamente al santo, representación que consagró Francisco Ribalta (ca.1555-1628) hacia 1621 en un impactante cuadro de la colección del Museo del Prado.

Otros casos se originaron por interpretaciones o combinaciones de diversos hechos, como es la imagen de San Antonio de Padua con el Niño Jesús, que combina dos episodios distintos de su biografía (una visión del Niño Jesús mientras predicaba y otra en la cual el divino infante le obsequia unas caricias). De ese tema existen diversas versiones, pero la más grandiosa en cuanto al uso de recursos plásticos para representar un fenómeno místico es la realizada por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), conocida como *La visión de San Antonio* realizada en 1656 para la Catedral de Sevilla.

También se dieron ejemplos en que simplemente el episodio visionario o extático fue el producto de leyendas con orígenes dudosos o desconocidos, como la representación de San Cristóbal con el Niño Jesús sobre su espalda. Personaje que no posee ninguna base histórica real. O la controvertida imagen de la *Lactación mística de san Bernardo*, tema que no aparece en las vidas canónicas del santo, pero que fue escasamente representado, por razones de pudor, a partir del siglo XIII en España. Durante el barroco el tema proliferó y de él se encuentran numerosas representaciones en territorio español. Prueba de ello es el lienzo de Alonso Cano (1601-1667) realizado hacia 1658-1660 (Museo del Prado). En la imagen se observa a la Virgen María que le obsequia de uno de sus pechos un chorro de leche que cae directamente a los labios del santo extasiado.

Existe, por último, un grupo de representaciones, como las imágenes de santos en agonía, a las que se agregaron por devoción de sus fieles la presencia de ángeles y otras entidades divinas sin, por supuesto, tener ningún testimonio real sobre la veracidad de tal visión. De las que podemos citar como ejemplos

conviene mencionar la imagen de la *Muerte de San Francisco*, realizada por Bartolomé Carducho, artista florentino radicado en España (ca. 1560-1608) en 1593, hoy en el Museo de Arte Antiga de Lisboa. En ella el santo aparece rodeado de frailes, pero en el fondo de la imagen aparece una apertura de gloria, en la cual entre ángeles aparece la divinidad.

De este modo, la experiencia mística, que era el producto de una larga lucha interna de perfección espiritual, se transforma en una gracia divina, otorgada a la mayoría de los santos, antiguos y nuevos, que son representados en éxtasis o en medio de visiones celestiales, que inundan todos los episodios de su vida y cotidianidad.

En la Historia del Arte se considera que la primera representación de un fenómeno extático como tema central de una imagen de altar lo constituye la obra *Santa Cecilia* (1514) del italiano Rafael Sanzio (1483-1520), actualmente en la Pinacoteca Nazionale (Italia). Este retablo presenta una composición conocida como *Sacra Conversazione*, muy frecuente durante el Renacimiento italiano, donde algunos santos de orígenes y épocas diversas aparecen en apacible reunión.

Efectivamente, Cecilia, virgen y mártir romana, considerada a finales del siglo XV como patrona de los músicos, está rodeada de otros personajes sin más conexiones entre ellos que su mutua santidad, por lo cual no se trata de una escena narrativa de un episodio biográfico de la santa. Pero la innovación iconográfica del artista italiano se centra en su intento de representar el éxtasis auditivo de Cecilia, en el cual escucha una música celestial desde el firmamento. Para ello coloca a la bienaventurada en el centro de la composición, y una apertura celestial que muestra unos ángeles que interpretan la música que ella escucha. Es importante resaltar que Rafael representa el rostro de la santa con los ojos elevados hacia esa apertura de gloria. De tal modo que a través de la mirada de Cecilia el espectador puede identificar la procedencia de la música. Sin embargo, el espectador contempla a Cecilia y una parte de su visión. Realmente la divinidad no está presente, sino simplemente sugerida a través de una apertura en el firmamento. En esta imagen el mundo sobrenatural no se infiltra en el terrenal, permanece alejado en un pequeño rompimiento de gloria para señalar el carácter celestial de la música. La representación de esta experiencia visionaria se constituye en un hito en Acta Académica

la iconografía visionaria, porque de ella se tomará la utilización de los ojos elevados hacia el cielo y el rompimiento de gloria para conformar un momento teofánico.

Las experiencias místicas, representadas pictóricamente, están llamadas a cumplir tres funciones de importancia vital. En primer lugar, deben ser convincentes, de manera que no pueda dudarse de la veracidad del suceso representado, lo cual, si reflexionamos bien, es una tarea bastante compleja. Se trata de una experiencia para la cual no existen descripciones ni comparaciones que agoten su comprensión. Convertir una experiencia mística en una situación verosímil, pero sin disminuir su grandeza y su aspecto sobrenatural, será una de las hazañas del arte barroco, en su afán por ganar adeptos a la causa católica. De tal manera, la representación de una experiencia mística se convierte en un documento visual, o, para ser más precisos, en el testimonio de un episodio absolutamente inefable. El espectador se convierte así en testigo de un momento sobrenatural e íntimo, al cual de otro modo no podría acceder. Por tal motivo, citando las palabras del historiador Víctor Stoichita, el espectador es, definitivamente, el

confidente idóneo para demostrar la realidad visible de la aparición, aunque el vidente mismo ni el testigo que asiste a sus éxtasis pueden afirmar o negar con seguridad la realidad de la visión.⁷

En segundo lugar, la imagen mística debe ser un ejemplo pedagógico de las virtudes heroicas que el santo en cuestión posee como representante aceptado por la Iglesia Católica. Como la santidad se alcanza por las obras y virtudes, no por las experiencias sobrenaturales que son una especie de premio y reconocimiento divino, las imágenes visionarias serán reforzadas por la literatura hagiográfica y los sermones que intentan demostrar que el santo alcanzó tal gracia en función del cumplimiento de ciertas virtudes y deberes, que todo cristiano está llamado a desarrollar en su propia vida. El camino hacia la perfección se simbolizaba en las vidas de Marta y María, (Lucas 10:38-42) la primera, como representante de la acción directa que encontraba sus propulsores en órdenes como la jesuita, mientras la segunda encarna la senda mística. Cualesquiera de esos comportamientos o la combinación de ambos permitían alcanzar la perfección espiritual y la salvación, como lo

demostraban las mismas vidas de los santos que aparecían representados en lienzos y tablas. De todo ello la imagen del santo es revalorizada, como intercesor y héroe, cuyo culto se fomenta como rechazo a los ataques de los protestantes.

Como resulta evidente, la experiencia mística no resultaba tan cotidiana, y estaba en directa relación con la vida monástica, en la cual se disponía del tiempo necesario para las prácticas ascéticas, meditativas y contemplativas, además de la guía indispensable de un director espiritual que velaba por la salud espiritual y física del místico. Por ello una gran parte de las imágenes de experiencias visionarias eran realizadas para las órdenes religiosas, que querían ver a sus fundadores y máximos representantes como modelos ideales de comunicación con Dios. Entre las mismas serán corrientes las disputas y rivalidades sobre la grandeza, perfección y prodigio alcanzados por sus representantes.

Las capillas y templos de las diversas órdenes religiosas llegaron convertirse en himnos visuales triunfantes en honor de sus fundadores y santos. Cada fundador de una orden llegó a ser un hacedor de milagros o un místico extático y, con preferencia, ambos a la vez. En esta glorificación se involucró un elemento contrarreformista, como fue la respuesta a los ataques y burlas dirigidos contra los monjes y las instituciones religiosas. La respuesta en imágenes, según la mentalidad militante de la época, se desplegó más en la forma de una apoteosis que de una defensa razonada.

En último lugar la imagen mística debe ser persuasiva para provocar la participación emocional del espectador/devoto a través de la empatía. Desde la Contrarreforma se busca explotar la representación de las emociones con la intención de provocar la identificación sensible del observador. La imagen mística resulta tan convincente y tan dulce que el espectador se deja transportar por ella. La representación de una visión cumple con una función de establecer un contacto entre el espectador-devoto y la teofanía representada. Como sugiere muy bien Víctor Stoichita, lejos de incitar a ejercicios místicos difícilmente controlables, la contemplación del cuadro de visión equivale a una domesticación de la

7. Víctor Stoichita, *Op cit.*, p. 12.

experiencia visionaria.⁸

Este tipo de representaciones demuestra un control eclesiástico de la experiencia visionaria del espectador, el cual, al dejarse transportar por una representación de un santo en éxtasis, es guiado espiritualmente por el santo-vidente, y puede alcanzar una experiencia extática en el interior de la Iglesia, por ende, no se encuentra jamás totalmente solo ante la manifestación visible de lo sagrado.

Para explicar este proceso de una manera más sencilla de comprender, es necesario traer a la mente algunas obras en las cuales el espectador-devoto está convidado a participar en forma más activa que la simple contemplación. Tal es el caso de piezas magistrales como la mayor parte de las apoteosis realizadas en las iglesias romanas de los siglos XVII y XVIII, como el fresco del padre Andrea Pozzo (1641-1709), *Alegoría de la obra misionera de los jesuitas* (1691-94) en la Iglesia de San Ignacio en Roma, donde el santo jesuita se eleva a los cielos con sus discípulos. Toda la perspectiva, iluminación y demás recursos figurativos están empleados para crear la ilusión óptica de que es el espectador el que está experimentando la visión. Este tipo de representación, que Rudolf Wittkower denomina *visión dual*, utiliza todos los recursos del ilusionismo barroco para cautivar sensorialmente al devoto. Del mismo modo el célebre grupo escultórico *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-52), de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), en la Capilla Cornaro de la Iglesia Santa Maria della Vittoria, representa a la santa casi «suspendida en el aire, y sólo puede aparecer como realidad en virtud del implícito estado visionario de la mente del espectador»⁹. Es así como las nuevas formas expresivas que explotan el ilusionismo óptico logran intensificar la fe religiosa a través de la exaltación de las emociones. De esta manera, un cuadro o una imagen escultórica que representa una visión puede provocar a su vez una visión.

Ante todas estas complejas funciones de la imagen de temática mística, los artistas tenían otra limitación: debían apegarse a los textos, al dogma, a la tradición artística conocida. Efectivamente, ya se había representado con cierto éxito una temática visionaria antes de la Contrarreforma y, como prueba de ello, basta remitirnos a las escenas de visiones

8. Víctor Stoichita, *Op. cit.*, pág. 184

9. *Ibidem*, pág. 28

bíblicas en las que la teofanía constituye el centro de la narración. En efecto, las representaciones de la Anunciación, Transfiguración, Ascensión, Resurrección y la apócrifa imagen de la Asunción de la *Virgen María* a través de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (ca. 1228-1298), habían alcanzado las soluciones compositivas más importantes para la representación narrativa de la experiencia sobrenatural.

Al examinar el arte anterior a la Contrarreforma, podemos observar que, aunque estas escenas son parte de ciclos narrativos mayores, en ellos se representa una experiencia visionaria con una cierta efectividad y se destacan algunos elementos figurativos que desde entonces serán indispensables a la hora de representar una escena teofánica. Los elementos que hemos podido entresacar son el uso del rayo de luz, la intensidad de iluminación de ciertas áreas de la composición, la presencia de nubes sobre las que aparecen las figuras celestiales, las reacciones de los testigos y vidente, y el carácter ascendente de los personajes teofánicos. Si bien estos temas sirvieron de inspiración inicial a los artistas postridentinos para abordar temas que relataban experiencias sobrenaturales, también se contagiaron del mismo espíritu y asumieron con mayor profusión los elementos visionarios que habían ayudado a definir.

Por otra parte, se ha puesto en evidencia que, en el desarrollo de la pintura italiana, las imágenes de la *Sacra Conversazione* alcanzaron un cambio notorio a través de los años. Durante el Renacimiento puede observarse cómo la figura de la Virgen María deja de estar sentada en el trono gótico rodeada por ángeles o santos y repentinamente se representa sentada sobre una nube y elevada en el centro de la composición. Aunque esta representación no ilustra una experiencia visionaria, dejó una huella perceptible en la ubicación de las visiones en la parte superior central de la composición, así como en el uso de ciertos elementos, como querubines, nubes y mandorlas, para escenificar una aparición teofánica. Esta evolución, como sugiere Víctor Stoichita, podría ser la raíz icónica de la iconografía mística en la pintura europea.¹⁰

Es de hacer notar que en el arte español del siglo

10. Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia (1600.1750)*, pág. 139.

de Oro la representación de la *Sacra Conversazione* no fue una composición muy popular entre artistas y mecenas. Como comenta Julián Gállego, los temas de apariciones, visiones y sueños son muy corrientes, ya que la intervención del más allá en los negocios de acá es una evidencia para todos; pero la idea de un Paraíso donde los Bienaventurados se reúnen en tertulia, [...] parece a los españoles contraria al respeto y a la verosimilitud que merecen las cosas del cielo, pues no es creíble que un San Sebastián erizado de flechas se ponga a charlar con un San Agustín fatigado de sostener su iglesia-atributo, mientras la Virgen, en su trono, parece no interesarse por nada.¹¹

Si traemos a colación este dato, es para destacar que la relativa ausencia de composiciones de este tipo en la pintura española no desecha las posibles conexiones de la evolución experimentada por la *Sacra Conversazione* y la creación de una iconografía visionaria. Es un hecho comprobado que, a través de los grabados y estampas que circulaban por el continente europeo, se intercambiaban ideas, formas y soluciones compositivas. Pero lo que sí evidencia es un interés en la pintura española por un cierto verismo en la representación de situaciones sobrenaturales, lo que llevaría a una reinterpretación de esta composición para adecuarla a la sensibilidad hispana.

Efectivamente se concibe una retórica de la imagen visionaria, que emplea una serie de elementos figurativos y compositivos que permiten al espectador acceder fácilmente a la lectura de la obra. La carencia o el manejo inadecuado de este lenguaje que hemos titulado visionario, produce una imagen poco inteligible y desprovista del poder de manipular las emociones del espectador-devoto.

En este lenguaje visionario se destacan un número limitado de signos que permiten establecer la particular escena descrita. En la mayoría de las composiciones el objeto visionado aparece en la parte superior y el vidente en la zona inferior. De forma que la experiencia mística que ocurre en el alma del místico es proyectada hacia fuera, y está representada desde el punto de vista del espectador. Así mismo encontramos que el espectador-devoto participa de la escena como un testigo que contempla el prodigioso acontecimiento. La obra es construida tomando en consideración la facilidad de percepción

11. Víctor Stoichita, *Op. cit.*, pág. 32.

de la escena descrita y no el verismo narrativo. Para otorgarle al espacio una condición sagrada se utiliza un restringido repertorio de signos diversos, como las nubes, rayos de luz, penumbras, espacios metafóricos, etc. Paralelamente a los elementos compositivos y escenográficos, la gestualidad del visionario se convierte en un código figurativo esencial de este lenguaje. La expresión facial, con la mirada dirigida hacia el cielo, permitía representar la comunicación alma-Dios que experimentaba el vidente durante el trance extático. Por su parte, los gestos corporales exteriorizan lo que ocurría en el alma del individuo. En la representación plástica tales gestos debían ayudar a transmitir al espectador una experiencia verosímil.

Otro aspecto que descuellera es la presencia de personajes intermedios, que permiten testimoniar la autenticidad de la escena representada. En varias piezas, el personaje intermedio que delata la condición visionaria de la narración, es un ángel o un sorprendido testigo. La presencia de estos personajes intermedios determina en gran parte el carácter sobrenatural de la escena representada. No sólo acompañan y refuerzan el mensaje, también sirven como elementos decorativos

La experiencia mística a través de la obra de arte:

Pero no sólo las obras con temática visionaria pueden provocar una visión. Numerosos serán durante el barroco los testimonios de imágenes que sirven de soporte para la experiencia mística. San Juan de la Cruz experimenta una visión ante una imagen de Cristo portando la cruz, episodio que se conoce en la tradición carmelita como el *Milagro de Segovia*. Según los biógrafos del santo, esta visión se llevó a cabo en 1588, cuando Juan de la Cruz decidió trasladar un cuadro de Cristo que se encontraba en el patio del convento al interior de la iglesia del mismo, con la intención de que los religiosos y fieles pudieran contemplarlo. Estando Juan de la Cruz orando ante esa obra, experimentó la visión en la cual Cristo a través de la imagen pictórica le habría hablado diciéndole «Hermano Juan, pídemelo lo que tú quieras, que voy a concedértelo por el servicio que me has hecho», a lo cual Juan contestó «Señor lo que quiero que me deis son los sufrimientos que tenga que soportar por vos, y que yo sea despreciado y

considerado como insignificante cosa.»¹² La escena ha sido representada en grabados por Antoine Wierix en 1591, y posteriormente en una imagen que forma parte de la primera edición de las obras del santo en 1618. La imagen que provoca la visión es un cuadro barroco de *Cristo llevando la cruz*, el cual está realizado para provocar la piedad del espectador. La imagen de Cristo crucificado era el centro de todas las prácticas devotas y el apoyo visual de la mayoría de las experiencias místicas.

Son innumerables los relatos de santos que alcanzaron su conversión ante una determinada imagen artística. Santa Teresa de Jesús, descubre en su interior el fervor de la vocación al observar una imagen de Cristo, según su propio relato en su biografía el *Libro de la Vida* (Cap. IX,1)

Acaecióme que, entrando un día en el oratorio vi una imagen que habían traído a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía: arrójeme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.

De acuerdo con sus palabras, la observación de una representación de Cristo especialmente emotiva fue el estímulo que llevó a Teresa de Jesús a una vida contemplativa llena de gracia divina. Esta visualización dramática fue intencionalmente provocada por el catolicismo contrarreformista, no sólo a través de imágenes sino también en los sermones que, basados en la retórica, buscaban el convencimiento de los fieles en las verdades de la fe. Los sermones y la literatura meditativa utilizaban sensibles descripciones de los momentos álgidos de la historia cristiana (preferiblemente de la Pasión de Cristo) que encontraban en las imágenes artísticas una encarnación material que servía como estímulo devocional. Esta relación entre la imagen y la literatura meditativa era tan estrecha que los escritores místicos hispanos señalaban la necesidad de contar con imágenes para facilitar el incremento de la piedad, y llegaron en ocasiones a componer ellos mismos la representación plástica de sus visiones, bien fuera a través de orientaciones directas a los artistas como Santa Teresa de Jesús, quien hizo pintar algunas de sus visiones, o dibujándolas con su propia mano como

12. Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, pág. 248

lo muestra el Crucificado (realizado entre 1572-77) de San Juan de la Cruz, conservado en el Convento de la Encarnación en Avila (España).

Otros santos también tuvieron éxtasis y visiones ante imágenes artísticas, como San Juan de Dios (1495-1550) en presencia de una imagen de la *Crucifixión* de la cual vio descender a la Virgen María y a Juan para coronar su cabeza con una corona de espinas en obsequio a sus sufrimientos.

De esta manera la obra de arte favorecía la experiencia mística al servir como objeto de contemplación del devoto, medio aceptado de comunicación con Dios y estímulo provechoso a la devoción.

Por otra parte, los místicos españoles dejaron asentado en sus escritos el uso de la imagen como vehículo de meditación y comunicación mística. San Ignacio de Loyola destaca en sus *Ejercicios espirituales*, aprobados en 1548 por el papa Paulo III, la técnica de la composición de lugar, que define como «imaginar alguna figura corporal, o imagen de lo que ha de meditar, haciéndose presentes las personas, lugar, y demás circunstancias, según la materia de la meditación.»¹³ Con esta técnica el devoto crea en su mente la escena siguiendo las instrucciones que San Ignacio prevé para cada tema de meditación. A modo de ejemplo, cuando se refiere al infierno recomienda imaginar «un grande, y profundo pozo lleno de azufre y fuego, en donde las almas están sumidas.»¹⁴

Sin duda las imágenes pictóricas y escultóricas facilitaban en gran medida la composición del lugar, y el santo

se dio cuenta de que no era suficiente la imagen mental de lo que se iba a meditar; había que ponerle la apoyatura visual de la imagen gráfica por medio del cuadro o de la estampa.¹⁵

posteriormente, el jesuita Jerónimo Nadal llevó a la práctica el deseo del fundador en presentar de escenas bíblicas con sus correspondientes temas de meditación en su obra *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Amberes, 1593). La finalidad del texto era facilitar la composición del lugar al concentrar el pensamiento en una imagen diseñada

13. Víctor Stoichita, *Op. cit.*, pág. 59.

14. San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, pág. 19.

15. San Ignacio de Loyola, *Op. cit.*, pág. 41.

cuidadosamente con los elementos básicos para la meditación, disciplinando la imaginación del creyente.

Santa Teresa de Jesús aconsejaba a sus monjas con estas palabras:

procurad traer una imagen o retrato de este Señor, que sea a vuestro gusto, no para traerle en el seno y nunca mirarle, sino para hablar muchas veces con Él, que Él os dirá qué decirle.¹⁶

La práctica de la meditación cotidiana de los misterios de la fe o de la Pasión de Cristo formaba una parte importante del ejercicio de la oración, que se extendió a todas las órdenes independientemente de su carácter contemplativo o activo.

Cada religiosa lleve siempre consigo una sagrada imagen de su divino Esposo crucificado, para que, adorándola muchas veces, así en el día como en la noche, eleve su corazón a las alturas.¹⁷

Este uso de la imagen como promotora de la meditación está además atestiguado en las biografías de los santos, por lo cual es natural encontrar en las representaciones plásticas de los místicos, la presencia de un crucifijo y de un libro devocional, en los cuales concentraban sus oraciones y pensamientos. Con tal modelo se asumía igualmente que los laicos debían poseer imágenes piadosas que los ayudaran en la meditación diaria.

Conclusiones:

En la Contrarreforma los místicos cobraron un protagonismo inusitado. Las narraciones de los fenómenos sobrenaturales que experimentaban, por su excesivo amor a Dios, se transformaron en las escenas protagónicas de la hagiografía, porque confirmaban la capacidad intercesora de estos singulares amantes de la divinidad y complacen el gusto de la población por lo maravilloso.

De la misma forma que ingresaron a la literatura, sus historias se convirtieron en imágenes que cobraron un auge inusual, para cumplir con el interés de la Iglesia en educar y convencer a los devotos, a la vez que se difunde la doctrina católica. Durante esa centuria, las autoridades intentaron controlar las experiencias místicas a través de la confesión de sus

16. Santiago Sebastián, *Op. cit.*, pág. 63

17. Santa Teresa de Jesús, «Camino, de Perfección», Cap. XXVI-9, En: *Obras de la gloriosa madre santa Teresa de Jesús*.

protagonistas y de la vigilancia de los directores espirituales. Pero en el siglo XVII el dominio ejercido por la Iglesia se pone de manifiesto en la legitimación institucional de tales experiencias a través de la canonización de muchos de sus protagonistas. Por ejemplo, Teresa de Jesús, Felipe Neri, Ignacio de Loyola y Francisco Javier fueron canonizados en 1622 por Gregorio XV, lo que evidencia la definitiva asimilación de sus experiencias y el reconocimiento de la ortodoxia de las mismas. La confirmación de la santidad de estos visionarios permitió oficialmente la representación plástica de aquellos hechos únicos que demostraban su condición bienaventurada en su vida terrenal, ya que una de las victorias que alcanza el individuo después de la canonización es la posibilidad de ser representado como figura sagrada. Sus experiencias místicas se transformaron en los temas artísticos predilectos por los artistas y devotos. Pero siempre bajo el control de la institución, que determinaba cómo representar tales experiencias para no afectar la ortodoxia de las mismas, y utilizarlas en educar, convencer y difundir el mensaje católico postridentino. Es decir, se llegó a manipular conscientemente un fenómeno que años atrás había sido apreciado con mucha desconfianza por las autoridades eclesiásticas.

Bibliografía

- Arbiol y Diez, P. Fr. Antonio, *La religiosa instruida*, Madrid, Imprenta de la viuda de Marin, 1791.
- Delumeau, Jean, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, Ensayos de Arte Cátedra, 1991.
- Mâle, Emile, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Orozco, Emilio, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Editorial Cupsa, 1977.
- Rapp, Francis, *La Iglesia y la vida religiosa en occidente a finales de la Edad Media*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- Stoichita, Víctor, *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Sebastián López, Santiago, *Contrarreforma y Barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- San Ignacio de Loyola, *Exercicios espirituales en el camino de la perfección del B.P.S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Pablo Nadal Impresor, 1746.
- Santa Teresa de Jesús, «Camino de perfección», En: *Obras de la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1778, 2 vols.
- Vargas Lugo, Elisa, «Mística y pintura barroca en la Nueva España, sentimiento de la presencia de Dios en el fondo del alma», En: VV.AA., *Arte y mística del barroco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento del Distrito Federal, 1994.
- Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- Wittkower, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.
- Woodward, Keneth, *La fabricación de los santos*, Barcelona, Editorial B, 1991.