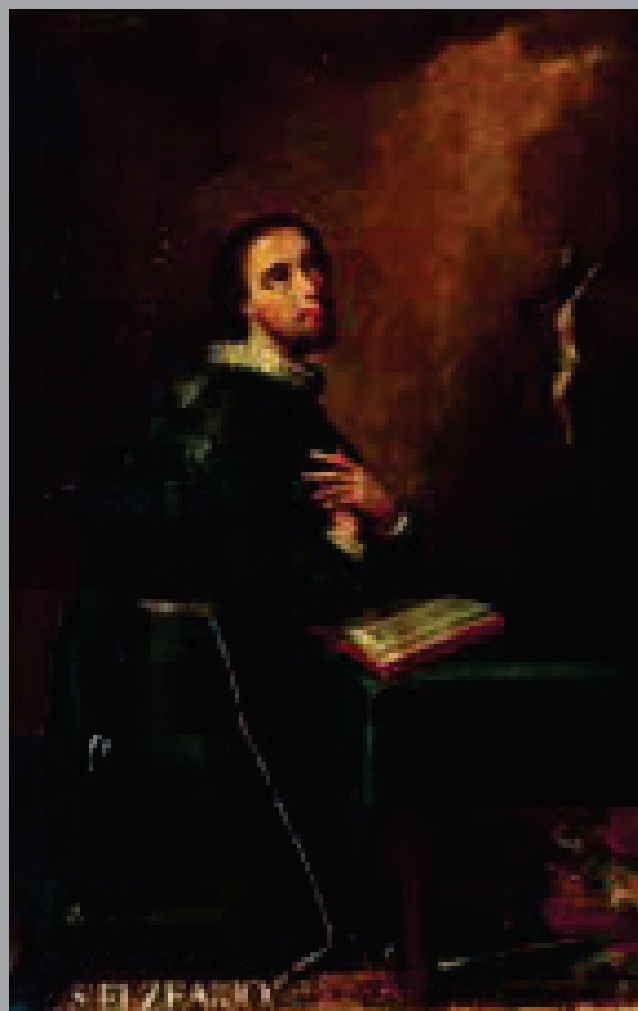


ARTE Y MÍSTICA EN VENEZUELA

LAS VISIONES CELESTIALES Y EL ÉXTASIS EN LA PINTURA DE LA PROVINCIA DE CARACAS



JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

**ARTE Y MÍSTICA EN VENEZUELA.
LAS VISIONES CELESTIALES Y EL ÉXTASIS EN LA
PINTURA DE LA PROVINCIA DE CARACAS**

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

**ARTE Y MÍSTICA EN VENEZUELA.
LAS VISIONES CELESTIALES Y EL ÉXTASIS EN LA
PINTURA DE LA PROVINCIA DE CARACAS**



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2008

Rodríguez Nóbrega, Janeth

Arte y mística en Venezuela : las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas / Janeth Rodríguez Nóbrega. – [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008

262 p. : il. ; 24 cm

Bibliogr. p. 253-262. – Índice de ilustraciones

ISBN 978-84-9773-422-6

1. Misticismo en el arte. 2. Pintura barroca-Venezuela-Caracas (Provincia). 3. Arte y religión-Venezuela-Caracas (Provincia)-Siglo 18°. I. Título. II. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones

7.046.3(871 C.)”17”

75.034.7(871 C.)

© Universidad de León - Secretariado de Publicaciones

© Janeth Rodríguez Nóbrega

ISBN: 978-84-9773-422-6

Depósito Legal: LE-1191-2008

Diseño y maquetación: José Luis Torices Sorribas

Impresión: Universidad de León - Servicio de Imprenta

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos.....	9
Introducción	11
Capítulo 1: Las visiones celestiales y el éxtasis en la teología católica postridentina.....	19
La definición y sistematización de la experiencia visionaria en la teología mística.....	19
La experiencia visionaria como doctrina: las visiones y el éxtasis.....	31
El místico y su relación con la santidad.....	45
La experiencia mística española desde el siglo XVI: el difícil camino entre la mística y la herejía.....	54
Presencia de la literatura mística en la provincia de Caracas durante el siglo XVIII.....	73
Capítulo 2: La provincia de Caracas en el siglo XVIII	85
La provincia de Caracas en el siglo XVIII: contexto histórico y social.....	85
El papel de la Iglesia católica como rectora de la sociedad en la provincia de Caracas durante el siglo XVIII.....	90
La devoción en la vida cotidiana del siglo XVIII.....	97
Capítulo 3: La iconografía de la visión celestial y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas	107
Las artes plásticas como medio pedagógico, propagandístico y devocional de la Iglesia católica postridentina.....	107
La iconografía postridentina del éxtasis y las visiones celestiales de santos	130

La codificación de un lenguaje iconográfico visionario y su interpretación en la pintura caraqueña	140
El objeto de la visión.....	145
El vidente y su reacción: la gestualidad visionaria	158
El personaje intermedio y los objetos simbólicos presentes.....	169
Los modelos iconográficos en la pintura de la provincia de Caracas	180
La experiencia visionaria como factor de conversión: la imagen de Santa Rosalía de Palermo	181
La representación de la unión mística: Eros y lo sagrado	182
Los estigmas o las llagas del divino amor.....	190
La Eucaristía como experiencia visionaria	194
El tránsito de la muerte como experiencia visionaria	196
La experiencia visionaria convertida en atributo	199
La experiencia visionaria como inspiración divina.....	201
Advertencias sobre modelos iconográficos locales ambiguos.....	203
Capítulo 4: Hacia una interpretación iconológica de las visiones celestiales y el éxtasis	207
Razones eventuales que motivaron la iconografía visionaria dieciochesca.....	207
Los posibles significados iconológicos de la iconografía visionaria dieciochesca	216
La iconografía visionaria como paradigma de la perfección cristiana	221
La iconografía visionaria dirigida a la mujer: el camino hacia la salvación.....	228
Conclusiones.....	241
Índice de Ilustraciones	249
Bibliografía.....	253

AGRADECIMIENTOS

En agosto de 2007 recibí la entusiasta invitación de Jesús Paniagua Pérez a participar en un proyecto editorial dedicado al arte latinoamericano que estaba desarrollando en la Universidad de León. La invitación era propicia para difundir mis dos últimas investigaciones, las cuales aún permanecían inéditas gracias a los constantes problemas presupuestarios que aquejan a las universidades venezolanas. Así se ofreció la oportunidad de publicar el presente texto, el cual había sido presentado como tesis para optar al título de Magíster en Artes Plásticas: Historia y Teoría de la Universidad Central de Venezuela en 1998. Sin embargo, al acometer una nueva lectura del mismo diez años después de su redacción me asaltaron numerosas dudas sobre la pertinencia de difundir una investigación que no recogería los últimos aportes a la bibliografía específica del tema. Debo reconocer que después de su presentación original la relación arte y mística en el arte colonial latinoamericano comenzó a adquirir un mayor protagonismo, al punto que son innumerables los artículos, conferencias y catálogos que merecían ser incluidos. No obstante, estos textos no recogían la producción artística venezolana, por lo que la investigación seguía ostentando su frescura y vitalidad, y más aún cuando entre los colegas venezolanos el tema seguía sin convocar interés.

Por otro lado, habría sido interesante abrir un diálogo entre las imágenes venezolanas y sus pares latinoamericanas. Pero tal enfoque implicaba la reescritura de una parte considerable del texto, para lo cual ya no poseía el tiempo suficiente, ocupada en otros temas y tareas. Ante todas estas circunstancias opté por mantener buena parte de la redacción original, consciente de que puede y debe ser reevaluada en función de los nuevos datos que otros puedan aportar.

El corpus de imágenes ha cambiado de manera considerable. Lamentablemente se ha perdido el rastro de algunas piezas estudiadas, en otros casos ha sido imposible obtener los permisos para su reproducción. Estas limitaciones obligaron a modificar algunos análisis e incluir piezas que no se estudiaron hace una década, porque se escapaban a los rigurosos límites cronológicos impuestos por el trabajo académico. Hoy día optamos por aprovechar la oportunidad y difundir obras que son poco conocidas, al tiempo de invitar al lector foráneo a conocer un poco más del arte colonial venezolano.

Al leer el texto me percaté que sobre estas líneas se ha construido mi interés por la recepción de la imagen en los siglos de dominación hispánica. Por ello, debo agradecer nuevamente a aquellos que me acompañaron hace una década y contribuyeron a configurar mi pensamiento actual. El primer nombre que me viene a la mente es el del profesor José María Salvador, tutor de este texto, por la confianza, el respeto y el estímulo que me brindó durante toda mi carrera académica. Otra persona fundamental ha sido mi colega Mónica Domínguez, quien gracias a su infinita amistad me envió importantes copias y textos desde la Universidad de Toronto en Canadá. A ellos debo sumar los profesores de la Universidad Central de Venezuela Anna Gradowska y Roldán Esteva Grillet, por los materiales bibliográficos y sugerencias que cada uno tuvo a bien aportar en su debida oportunidad.

A mis padres y mi hermano Carlos, quienes cedieron muchas horas de su tiempo para permitirme cumplir con mis metas. A mis amigos de siempre que fueron pacientes mientras sufrían esta investigación, en especial Herminia Graterol y Milagros Müller.

Al Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, el cual brindó el apoyo económico necesario para realizar mis estudios de maestría, a través de una beca egresado.

Nuevamente quiero agradecer a la Universidad de León y concretamente a Jesús Paniagua Pérez por su interés en publicar esta investigación. A ello debo sumar la paciencia y amabilidad de José Luis Torices Sorribas. No podría dejar de mencionar el entusiasmo de mi actual asistente Angélica Camerino, quien prestó una ayuda invaluable al hacerse cargo de tramitar algunos permisos, visitar coleccionistas y tomar fotografías.

Por último, debo dar gracias a la receptividad de quienes me facilitaron el acceso a muchas imágenes como Carlos Federico Duarte, Jorge López Falcón, Jimena Guerrero, Juan Noguera, Jorge Rivas, Thaía Rivero y Rafael Romero. Así como a las siguientes instituciones: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), División Colección Documental Antigua del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Fundación Banco Mercantil, Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, y el Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Gracias a todos.

INTRODUCCIÓN

Desde que el historiador francés Emile Mâle en la década de 1960, señaló que las representaciones de las experiencias místicas son las protagonistas fundamentales del arte barroco, las siguientes generaciones de investigadores han admitido sin discusión tal afirmación. Resulta singular que, mientras la historiografía artística internacional se ha dedicado a corroborar esta idea, a través del estudio de la iconografía mística en cada región donde el barroco se impuso, en Venezuela las investigaciones sobre el arte colonial no se han preocupado por revisar la posible relación entre mística y arte. Ante esta omisión surgió esta investigación, que pretende estudiar la presencia de la iconografía visionaria en la pintura colonial venezolana, con el objetivo de responder a tres interrogantes específicas. En primer lugar, conocer cómo se interpretó esa iconografía netamente barroca en la provincia de Caracas durante el siglo XVIII, es decir, qué elementos figurativos se emplearon para representar la experiencia mística de una manera clara para el espectador. En segunda instancia, se buscó saber cuáles fueron los modelos iconográficos más comunes adoptados por los artistas locales. Y por último, se intentó precisar qué posibles significados se expresaban a través de esta iconografía en su particular contexto histórico.

Para responder a estas interrogantes se escogió como lapso cronológico de estudio el siglo XVIII, por ser el período más floreciente en expresiones pictóricas, y por la mayor abundancia de material documental, además de ser la etapa de consolidación económica y social de la colonia y su posterior declive. Por ello se conjetura que, de haber existido un hipotético auge de la iconografía mística, éste debió de darse durante el siglo XVIII, cuando los recursos económicos pudieron destinarse en mayor medida al impulso de las expresiones artísticas, aunque aparentemente no con la misma riqueza y proporciones que se puede encontrar en otros países del continente. Es prudente señalar la limitada existencia de pinturas catalogadas procedentes de los siglos anteriores, lo que no permite abordar una investigación de este tipo con suficiente profundidad. De igual modo se ha limitado el estudio a la provincia de Venezuela o Caracas, que abarcaba un extenso territorio actualmente dividido en varios estados centrales y occidentales, por ser la región de mayor prosperidad económica e importancia política durante la época. Esta

delimitación temporal y geográfica permite abordar con mayor exactitud y profundidad el problema planteado.

El resultado de esta investigación ha sido estructurado en cuatro grandes capítulos. En la primera sección titulada, *Las visiones celestiales y el éxtasis en la teología católica postridentina*, se pretende abordar la doctrina mística referente al éxtasis y las visiones celestiales, siempre teniendo como fuentes privilegiadas los textos doctrinales que circularon en la provincia durante el siglo XVIII. En este segmento se intenta brindar un panorama sintético y coherente sobre teología mística, profundizando sólo en aquellos conceptos que pueden servir al análisis y comprensión de las obras artísticas. En este sentido queremos señalar que, como el objeto de esta investigación es la pintura de temática mística, y no la mística como fenómeno en sí mismo, no es de nuestro particular interés profundizar en la teología mística, así como tampoco rastrear sus implicaciones en el ámbito filosófico. Con seguridad, si el lector espera hallar un análisis profundo sobre las corrientes místicas, se sentirá decepcionado, porque no encontrará más que un simple y breve resumen de las doctrinas más conocidas durante el siglo XVIII, siempre en función de aquellos conceptos que nos permitan identificar la temática de las piezas seleccionadas.

En el desarrollo de esta investigación se ha limitado el estudio del fenómeno visionario al campo de la mística católica dieciochesca, por lo que no se ha profundizado en la historia del fenómeno místico, ni en sus posibles correspondencias con fenómenos similares de otras religiones y culturas. Aunque la sistematización de la teología mística es desarrollada con amplitud en el primer capítulo, es útil reseñar aquí los límites temáticos que se utilizaron para seleccionar la muestra pictórica. Según la sistematización de la experiencia visionaria realizada por la teología católica, las visiones celestiales son experimentadas por místicos y se corresponden con apariciones de Jesús, la Virgen María, algún ángel o un santo ya fallecido. Así mismo durante el éxtasis el alma se hallaba sumida en un contacto íntimo con la divinidad, por lo que podían experimentarse también visiones celestiales. Gracias a esta explicación quedan fuera de este estudio las visiones de muertos y de ánimas del purgatorio, imágenes que, aunque muy ricas, no poseen una conexión explícita con la vida mística. De igual modo son ajenas a esta investigación las visiones infernales, como las tentaciones a diversos santos y otras imágenes de índole demoníaca. En este mismo sentido, la teología especificaba la clasificación de las visiones en bíblicas o extrabíblicas, siendo las últimas las relacionadas con la vida mística directamente, por lo que en este estudio no se toman en consideración las representaciones de visiones narradas en la Biblia.

En el mismo capítulo se plantea una revisión de la experiencia visionaria española desde el siglo XVI, intentando demostrar cómo el fenómeno místico alcanzó un auge, para luego cruzar el Atlántico hasta los territorios ultramarinos a través de la literatura

católica. En ese mismo texto aprovechamos para intentar solventar las confusiones que existen entre misticismo y su relación con la santidad, debido a la aparente confusión que generan ambos términos. Para ello revisamos el proceso de canonización utilizado por la Iglesia católica hasta el siglo XVIII, procurando demostrar que el misticismo no era admitido por las autoridades eclesiásticas como una condición implícita de santidad, hasta la contrarreforma, cuando se utilizó intencionalmente este tipo de experiencias para ganar adeptos a la causa católica y responder a las nuevas necesidades espirituales de la población. En ese sentido no es de nuestro interés interpretar el fenómeno místico con categorías freudianas, lo que sería una imposición y una concesión a nuestra cultura. Tampoco buscamos afirmar o negar la veracidad de la experiencia mística. Por ello, nos atenemos a las consideraciones que sobre el misticismo había realizado la Iglesia católica hasta finales del siglo XVIII. Por último, en este mismo capítulo se revisa la presencia de la literatura mística en la provincia de Caracas durante esa centuria, a través de los inventarios elaborados por el investigador Ildefonso Leal, los cuales nos permiten medir el grado y la difusión del conocimiento sobre este tema en la provincia.

En el segundo capítulo, titulado *La provincia de Caracas en el siglo XVIII*, se intenta una aproximación al contexto histórico y social en el que surgen las obras pictóricas que analizaremos, procurando brindar un panorama claro y breve. Se consideró de vital importancia en este contexto la revisión del papel desempeñado por la Iglesia católica durante la época, además de la vitalidad y protagonismo de las prácticas religiosas entre los habitantes de la provincia. En este segmento conviene acotar que se procura reseñar sólo aquellos hechos y elementos directamente relacionados con el tema de la investigación, porque no queremos repetir ideas que otros historiadores desde su disciplina ya han realizado con mayor lucidez.

El tercer capítulo, denominado *La iconografía de la visión celestial y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas*, es ciertamente el núcleo de esta investigación. Allí se aplica el análisis iconográfico en las obras pictóricas seleccionadas. Para ello partimos en primer lugar de familiarizar al lector con las particulares funciones de las artes plásticas al servicio de la Iglesia católica durante el período posterior al concilio de Trento. Si bien nuestro campo de estudio se refiere al siglo XVIII, consideramos que en esta provincia, al igual que en el resto de las posesiones ultramarinas españolas, las tendencias prerrománticas no se hicieron sentir sino hasta principios del siglo XIX, por lo que en esa centuria aún podemos evidenciar una prolongación de la ideología y el estilo barroco.

En el mismo capítulo se revisa el origen de la iconografía postridentina en el arte europeo, para demostrar su particular concepción e importancia dentro del arte barroco siguiendo las ideas de Emile Mâle. Luego se intenta evidenciar la codificación de un

lenguaje iconográfico visionario a través del análisis iconográfico de las obras locales. Para cumplir con ello se examina la iconografía visionaria en función de tres grandes grupos:

- a) El objeto de la visión: donde se aborda la representación de la experiencia teofánica, la composición general de la pieza y los elementos ambientales utilizados, como nubes, luces y sombras.
- b) La representación del vidente, o lo que hemos denominado gestualidad visionaria.
- c) La presencia de personajes intermedios y objetos simbólicos.

Una vez examinado este particular lenguaje y su interpretación local en algunas piezas que se consideran ejemplares en cada una de estas pautas, se procedió a analizar algunas obras pictóricas que pueden considerarse excepcionales, en función del particular modelo iconográfico que representan, y que creemos debieron existir en mayor proporción. Estas imágenes reproducen unos conceptos determinados de la teología mística, de manera que pueden hallarse piezas en las que la experiencia visionaria surge en sus diferentes posibilidades, tales como la conversión, la unión mística, la estigmatización, la eucaristía, el tránsito de la muerte y la inspiración divina. Además de, evidenciar ciertos cambios sufridos en la iconografía visionaria local. Luego finalizamos este segmento brindando unas advertencias al lector sobre algunas obras pictóricas que por su ambigüedad compositiva pudieran ser susceptibles de errores de identificación iconográfica.

En el último capítulo, titulado *Hacia una interpretación iconológica de las visiones celestiales y el éxtasis*, se procura realizar una tentativa aproximación a los significados iconológicos de las obras analizadas. Se partió en primer lugar, de una revisión de las razones eventuales que motivaron la representación de esta iconografía, para luego emprender a grandes rasgos dos interpretaciones posibles que han surgido a lo largo de la investigación, como son, el uso de la iconografía visionaria interpretada como paradigma de la perfección cristiana por las autoridades eclesiásticas y el espectador común, y la utilización de esta iconografía intencionalmente dirigida a la mujer como refuerzo de un discurso sobre la conducta femenina.

Es importante aprovechar la ocasión para señalar las dificultades a las cuales nos enfrentamos al plantearnos este reto investigativo. El estado actual de nuestro patrimonio artístico colonial impide ciertamente el conocimiento global de una época. La dispersión que las obras sufrieron durante años de abandono, convierte en una tarea imposible intentar relacionar obras con documentos, cuando de éstas se desconoce su procedencia original. La destrucción y desaparición de las piezas coloniales se ha debido a múltiples factores: los terremotos, las guerras y sus consecuentes saqueos, la abolición de los

conventos, el deterioro, la falta de una conciencia histórica, las restauraciones interventoras y la avidez coleccionista de muchos. Nuestro interés se centra en el contenido o tema de la obra de arte y no en revelar las autorías, algo que en muchos casos resulta utópico. Por ello, advertimos que respetamos el trabajo realizado por otros investigadores, como Carlos F. Duarte y Alfredo Boulton, de quienes utilizamos una gran parte de sus registros en cuanto a datos técnicos, como materiales, soportes, dimensiones, fecha y algunos títulos de las obras que se corresponden exactamente con el tema representado. Inferimos que todas las obras analizadas pertenecen al siglo XVIII hasta tanto no se demuestre lo contrario, y sólo reconoceremos divergencias de datación en función de análisis que indiquen la procedencia cronológica de los pigmentos y soportes. De igual modo aceptamos la ubicación geográfica señalada por los autores citados, aunque no nos atenemos a las clasificaciones tradicionales de escuelas regionales. Sólo reconocemos las autorías de las piezas señaladas por estos autores cuando se basan en la existencia de documentos y/o firmas que certifiquen de modo indiscutible la autoría de las piezas. En ausencia de ambos sustentos probatorios, únicamente admitimos la conexión posible existente entre la obra y el artista sobre la base de la atribución, por lo cual siempre nos referimos a estas piezas con la frase *Atribuida a*, como lo establecen las convenciones internacionales de registro y catalogación de obras, por lo que no damos por definitivo la autoría de las piezas.

Si bien es cierto que las anteriores investigaciones descriptivas e históricas que se han realizado en nuestro país aún requieren de nuevas revisiones y ampliaciones, específicamente en el área de las atribuciones, no por ello es menos meritorio el análisis iconográfico y la interpretación iconológica de las obras pictóricas, como una forma de acercarnos a nuestro pasado.

Mediante el análisis iconográfico intentamos responder a las primeras dos interrogantes que hemos planteado, siempre teniendo en consideración que la muestra, por más extensa que sea, constituye un universo incompleto en el cual pueden faltar obras que modificarían este panorama. La iconografía es una metodología de la historia del arte que se encarga de identificar el asunto, tema o ideas convencionales de las obras de arte, apoyándose en fuentes literarias de la época en la cual surge la obra. El análisis iconográfico de las piezas coloniales sobre la base de los repertorios de simbología cristiana, procura demostrar las coincidencias conceptuales, las evoluciones y las particulares devociones de la época.

Por su parte con una tentativa interpretación iconológica buscamos aportar hipótesis que permitan comprender las particulares funciones de esta iconografía. Para lograr este cometido se ha privilegiado en todo momento la utilización de fuentes

primarias y la incorporación de información procedente de otras disciplinas históricas, que nos permitan estudiar nuestro patrimonio desde su particular contexto histórico.

Como ya hemos referido, en esta investigación hemos favorecido la utilización de fuentes primarias, muchas de ellas de carácter inédito, como algunos textos devocionales y doctrinales que explicaban marginalmente las funciones de las imágenes religiosas, y que consideramos básicos para comprender la mentalidad del habitante de esta provincia. También hemos incluido literatura de la más variada índole, como obras hagiográficas, tratados artísticos, ordenanzas del concilio de Trento, resoluciones del sínodo de Caracas de 1687, testimonios de viajeros que visitaron la provincia de Caracas durante esa centuria y que nos permitirá comprender las prácticas religiosas y las particulares devociones del período colonial, así como las visitas pastorales realizadas por los obispos, en particular la de don Mariano Martí, tanto por sus inventarios como por sus descripciones de las diferentes poblaciones que logró visitar. Por ello, se ha respetado la ortografía y la puntuación original de todos los textos citados, incluyendo las obras de la época, por lo cual se observará el uso de algunos anacronismos, tanto de ortografía como de puntuación. Los únicos cambios incorporados se encuentran en la acentuación de las palabras, que permitirá una lectura menos engorrosa para el lector no habituado a examinar textos antiguos.

Es importante acotar que no se encontrará en este estudio un capítulo en el que se establezcan comparaciones entre la pintura local y la europea o la realizada en otras regiones del continente americano, debido a que no empleamos como método el estudio comparativo. Nuestro interés está centrado más en el análisis iconográfico y la interpretación iconológica desde el particular contexto local en el que surgen las obras. Sin embargo, durante la investigación se examinó la iconografía del éxtasis y de las visiones celestiales de santos en el continente europeo (específicamente España, Italia y Flandes) y en algunas regiones americanas, con la intención de precisar la continuidad de ciertos modelos iconográficos en nuestra muestra, y no en función de realizar una historia sobre el tema en el arte europeo o americano, lo cual trascendería en mucho los objetivos y los límites de este texto.

En ese mismo orden de ideas no analizamos ni citamos obras pictóricas realizadas en otras provincias y virreinos de la América hispánica, porque, a pesar de estar conscientes de los posibles contactos, importaciones y exportaciones de piezas entre las diversas posesiones españolas en el continente, la bibliografía sobre el arte colonial americano es todavía relativamente escasa y precaria, especialmente en este aspecto de sus relaciones mutuas. Esta escasez de información habría llevado a sumar a nuestra ya incompleta visión de la realidad de la provincia de Caracas, la de otras regiones. No es nuestra ambición realizar una enciclopedia sobre el misticismo en el arte colonial

latinoamericano: simplemente nos restringimos a una sola provincia, la de Caracas, y dejamos abierto el camino para que otros investigadores puedan realizar lo propio en otras regiones venezolanas y americanas.

CAPÍTULO 1: LAS VISIONES CELESTIALES Y EL ÉXTASIS EN LA TEOLOGÍA CATÓLICA POSTRIDENTINA

DEFINICIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA EN LA TEOLOGÍA MÍSTICA

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. 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 a la voluntad humana, el alma puede sentir la presencia de Dios. Para el historiador 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

¹ Elisa Vargaslugo, “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*, p. 31.

*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 historia de las ideas místicas se puede realizar a través de los 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 (ca. 150-ca. 216), 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 Clairvaux (1091-1153), Hugo de San Víctor (ca.1096-1141) y Juan Gerson (1362-1428), cuando se producirá una sistematización de la doctrina mística católica.

Entre las órdenes religiosas se desarrollará a su vez una organización de la experiencia mística de sus miembros. De esta manera puede identificarse una espiritualidad franciscana a partir de la biografía de su mismo fundador, San Francisco de Asís (ca. 1182-1226), y en las obras de San Buenaventura (1221-1274), como *Itinerarium mentis in Deum* (1259). Esta espiritualidad se caracteriza por ser fundamentalmente cristocéntrica y ahondar en la humildad, la entrega personal y la caridad como medios de alcanzar la perfección. Por su parte, entre los carmelitas, una orden contemplativa por excelencia, surgieron numerosos místicos, de entre los cuales los más destacados son Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591), cuyas doctrinas expondremos al final de este segmento. Del mismo modo, entre los dominicos se encuentran importantes místicos, como Johannes Tauler (1300-1361), el Maestro Eckhart (ca. 1260-1327) y Henry Suso (ca. 1295-1366), que se destacaban por dar mayor protagonismo al ascetismo en la búsqueda de la unión con Dios. A su vez, en la Compañía de Jesús se destacó su fundador, San Ignacio de Loyola (1491-1566), quien legó su importante *Diario espiritual*, en el que recoge sus experiencias místicas. Sin embargo, procuró que la espiritualidad jesuita se preocupará más por la actividad en el mundo que por la contemplación divina.

La teología intenta explicar y sistematizar la experiencia de los místicos, la cual es por su misma naturaleza difícil de comprender, debido a su absoluta singularidad. Sin

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

embargo, desde los inicios del cristianismo ha existido una serie de elementos semejantes en las experiencias místicas católicas. Gracias a ello, resultó más sencillo poder sistematizar y clasificar estos fenómenos basándose específicamente en las narraciones de aquellos personajes espirituales más destacados y menos reñidos con la ortodoxia católica. Para exponer esta doctrina, optamos por utilizar los tratados teológicos más conocidos en el siglo XVIII, que, según los inventarios del investigador Ildefonso Leal, eran los más frecuentes de encontrar en los estantes de eclesiásticos y de algún que otro devoto de la provincia. En vez de recurrir a las sumas teológicas de Santo Tomás de Aquino (1225-1274) y los textos antiguos del pseudo Dionisio Areopagita, libros, en verdad, importantes, hemos recurrido a los tratados místicos hispanos, no sólo porque condensan las ideas de Aquino y el Areopagita, sino también porque recogen a su vez las experiencias de los protagonistas de tales acontecimientos y buscan insertarlas en la doctrina que exponen. Por otra parte, no es de nuestro interés transformar estas líneas en un tratado sobre teología mística, por lo cual intentaremos simplificar y limitarnos a los conceptos que tengan verdadera conexión con el análisis de las obras de arte, objetivo real de esta investigación. Por ello, limitaremos en gran medida la exposición de las doctrinas místicas de personajes tan destacados, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, aunque las expondremos brevemente, favoreciendo en mayor medida los textos doctrinales que procuraban agrupar todas las experiencias y formulaciones de los místicos en un cuerpo común, comprensible para la mayoría de los creyentes.

En la invasión de espiritualidad que sacudió a gran parte de Europa, y especialmente a la península ibérica, durante la segunda mitad del siglo XVI, se desarrolló un interés por la mística como forma de acceder a Dios. Este interés, manifiesto en todas las clases sociales, trajo como consecuencia la necesidad de revisar la doctrina mística, otorgarle una cierta organización con ayuda del aparato conceptual de la filosofía y simplificarla para hacerla accesible a los devotos interesados, tanto laicos como religiosos. Como la experiencia mística es absolutamente personal, resultaba una vía solitaria que escindía la ideología comunitaria de la Iglesia y limaba su condición de única intercesora ante Dios. En consecuencia, vamos a encontrar en los numerosos tratados sobre teología mística publicados desde el siglo XVI una idea prevaleciente, según la cual el místico es elegido por Dios para seguir esa senda, por lo que no se trata de una decisión personal basada en el libre albedrío. Sin embargo, a pesar de las advertencias de místicos y teólogos, serán numerosos los fervientes devotos que deseen encaminarse a una vida de amorosa contemplación divina. En este sentido, encontramos doctrinas complicadas que planteaban el ascenso hacia Dios como un camino lleno de obstáculos y peligros. Para simplificar lo más posible toda esta maraña de grados de oración y ascenso espiritual, procuraremos reseñar las doctrinas más corrientes.

El católico que quiera alcanzar la perfección espiritual y, por ende, la salvación eterna, posee dos modos de vida posibles: la vida activa interpretada como la aplicación de los principios evangélicos en la cotidianidad y pleno contacto con el mundo, o la vida contemplativa en la que se concentra en el amor a Dios, que en la práctica, era más factible de seguir en el claustro conventual. Desde el teólogo Orígenes (185-254 d.C.), se interpreta la figura evangélica de Marta como símbolo de la vida activa, y su hermana María de Betania como símbolo de la vida contemplativa (Lucas 10:38-42). Posteriormente el padre Clemente de Alejandría reconoce que las dos vías conducen a la perfección. Un par de siglos después San Agustín considera que son tres las formas de vida de un cristiano ejemplar: la activa, la contemplativa y otra mixta que posee elementos de ambas. Basado en este último principio, en la Iglesia, entendida como comunidad de creyentes, se creó una necesidad de acceder a la contemplación, sin por ello perder el contacto con el mundo. Esta idea logró una efectiva concretización durante el siglo XIV en el movimiento de la *Devotio moderna*, que sacudió las bases de la espiritualidad europea y contagió las mentes de seres singulares, como Ignacio de Loyola y Teresa de Jesús, entre muchos otros personajes, que unieron ambas vías para alcanzar la perfección en el tránsito terrenal. En efecto, la misma Teresa recomendaba a sus monjas que la vida activa debía siempre preceder a la contemplativa, porque “*no está la perfección en el orar, sino en obrar y padecer por Dios.*”³

La teología mística plantea el progreso espiritual como un movimiento ascendente desde el alma hasta Dios. Esta vía de ascensión mística es larga y compuesta de diversos grados que varían según cada místico y doctrina. Sin embargo, siempre hay una primera experiencia sobrenatural que desencadena el proceso a través del cual el alma se encamina hacia Dios. Este ascenso era considerado por algunos teólogos, como el jesuita Juan Bautista Scaramelli (1687-1752) y místicos como San Juan de la Cruz, inaccesible para la mayoría de los cristianos. Mientras tanto, otra tendencia, en la cual se destacaba San Francisco de Sales (1567-1622), a través de sus obras *Introducción a la vida devota* (1604) y *Tratado del amor a Dios* (1616), planteaba la posibilidad real que posee todo cristiano de alcanzar en la vida terrenal la unión con Dios.

En esta investigación nos interesa en mayor medida la vida contemplativa, independientemente de que esté en conjunción con la activa, porque es en ella donde se encuentran las experiencias visionarias que constituyen el tema de muchas de las pinturas que se encontraban en templos y viviendas de la provincia de Caracas durante el siglo XVIII. La vida contemplativa se compone a su vez de tres vías o sendas espirituales por las cuales puede el devoto perfeccionarse. Éstas son conocidas como la *vía purgativa*, la *vía iluminativa* y la *vía unitiva*. A su vez, cada una está dividida en *activa* y *pasiva*, según la

³ Santa Teresa de Jesús, *Las moradas*, Morada 7, Cap. 5.

participación de la voluntad del individuo en el proceso. Estas vías preparan al espiritual para su contacto con la divinidad perfeccionando su alma. De allí que pueda alcanzar tres grados según el desarrollo de su espiritualidad, a saber, incipiente, proficiente o aprovechante y perfecto. Estos tres grados eran definidos por el teólogo franciscano Antonio Arbiol (1651-1726) en su obra *Mística fundamental de Cristo Señor Nuestro* (edición 1748) como sigue

*Los incipientes son aquellos que por temor del castigo del Infierno, y por la fealdad del pecado, se apartan de sus vicios. Los proficientes son, los que por la gloria eterna, y por los beneficios divinos, que consideran, sirven a Dios. Los perfectos, [...] ya se mueven por sola la bondad de Dios, para servirle, y amarle con todo su corazón.*⁴

Los incipientes comienzan su ascenso hacia Dios en la *vía purgativa*, la cual es un método de purificación de todos los pecados, imperfecciones, y afectos terrenales a través de la mortificación, meditación y oración. Se dice activa cuando el devoto participa conscientemente y con su voluntad en esta purificación, mientras se conoce como pasiva, cuando es el Espíritu Santo quien se encarga de limpiar al alma de sus imperfecciones. Para el antes citado fray Arbiol en otra de sus obras *Desengaños místicos* (edición 1784), la vía espiritual purgativa consiste

*En que regularmente, después que la criatura ha trabajado de su parte, conforme lo que conoce, entra Dios a purificarla de los defectos ocultos y afectos desordenados que ella no alcanza. Para este glorioso fin hace pasar a algunas almas inmensos trabajos interiores y exteriores, conforme conoce su Divina Majestad que conviene, para que la feliz criatura abra los ojos, y se desengañe perfectamente de muchas cosas que no conocía, y en la verdad eran imperfectas, y las tenía sin vencer.*⁵

Como refiere fray Arbiol, en esta vía el alma atraviesa por grandes pesares a través de las tentaciones, que, sin embargo, nunca son mayores a lo que el alma puede soportar. Como es fácil inferir esta vía es para los principiantes que inician su camino hacia Dios, debido a que para poder acceder a la presencia divina es necesario poseer un alma limpia y libre de las pasiones terrenales. La mística hispana desarrolla fundamentalmente esta vía porque considera al mundo dominado por el mal, por lo cual el espiritual debe renunciar a él, profundizar en una clara consciencia del pecado, olvidarse de sí mismo, y buscar a Cristo a través de la cruz. De allí el ansiado don de lágrimas que disfrutaban algunos místicos, bajo el cual el espiritual lloraba incansablemente por la humanidad pecadora. El dolor se constituye en el instrumento predilecto que limpia el alma.

⁴ Fr. Antonio Arbiol, *Mística fundamental de Cristo Señor Nuestro*, p. 137.

⁵ Fr. Antonio Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 509.

Otro de los medios para ascender por esta vía es la práctica de la oración. La oración “*es una elevación de la mente o parte superior del alma a Dios*”⁶. Para otro teólogo la oración “*no es otra cosa que una razonable petición que hacemos a Dios; y aunque se reduce a la virtud teologal de la esperanza, y tiene con ella mucha conexión, propiamente es la oración acto de la virtud moral de la religión.*”⁷ En la época que estudiamos la práctica de la oración se constituía por sí misma en un ejercicio espiritual completo, ya que estaba constituida por seis partes: preparación, lección, meditación, acción de gracias, ofrecimiento y petición.

Por otra parte, la oración se divide en vocal y mental. La primera es la habitual y conocida recitación de oraciones que los cristianos acostumbramos realizar. La segunda es una elevación de la mente o reflexión acerca de Dios y los misterios de la fe, una búsqueda de la verdad a través de la meditación. La práctica de la meditación era indispensable en la vida cristiana, no sólo entre los espirituales dedicados a la contemplación, pues también se había extendido a otros sectores de la población a través de los ejercicios meditativos realizados por las diferentes órdenes religiosas. De esta manera encontramos los famosos *Ejercicios espirituales* programados por San Ignacio de Loyola, en los cuales se pone el acento en la visualización mental de ciertos pasajes evangélicos que contribuían a la sensibilización emocional del practicante con la vida de Cristo. Estos ejercicios corresponden a las tres vías de ascenso del hombre a Dios, por lo que la primera semana está dedicada a la meditación sobre los pecados y los cuatro novísimos, es decir, muerte, juicio, infierno y gloria, la cual prepara al alma en la vía purgativa. La segunda y tercera semana corresponden a las meditaciones sobre la vida y muerte del Señor, que procura despertar al fiel a la reflexión y contemplación de las verdades más importantes del cristianismo, y por ello este proceso se relaciona con la vía iluminativa. La última semana se medita en el amor de Dios, lo que acerca al practicante a la vía unitiva. Las demás órdenes religiosas también tendrán sus ejercicios meditativos, los cuales ponen el acento generalmente en los mismos temas.

Una vez hallada la verdad que busca el místico, éste pasa al estado de contemplación de esa verdad, que se corresponde con la *vía iluminativa*. En esta segunda vía el hombre es inspirado por el conocimiento necesario para ascender a Dios, por lo cual la oración contemplativa es fundamental. En la contemplación activa, referida también bajo otros títulos como *sobria* o *imperfecta*, el devoto alcanza el estado de contemplación por sus propias fuerzas y méritos bajo la dirección y aprobación del director espiritual, aunque siempre auxiliado por la gracia divina. En ella se introduce a los aprovechados en el conocimiento, en la humildad, en la obediencia y en la mortificación. El antes citado fray Arbiol nos explica que

⁶ P. Antonio de Molina, *Instrucciones de sacerdotes*, p. 111.

⁷ Fr. Francisco Echarri, *Directorio moral*, t. 2, p. 334.

*Con estos conocimientos activos, que ella se los puede buscar, y se los busca, con la asistencia de la divina gracia, se va iluminando, y se la van abriendo los ojos del espíritu, para que conozca lo mucho que debe al Señor, y lo ingrata que ha sido toda su vida; de que resulta aborrecer sus pecados, enmudarse de ellos, y amar mucho a su Dios, a quien tanto debe.*⁸

Por su parte, la contemplación *pasiva, infusa o perfecta* es aquel estado espiritual al cual sólo un alma elegida puede acceder, ya que en ella se revelan las verdades sin un esfuerzo especial de su entendimiento. La contemplación perfecta es “*una elevación del espíritu, para que con luz divina vea las cosas de Dios con gran claridad, suspensión y admiración, y goce de la eterna suavidad con mayor abundancia de lo que por fuerzas humanas y auxilios regulares de la gracia se puede alcanzar.*”⁹ Según la opinión de algunos teólogos ese tránsito entre la meditación y la contemplación activa debía ser realizado bajo mandato divino.

*Todos los místicos concuerdan, que para pasar del estado de la meditación al de la contemplación adquirida, y oración de quietud, es necesario especial vocación de Dios. Concuerdan también, en que esta vocación no es común a todas las almas, que tratan de oración.*¹⁰

Por tal razón, en ella no se debe introducir a nadie, porque sólo le corresponde a Dios invitar a las almas a tales proezas. La contemplación infusa es conocida también como contemplación *ebria*, porque, como describe tan explícitamente Antonio Arbiol, “*en ésta se llega a inflamar tanto la voluntad humana que se enloquece y emborracha el alma de amor divino, y prorrumpe en voces tan fervorosas, que parece ha perdido el juicio, pero nunca le ha tenido más bien empleado.*”¹¹ La contemplación infusa o pasiva deja ciertas propiedades en el alma del devoto, como una dulzura y suavidad inefable, una iluminación mayor del entendimiento, claridad, tranquilidad y admiración. Además de comenzar a experimentar apariciones, éxtasis y otras experiencias sobrenaturales.

En la contemplación el individuo se halla en un estado de trance en el cual toda su atención está concentrada en el objeto divino que se abre ante sí. Como explica el jesuita Antonio de Molina (ca. 1560-1619), los contemplativos “*gozan sin entender cómo gozan, está el alma abrasándose en amor, sin entender cómo ama: conoce que goza de lo que ama, y no sabe cómo lo goza.*”¹² Una vez alcanzada la contemplación infusa el camino hacia Dios es prácticamente indetenible, aunque sólo muy pocos llegan a ese estado.

⁸ Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 511.

⁹ Echarri, *Op. cit.*, t. 2, p. 448.

¹⁰ Fr. Francisco de la Anunciación, *Vindicias de la virtud*, t. 1, p. 283.

¹¹ Arbiol, *Op. cit.*, p. 578.

¹² P. Antonio Molina, *Ejercicios espirituales*, p. 74.

En la tercera vía, o *unitiva*, el hombre purificado y en conocimiento de las verdades divinas se une a Dios a través de la sumisión absoluta de su voluntad a la del creador bajo un intenso amor y una purificación absoluta. Mediante ella el alma experimenta la *theopoiesis*, lo que se entiende como la divinización del alma al ser unida y transformada en la divina esencia. En esta vía la certeza de la presencia de Dios constituye el premio más deseado por el espiritual.

Del mismo modo que las anteriores vías, ésta también se divide en activa y pasiva. En la activa el alma anhela la unión con Dios y por ello se esfuerza en alcanzar la pureza. En cambio, en la pasiva, la gracia divina produce la unión y transformación interna, que es el término de la perfección cristiana. De ese modo, “*una superior sustancia, que es Dios, entra y se difunde en otra sustancia inferior, cual es la alma, y por esta unión, con modo muy nuevo, comienza a estar Dios en la alma y en sus potencias.*”¹³

Esta unión se conoce también como *real y substancial*, porque no se trata de una unión física, sino de una cohesión de espíritus puros. También es referida como una *unión frutiva*, por los deleites y gozos que experimenta el alma, “*con los cuales queda embriagada y anegada en un mar inmenso de suavidades y dulzuras, y como fuera de sí, transformada enteramente en su Dios y Señor.*”¹⁴

En esta amorosa unión queda en el alma la idea de entrega total y personal a Cristo, por lo que se busca el padecimiento voluntario, como lo expresa la consigna de la carmelita florentina Santa María Magdalena de Pazzis (1566-1607), en su “*No morir, sino padecer*”. En efecto, algunos alcanzan la preciada muerte mística, en la que, estando vivo el espiritual, su perfección e indiferencia hacia el mundo exterior lo hacen morir a la vida terrenal. Sólo vive en Cristo y en esta actitud puede desprenderse de todo contacto con la realidad circundante. De allí ciertos excesos peligrosos, como las mortificaciones corporales, la falta de alimento y sueño, en un deseo ferviente de encontrar la muerte física para reencontrarse definitivamente con Cristo. Pero, sin llegar a esos niveles, el espiritual que alcanza la vía unitiva pasiva “*ya no ha de vivir en sí ni para sí, sino en Dios y para Dios, cumpliendo en todo su santísima voluntad*”¹⁵. En esta etapa se dan los desposorios y el matrimonio místico, entre otras experiencias sobrenaturales, por lo cual es la senda de los perfectos que se dedican a contemplar la bondad divina.

Para concluir este segmento sobre la vida contemplativa en general, quisiéramos exponer, aunque brevemente, las doctrinas de dos personajes fundamentales de la mística barroca, como fueron Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, los cuales marcaron toda la teología mística con sus experiencias y conocimientos.

¹³ Arbiol, *Op. cit.*, p. 512.

¹⁴ *Ibidem*, p. 514.

¹⁵ *Ibidem*, p. 531.

Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada nace 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 el 4 de octubre de 1582, y obtuvo la beatificación en 1614 por un *Breve* del pontífice Paulo V. Gregorio XV la canonizó el 19 de marzo de 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 *Las moradas* o *Castillo interior*. 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 habitaciones o 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.

En la primera morada el alma está atada al mundo, a los pecados, a las pasiones. Por ello, la habitación que habita está sucia y repleta de alimañas. Debe iniciar la limpieza de su alma a través de la oración y la mortificación. Una vez iniciado este proceso de purificación se llega a la segunda morada, donde el devoto con perseverancia y esfuerzo ha dejado de cometer pecados graves, aunque todavía comete los veniales. Se comienza a recibir las primeras mercedes a través de los sermones, los buenos libros, las enfermedades y trabajos, por los que Dios invita al alma a padecer por su amor. Al llegar a la tercera morada el alma alcanza el temor de Dios, surgen los deseos de no ofenderlo, la humildad, el amor en las obras, y la voluntad de superar las pruebas. En la cuarta morada se inicia la oración de recogimiento o de quietud, que es concedida a las almas aprovechantes. Esta oración es descrita por Teresa como

Un recogimiento que también me parece sobrenatural, porque no estar en oscuro, ni cerrar los ojos, ni consiste en cosa exterior, puesto que sin quererlo, se hace esto de cerrar los ojos y desear soledad, y sin artificio, parece que se va labrando el edificio para la oración que queda dicha.¹⁶

¹⁶ Santa Teresa de Jesús, *Moradas*, Morada 4, Cap. III.

En esta fase el individuo se concentra en la contemplación de la divinidad. Pero al entrar en la quinta morada se inicia una oración sobrenatural, en la que se procura la muerte mística para vivir sólo en Dios. A través de este proceso el alma alcanza la paz y el contento, dispuesta a acatar la voluntad divina, y comienza a prepararse para el desposorio místico.

En la sexta morada se llega a la unión plena o extática, se escuchan hablas interiores y exteriores, a la vez que se experimentan las desolaciones espirituales, porque a mayores mercedes, mayores trabajos. Cristo le muestra algunos secretos a través de las visiones, a la vez que el devoto se deshace en ansias, lágrimas y suspiros. Según palabras de la propia Teresa, “*de estas mercedes tan grandes queda el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace, que vive con harto tormento, aunque sabroso: unas ansias grandísimas de morirse, y así, con lágrimas muy ordinarias, pide a Dios la saque de este destierro.*”¹⁷

En la última morada se llega a la transformación en Dios a través del desposorio y matrimonio místico. Estos términos refieren a una unión ya indisoluble con la divinidad. Por ello el alma adquiere un olvido total de sí mismo, quietud, seguridad y se incrementa el deseo de padecer y servir por amor a Cristo. Esta unión que está figurada en el matrimonio místico es descrita por Teresa con estas palabras,

*Quiere ya nuestro buen Dios quitarla las escamas de los ojos, y que vea y entienda algo de la merced que le hace, aunque por una manera extraña; y metida en aquella Morada por visión intelectual, por cierta manera de representación de la verdad, se le muestra la Santísima Trinidad, todas tres personas, con una inflamación que primero viene a su espíritu, a manera de una nube con grandísima claridad, y estas Personas distintas, y por una noticia admirable que se da al alma, entiende con grandísima sustancia, y un poder, y un saber y un solo Dios. De manera que lo que tenemos por fe, allí lo entiende el alma, podemos decir, con vista, aunque no es vista con los ojos del cuerpo ni del alma, porque no es visión imaginaria. Aquí se le comunican todas tres Personas, y la hablan, y la dan a entender aquellas palabras que dice el Evangelio que dijo el Señor: que vendría El y el Padre y el Espíritu Santo a morar con el alma, que le ama y guarda sus mandamientos.*¹⁸

En la doctrina teresiana las imágenes poseen un protagonismo fundamental, ya que se entretiene en describir cada una de sus visiones, lo que facilitó la representación plástica de las mismas. Para Teresa la imagen es tan importante que como ella misma señala “*quisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato y imagen, ya que no podía traerle tan esculpido en mi alma como yo quisiera.*”¹⁹ Así las imágenes artísticas, la práctica de la oración, los

¹⁷ Santa Teresa de Jesús, *Op. cit.*, Morada 6, Cap. VI.

¹⁸ *Ibidem*, Morada 7, Cap. I.

¹⁹ Santa Teresa de Jesús, *Vida*, Cap. XXII, 4.

sacramentos y la meditación, unidos a las buenas obras, encaminan al alma hacia la unión con Dios.

San Juan de la Cruz, seguidor de Santa Teresa en sus deseos de reformar la orden carmelita, no escribió tratados místicos sino poesías, que luego interpretó 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* (1579-1582), la *Noche oscura* (1584), el *Cántico espiritual* (1584), y la *Llama de amor viva* (1585-87). Estos libros generaron sus respectivos comentarios, 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, por lo cual no se garantiza la pureza de las mismas.

San Juan de la Cruz, cuyo verdadero nombre era Juan de Yepes, nació en Fontiveros en 1542 y falleció el 19 de diciembre de 1591. Fue beatificado en 1675 por el papa Clemente X y canonizado posteriormente en 1726 por Benedicto XIII, por lo cual su iconografía no alcanzó una gran difusión plástica.

La espiritualidad de Juan es también cristocéntrica, ya que busca asemejarse a Cristo, vivir y morir como él. Para Juan el hombre está compuesto por un cuerpo que funciona como oscura cárcel de apetitos y pasiones, mientras el alma se divide en dos partes, la superior o espíritu, en la que residen la voluntad y el entendimiento; y la inferior o sensitiva, en la que están las pasiones y apetitos. Por ello se requiere una purificación mayor, porque la unión implica la voluntad transformada en la voluntad divina. Para ello advierte al devoto

*No a lo más sabroso, sino a lo más desabrido.
No a lo más gustoso; sino a lo que no da gusto.
No a lo que es consuelo; sino antes al desconsuelo.
No a lo que es descanso: sino a lo trabajoso.
No a lo más; sino a lo menos.
No a lo más alto y precioso; sino a lo más bajo, y despreciado.
No a lo que es querer algo, sino a no querer nada.
No a andar buscando lo mejor de las cosas; sino lo peor,
y desear entrar en toda desnudez, y vacío, y pobreza por Cristo,
de todo cuanto hay en el mundo.²⁰*

El camino de la unión consiste en la purificación física o *noche del sentido* y la purificación espiritual o *noche del espíritu*. La noche a su vez es activa y pasiva, dependiendo

²⁰ San Juan de la Cruz, "Subida al Monte del Carmelo", En: *Obras espirituales*, p. 114.

de la presencia de la intervención divina en el proceso de purificación, a través del Espíritu Santo. Pero los proficientes vuelven a pasar por una segunda noche activa y pasiva, en la que se limpia nuevamente el alma. Estos cuatro grados son indispensables para la purificación del alma, en los que se alcanza un estado de vacuidad, desnudez e indiferencia al mundo. “*La primera noche, ó purgación es amarga, y terrible para el sentido. La segunda no tiene comparación, porque es muy espantable para el espíritu.*”²¹ Así el sufrimiento es la garantía de la purificación.

Después de haber recorrido estas etapas se reciben los dones de la contemplación infusa, el éxtasis, las visiones, etc. Pero para Juan estos dones son trampas para el alma que se distrae en el gozo que producen, alejándose del camino del sufrimiento. La unión se realiza en dos grados, el desposorio que es la visita de Dios como gracia contemplativa, y el matrimonio espiritual o habitual unión. Al igual que en la doctrina teresiana la unión tiene lugar en el centro del alma.

Para Juan el alma debe ascender por una escala mística de amor divino compuesta por diez grados, por los cuales alcanza la unión con la divinidad, una vez que se ha purificado a través de las *noches*. En el primer grado el alma muere al pecado y al mundo. En el segundo el alma busca a Dios sin cesar. En el siguiente el alma realiza obras con voluntad y esfuerzo. En el cuarto se encuentra en un sufrimiento continuo. Mientras en el quinto el alma apetece y codicia a Dios impacientemente. En el sexto el alma corre ligera hacia Dios con esperanza. El séptimo grado de esta escala, el alma adquiere la osadía impulsada por el amor por lo cual espera a Dios con firmeza. En el octavo el alma se une a Dios en algunas ocasiones y por ello desea asirlo con fuerza para no separarse jamás de Él. En el noveno grado el amor hace arder al alma con suavidad, por lo que es el nivel de los perfectos que ya están unidos a Dios casi continuamente. El décimo grado, y último de esta escala, hace al alma asimilarse totalmente a Dios, por lo que alcanza la muerte física en un total desapare del mundo y del cuerpo.²²

Juan de la Cruz considera que el alma mística ha sido predestinada para tal camino, aunque esa predestinación es relativa, porque depende de la voluntad y firmeza del devoto llamado por Dios para seguir esa senda. Por ello la vida mística no es accesible a todos. El misticismo de Juan es más abstracto, rechaza las imágenes, teme a las visiones. Al contrario de Teresa, no describe sus experiencias visionarias, que sólo las cuenta a sus más allegados en momentos de confidencia. Por ello, su vida no es abundante en referencias a visiones que puedan ser representadas artísticamente. Juan no sólo rechaza las visiones, también extiende su recelo a las imágenes plásticas y a la práctica exagerada de los sacramentos como la Eucaristía, que para el santo eran cebos que distraen al alma en su

²¹ San Juan de la Cruz, “Noche Oscura”, En: *Obras espirituales*, p. 285.

²² San Juan de la Cruz, “Noche Oscura”, En: *Op. cit.*, p. 338 y ss.

camino de autonegación para llegar a Dios. Como el mismo refiere “*tenga por cierto el alma, que cuanto más asida con propiedad estuviere a la imagen, ó motivo sensible, tanto menos subirá a Dios su devoción, y oración.*”²³

Ambos místicos marcaron con sus ideas y experiencias toda la doctrina mística hispana que se desarrolló después de sus respectivos fallecimientos. A su vez, ellos retomaron muchas ideas y conceptos que estaban en circulación durante la época, divulgados por la *Devotio moderna*, movimiento que explicaremos con mayor detalle en las siguientes líneas.

LA EXPERIENCIA VISIONARIA COMO DOCTRINA: LAS VISIONES Y EL ÉXTASIS

En la literatura mística que circulaba por la provincia de Caracas durante el siglo XVIII, hemos encontrado toda una variedad de definiciones y clasificaciones de la experiencia visionaria. Como las experiencias místicas son extremadamente variadas e intrincadas, es más fácil exponer la sistematización que realiza la teología mística que las descripciones y explicaciones de los protagonistas de tales experiencias, que a menudo rondan lo poético y lo metafórico.

Uno de los tantos autores consultados, el ya citado Antonio Arbiol, define la visión como “*un conocimiento de bondades verdaderas o falsas, por vía de representación objetiva extraordinaria.*”²⁴ Es decir, un conocimiento que llega al hombre de manera absolutamente sobrenatural. Por su parte, fray Joseph Ximénez Samaniego, obispo de Placencia durante el siglo XVII, nos brinda una definición más completa de la visión explicándola como, “*cualquier operación cognoscitiva, o de sentido exterior, o de interior, o del entendimiento, que Dios como agente principal cause, o por sí mismo, o por ministerio de sus ángeles, para significar, o manifestar alguna verdad oculta.*”²⁵

De esta manera encontramos que la visión es una especie de revelación de un conocimiento que se obtiene a través de tres medios: la vista o sentido exterior, la imaginación o sentido interior, y el entendimiento o intelecto. Para facilitar la comprensión de esta clasificación debemos partir de la base que el ser humano era interpretado como un ser compuesto por tres órdenes o especies de sentidos. En el primer grupo se encuentran los sentidos exteriores del cuerpo físico que le permiten comunicarse con el mundo externo y percibir el entorno. El segundo grupo estaba constituido por los sentidos interiores o imaginarios “*que están en la oficina del sentido común,*

²³ San Juan de la Cruz, “Subida al Monte del Carmelo”, En: *Op. cit.*, p. 258.

²⁴ Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 579.

²⁵ Ximénez Samaniego, *Op. cit.*, p. 32.

o fantasía, de los cuales se vale la potencia imaginativa, o el alma [...] para percibir no corporal sino imaginativamente los objetos exteriores, que entraron por los sentidos externos, y así la potencia imaginativa tiene sus ojos, su oído, su olfato y tacto interior.”²⁶ Por último, se encuentran los sentidos espirituales o del alma, de los cuales se vale la misma para percibir el mundo espiritual y sobrenatural, además de acercarse con ellos tímidamente a la sabiduría divina. La teología mística utiliza esta organización sensorial para clasificar las visiones en función de los sentidos con los que fueron percibidas.

La visión es una gracia *gratis data*, es decir, otorgada por la voluntad divina, a quien quiere y cuando quiere. Este tipo de gracia va encaminada principalmente al provecho de la Iglesia como comunidad de creyentes, para demostrar el poder de Dios, y no para provecho personal de quien la recibe. De manera que cualquiera puede recibir este don divino, sin importar su condición de pecador, ya que esta gracia no produce la santidad individual, y ese punto será continuamente remarcado por las autoridades eclesiásticas y posteriormente analizado por nosotros cuando comentemos la relación entre el místico y la santidad. Entre otras gracias *gratis data* se encuentran la profecía, la sanación, el obrar milagros, el don de lenguas, etc.

A través de la visión se alcanza la posibilidad de conocer cualquier verdad divina o deseo de Dios. La visión se clasifica en bíblica o extrabíblica. A las primeras se les debe creer por fe porque están garantizadas por Dios, mientras las segundas se basan en los testimonios y documentos. De allí que las más importantes son las visiones narradas en las Sagradas Escrituras, como las de San Juan (Apocalipsis) y la conversión de San Pablo (2 Cor. 12,1-4), a las que se les debe creer por fe. Por regla general, cada visión es individual, aunque se han dado casos de visiones colectivas, como la aparición de la Virgen de Fátima a los tres pastorcitos en 1917. Esto indica que la visión puede darse según la voluntad divina a cualquier persona, independientemente de su desarrollo espiritual, por lo que no es indispensable una vida mística para recibir tal gracia. Pero, como aquí nos interesa por sobre todo la senda mística, podemos aclarar que la visión puede experimentarse en cualquier estado que se encuentre el espiritual, es decir, en cualquiera de las vías espirituales antes explicadas, la purgativa, la iluminativa o la unitiva.

De los diversos tipos de visiones la más importante es la *visión beatífica*, intuitiva o inmediata de Dios, en la cual se contempla su rostro abiertamente, sin ningún velo u obstáculo. Esta visión privilegiada es un dogma de fe en la doctrina católica, de la cual sólo disfrutaban los ángeles y los bienaventurados que se encuentran en el paraíso o cielo (1 Cor. 13,12; Mt. 18,10). Mientras no llega la muerte, las personas que se encuentran en la vida terrenal no pueden acceder a la gracia de contemplar el rostro de Dios. Tal creencia está asentada en el Éxodo (33:20), cuando Dios explica a Moisés que su faz no puede

²⁶ P. Pedro Calatayud, *Opúsculos y doctrinas prácticas*, p. 316.

verse y permanecer con vida. “*En cuanto a ver mi rostro, [...] no lo puedes conseguir, porque no me verá hombre ninguno sin morir.*” El profeta sólo alcanza, por una gracia divina, a visualizar la espalda de Dios, cuando éste se aleja (Éxodo 33:23). Sin embargo, la escatología católica explica que una vez llegada la hora de la muerte sólo los bienaventurados, que fallecieron en estado de gracia y están completamente purificados de toda imperfección, tienen la dicha de poder acceder al paraíso, donde podrán ver a Dios, mientras los otros deberán limpiar sus pecados en el fuego purificador del Purgatorio antes de acceder a la contemplación beatífica. La teología admite la posibilidad de que únicamente Cristo y la Virgen María, por su misma condición de Madre del Redentor, hayan tenido una visión beatífica e intuitiva de Dios en su carne mortal. Durante siglos se ha discutido si la visión de San Pablo al momento de su conversión fue realmente beatífica o no, ya que los textos sólo refieren una voz que brotaba de una intensa luz. Como no es de nuestro interés caer en discusiones teológicas, aceptamos la opinión generalizada entre los teólogos místicos de la época, según la cual Pablo vio a Cristo y no a Dios Padre.

San Agustín en sus *Confesiones* refiere la imposibilidad de hallar a Dios como una imagen de cosa corporal: “*pues a ti no es posible hallarte entre las imágenes corporales.*”²⁷ Por tal motivo, tanto el místico como el hombre común pasan por su vida sin ver el rostro de Dios. Ante esta imposibilidad de contemplar directamente la faz divina, las experiencias visionarias se centraron fundamentalmente en visualizar de diversas maneras a otros seres celestiales, como Cristo, la Virgen María, los diversos santos y los ángeles.

De esta manera, en la vida mística se desarrollan fundamentalmente tres tipos de experiencias visionarias, a saber, la visión corporal, la imaginativa y la intelectual, las cuales explicaremos detalladamente a continuación. En el primer caso, todos los autores consultados coinciden en definir la *visión corporal* como aquella que es percibida con el sentido de la vista en un estado de consciencia pleno. “*La visión corporal se hace en la potencia visiva, cuando el hombre está despierto, o en vigilia, y no cuando duerme.*”²⁸ En la doctrina mística es la visión más baja, propia de los principiantes en el camino espiritual, aunque puede darse en cualquiera de las vías espirituales. El objeto de la visión es entonces “*un cuerpo con su figura, extensión de partes en orden al lugar, y color.*”²⁹ Es decir, una imagen con colorido, volumen y proporciones que el ojo puede percibir.

Su objetivo es atraer al vidente hacia la perfección espiritual, pero “*con suavidad, y de modo acomodado a su naturaleza*”³⁰, impresionando sus sentidos exteriores, especialmente el de la vista, que es considerado durante el período barroco como el más importante.

²⁷ San Agustín, *Confesiones*, Lib. X, cap. XXV, No. 1.

²⁸ P. Pedro Calatayud, *Opúsculos y doctrinas prácticas*, p. 335.

²⁹ Santo Thomas, *Medula mística*, p. 289.

³⁰ Scaramelli, *Directorio místico*, t. 2, p. 25.

También puede tener como objetivo manifestar una revelación. De esta manera, una visión corporal pasa a ser revelación cuando el vidente posee una inteligencia superior que le permita acceder al significado de la visión. La imagen visionaria posee entonces un significado simbólico, y una finalidad práctica, que redundará en beneficio de la colectividad y no del alma en singular. Así lo afirma el místico jesuita Luis de la Puente (1554-1624), “*porque cuando las figuras sensibles no significan algo no son de Dios [...] porque Dios no hace cosa sin provecho: y si lo significan da luz para conocerlo, pues para ese fin las ordena.*”³¹ Contrario a esta idea se encuentra el célebre carmelita San Juan de la Cruz en su obra *Subida al monte del Carmelo*, en la que explica la peligrosa e indigna actitud del vidente que intenta comprender el significado de las visiones con su escaso conocimiento. Para este místico el significado de las visiones posee una profundidad abismal, que el vidente no debe ni puede intentar comprender. Sin embargo, a pesar de tal advertencia, la mayor parte de los protagonistas de tales experiencias alcanzaron por virtud divina a comprender las revelaciones que a través de las visiones les otorgaba el cielo, y en otras ocasiones consultaron a letrados para facilitar su clarificación.

Las visiones corporales se clasifican según el objeto de la visión. De esta manera, existen visiones celestiales, santas e infernales. El jesuita Juan Bautista Scaramelli en su *Directorio místico*, una de las obras dieciochescas más completas sobre el tema, que fue publicada por primera vez en Venecia en 1754, nos explica esta clasificación,

*Pueden ser celestiales y Santos, y tales son los objetos de aquellas visiones, en las cuales se representa o Jesús-Cristo, o María Santísima, o algún Ángel, o algún Santo del Cielo. Pueden ser Santos, pero no celestiales; y tales son los objetos de aquellas visiones lúgubres, en las cuales se representa a nuestra vista las almas afligidas del Purgatorio. Pueden ser, finalmente, ni santos, ni celestiales, sino infernales; y tales son los objetos de aquellas espantosas apariciones en que se hacen ver almas desesperadas que están penando en los abismos.*³²

Según esta sistematización, las visiones corporales se entienden como apariciones, por lo que en ellas se admite una variedad interesante de experiencias que se alejan de las sendas místicas. Como en su momento explicamos no nos interesan las apariciones de personas fallecidas, que se encuentran desde tiempos inmemoriales entre las creencias de la humanidad, pero en las cuales el vidente no necesariamente es un personaje de intensa vida mística. De igual modo, nos alejamos de las visiones infernales que constituyen por su misma naturaleza todo un vasto repertorio iconográfico. Por otra parte, también debemos dejar las apariciones de almas en pena o ánimas del purgatorio que desde su

³¹ Luis de la Puente, *Obras espirituales*, t. 4, p. 254.

³² Scaramelli, *Op. cit.*, t. 2, p. 64.

promulgación en el siglo XII inundaron la hagiografía. Pero, a pesar de la estricta limitación de nuestro objeto de estudio, las visiones celestiales poseen una abundancia extrema, lo cual nos llevó a cerrar aún más el enfoque, seleccionando únicamente las experiencias visionarias místicas y por ello desechando las visiones de procedencia bíblica, muchas de las cuales aparentemente no encontraron su representación en la pintura colonial caraqueña.

Conforme al padre Scaramelli, se encuentran abundantes referencias en las Sagradas Escrituras sobre este tipo de visión, aunque no necesariamente inmersas dentro de la senda mística. Recurriremos a ellas sólo a modo de ejemplos para ilustrar más fácilmente esta definición, y entre las numerosas que se encuentran en la Biblia podemos señalar el encuentro de Jacob con los ángeles (Génesis 32,2) y Moisés ante la Zarza ardiente (Exodo 3,2). En el Nuevo Testamento las visiones corporales se inician con la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María (Lucas 1,26-38), la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma en el Bautismo de Cristo (Lucas, 3,21), las numerosas apariciones de Jesús después de su muerte durante los cuarenta días (Hechos 1,3) y la llegada del Espíritu Santo a los apóstoles en forma de lenguas de fuego (Hechos 7,3). Por su parte, en la vida de numerosos santos y personajes de la historia católica se encuentran muestras de este tipo de visión. Un ejemplo de ello lo constituye la experimentada por la terciaria Santa Margarita de Cortona (1247-1297), quien, estando en oración ante un crucifijo, éste inclinó la cabeza en señal de perdón.³³

Además de visualizar personajes divinos, también pueden aparecer objetos, tales como estrellas y cruces, lo cual se interpreta como una aparición simbólica. Según nos explica otro autor, el jesuita Pedro de Calatayud (1689-1773) en la edición de 1754 de su obra *Opúsculos y doctrinas prácticas para el gobierno interior y dirección de las almas, y para el conocimiento, examen, y prueba de varios espíritus ofrece a sus directores y confesores*, en las visiones corporales también

se ven v.g. [verbi gratia] estrellas, cruces, palmas, palomas, cadenas, etc., entonces las especies intuitivas, y propias de ellas, mas se llaman experiencias abstractivas, en cuanto por aquel símbolo de cruz, estrella, paloma, etc., se quiere dar a entender al alma, y descubrirla alguna virtud, verdad, misterio, etc., y o la inteligencia se le da luego a la alma de lo que significa aquella figura, y su símbolo, o le reserva el Señor, para que el confesor, o director consultado por el alma se la declare, e interprete, o para darle la inteligencia, cuando llegare el suceso futuro, que por la figura o símbolo se representaba.³⁴

³³ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, p. 207.

³⁴ Calatayud, *Op. cit.*, p. 336.

En este sentido se considera como una visión corporal la del legendario mártir San Eustaquio († 118), quien en una cacería encontró un ciervo blanco que llevaba un crucifijo luminoso en su cornamenta. Otra experiencia exactamente igual es la de San Huberto († 727), obispo de Maastricht, que aparece representado pictóricamente con cierta frecuencia en el arte del norte de Europa. Por su parte, otro jesuita como Luis de la Puente comenta la variedad de visiones que un místico puede experimentar en su vida terrenal.

no la conoció de rostro, sino en una imagen que se le puso delante, para dar a entender, que la contemplación de esta vida, no llega a ver el rostro de Dios, como es en sí mismo, sino algún retrato, o imagen suya, la cual unas veces es pintura de criaturas irracionales, como son horno de fuego, lámpara encendida, electro, nube, paloma, cordero, y otras tales, que sin hablar representan algunas grandezas de Dios, y de sus obras. Pero otras veces es figura de persona racional con admirables adornos, que representan grandes misterios: y por esta imagen el divino espíritu habla, y enseña, y levanta a muy subida contemplación.³⁵

Para el padre Scaramelli dentro de la visión corporal se incluyen todas aquellas apariciones percibidas por los sentidos externos, como las locuciones, es decir, las voces escuchadas con los oídos sin conocerse su procedencia, como se describe en la vida de San Jerónimo (342-420), quien escuchaba las trompetas del juicio final³⁶, o cualquier otro elemento que impresione los sentidos corporales con una condición sobrenatural. De tal suerte que a veces la visión es acompañada de otros elementos, como olores y sabores, tal como explica a continuación.

De aquí se infiere, que a la visión se deben reducir ciertas voces agradables, y ciertos cánticos y melodías dulcísimas de los personajes celestiales, que tal vez resuenan en los oídos de los siervos de Dios; ciertos olores suaves que ellos perciben con el olfato, y que no se pueden de modo alguno comparar a las fragancias que exhalan las flores, y los bálsamos de la tierra; ciertos sabores delicados y agradables, que tal vez prueban en su paladar, especialmente en el acto de recibir la Santísima Eucaristía, en cuya comparación los manjares más sabrosos les parecen viandas viles y propias para apacentar animales inmundos; y ciertos gozos y placeres purísimos y espiritualísimos, de que se sienten suavemente penetrar, y como reflorece en todos los miembros.³⁷

Cuando en las visiones aparecen personajes como santos se explicaba su presencia a través de dos grandes posibilidades que generaron polémicas y enfrentamientos entre los teólogos. Se trata de la *bilocación* sostenida por el teólogo inglés Juan Duns Escoto (1266?-

³⁵ Puente, *Op. cit.*, t. 4, p. 255.

³⁶ Hall, *Op. cit.*, p. 178.

³⁷ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 2, p. 25.

1308) y sus seguidores, quienes explican que por gracia divina los personajes celestiales pueden estar en dos lugares al mismo tiempo, en el cielo y en la tierra. En cambio, Santo Tomás de Aquino y sus discípulos negaban esta posibilidad, ya que los santos no pueden bajar del cielo en su propio cuerpo, debido a que aún no han resucitado. La doctrina católica es muy enfática en afirmar que sólo en el juicio final se producirá la resurrección de la carne. De esta manera, sólo Jesús y la Virgen María han sido elevados en cuerpo y alma a los cielos. Pero, a pesar de ello, éstos últimos tampoco aparecen en sus cuerpos ante el vidente, como lo explicaba desde 1695 el carmelita Francisco de Santo Thomas en su *Médula mística*.

Y siempre se ha de advertir, que si la visión es de Cristo Nuestro Bien, o de la Sacratísima Virgen María Nuestra Señora, o de algún Santo, y la aparición es corporal, y se ve con los ojos del cuerpo, no se ha de entender, que bajan en cuerpo y alma del cielo para visitar al que esta en este mundo, regalarle, o enseñarle. Porque aunque no repugna que Dios lo haga, si quiere; más con todo eso, Dios regularmente dispone las cosas según el modo más ordinario, y suave; y no lo es el que los Bienaventurados dejen el cielo, y bajen a la Tierra corporalmente, sino en algún caso rarísimo, como algunos autores, [...], lo juzgan, cuando Cristo Nuestro Señor se apareció a San Pablo, para convertirle, y hacerle un tan soberano Apóstol, y universal Maestro, y Predicador del Mundo.³⁸

También se estipula la intervención de los ángeles en la realización de estas visiones. Estos enviados celestiales serían ayudados por el poder sobrenatural de Dios para originar las visiones corporales.

Causándose por ministerio de Ángeles aquellos cuerpos del aire, y adaptándoles la figura, y color que convienen para que representen lo que desean, como figura de Cristo Nuestro Señor, o de la Sacratísima Virgen, o de otro cualquier Santo, siendo los Ángeles los que aparecen de aquella forma, y hablan en nombre de ellos, como ministros de estas obras, que conducen al bien espiritual de los hombres.³⁹

O, de otro modo, “que pueden estas visiones, o apariciones hacerse de otro modo bien especial, y es inmutando Dios nuestros ojos, infundiéndolos alguna especie de aquello que quiere que vean, o que se les aparezca.”⁴⁰ Esto quiere decir que por mano divina a nuestros ojos surgen las visiones sin que ellas existan en nuestra realidad, por lo que son visibles únicamente por el destinatario de la visión.

³⁸ Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 290.

³⁹ *Ibidem*, p. 290.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 291.

Las visiones corporales producen reacciones emocionales en el vidente, en su mayoría causan turbación y temor al principio, y luego alegría y gozo, tal como sucedió a la Virgen María en el momento de la Anunciación, (Lucas 1,26). Si la reacción del vidente es diferente, puede tratarse de una visión de origen demoníaco, ya que éstas causan deleite al principio y luego perturbación, tristeza y confusión. Porque también el demonio tiene el poder de interferir en las visiones corporales, fingir que son de origen celestial para con falsas doctrinas alejar al vidente de su salvación. En este sentido, tiene el poder de realizar imágenes por alteración de un objeto, componiendo del aire o por alteraciones de los sentidos del vidente, como se refiere a continuación.

*Las corporales por tres medios: o por inmutación de el objeto, componiendo del aire, y otras materias, con directa mixtura, o colocación, cuerpos de varias apariencias, y formando voces sensibles, o sonos semejantes a nuestras voces significativas, de diversos idiomas: o por inmutación de el sentido, permutando en el órgano los humores, para que parezca lo que no es, o le parezca al paciente, que siente exteriormente lo que solo imagina, o por inmutación del medio interiacente entre el objeto, y sentido, por la cual experimentamos varias apariencias falaces.*⁴¹

Es notable que los místicos más destacados, como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, no llegaron a declarar visiones corporales, sino las otras más elevadas. Para Teresa de Jesús la visión corporal es la más baja “y adonde más ilusiones puede hacer el demonio, aunque entonces no podía yo entender tal, sino que deseaba, ya que se me hacía esta merced, que fuese viéndola con ojos corporales, para que no me dijese el confesor se me antojaba.”⁴² Las visiones corporales permitían una descripción más veraz, pero eran calificadas generalmente por los confesores como engaños del demonio, mientras las imaginarias, de las cuales hablaremos a continuación, podían ser producto de la fantasía, y por ello se las miraba con cierta desconfianza.

El siguiente grado de la experiencia visionaria es la *visión imaginaria*, entendida ésta cuando “lo que se representa esta sólo en la imaginación, y nada se ve con los ojos del cuerpo.”⁴³ Aunque esto nos pueda parecer extraño, debido a nuestra consideración actual de la capacidad ilimitada de la imaginación humana para crear, durante el siglo XVIII y en los anteriores se consideraba que una gran parte de las imágenes que estaban en nuestra mente eran de origen natural, celestial o demoníaco. Por tal razón, en las visiones imaginarias también se corría el riesgo de sufrir el engaño de un demonio siempre acechante.

⁴¹ Ximénez Samaniego, *Op. cit.*, p. 37.

⁴² Santa Teresa de Jesús, *Vida*, Cap. XXVIII, 4.

⁴³ Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 580.

Para el jesuita Scaramelli nuestro principal guía en la doctrina mística, la visión imaginaria consiste en “*una representación interna de algún objeto que se forma en la fantasía por medio de especies ò combinadas ò de nuevo infusas, e ilustradas con luz sobrenatural, por la cual ve la potencia el objeto más claramente que lo veían los ojos del cuerpo con su vista.*”⁴⁴

Para otro autor, como el carmelita Francisco de Santo Thomas en su *Medula Mística*, la visión imaginaria es más elevada que la corporal, y se corresponde a los aprovechantes que se hallan en la vía iluminativa. Ocurre cuando “*está uno durmiendo ò cierra los ojos*”⁴⁵, por lo que en ellas se incluyen los sueños, y entre ellos se acostumbra citar la aparición del ángel a San José (Mateo, 1,20 y 2,13-19) o la de San Romualdo (ca. 952-1027) quien en un sueño vio una escala por la que subían al cielo los monjes de su orden.⁴⁶

Del mismo modo que en la anterior visión, el objeto de la visión imaginaria era una imagen de alguna entidad divina, como podía ser la Virgen María, los santos, ángeles o el mismo Jesús en cualquiera de sus formas, como niño o como crucificado. También pueden experimentarse locuciones o hablas interiores, las cuales son palabras que se escuchan no con los oídos corporales sino en el interior del alma. Para evitar confusiones conviene acotar que para San Juan de la Cruz en su obra *Subida al monte del Carmelo*, las visiones imaginarias son incluidas entre las corporales, porque en la fantasía (para no usar el término actual de imaginación) también se ven cosas materiales al igual que se percibe con la vista. En este sentido, el santo carmelita nos ha legado una descripción bastante clarificante de la forma en la que sucede una visión imaginaria, en la cual explica que

*es como si se abriese una clarísima puerta, y por ella viese a veces a manera de un relámpago, cuando en una noche oscura súbitamente esclarece las cosas, y las hace ver clara, y distintamente, y luego las deja a oscuras, aunque las formas y figuras de ellas se queden en la fantasía, lo cual en el alma acaece muy mas perfectamente; porque de tal manera se quedan en ella a veces impresas aquellas cosas, que con el espíritu vio en aquella luz, que cada vez, que ilustrada de Dios advierte, las ve en sí, como las vio antes: bien así como en el espejo se ven las formas, que están en él representadas, cada vez, que en él miren.*⁴⁷

Tanto la visión corporal como la imaginaria se corresponden a lo que vulgarmente se conoce como aparición, ya que ambas se caracterizan por una manifestación visible y un sentimiento de la presencia divina.

El último tipo de visión en la doctrina mística católica lo constituye la *visión intelectual* o espiritual, la cual sólo es percibida por el entendimiento independientemente de los

⁴⁴ Scaramelli, *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁵ Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 289.

⁴⁶ Hall, *Op. cit.*, p. 273.

⁴⁷ San Juan de la Cruz, “Subida al Monte del Carmelo”, En: *Obras espirituales*, p. 183.

sentidos interiores y exteriores. El franciscano Antonio Arbiol la define como una “*noticia que se recibe solo en el entendimiento*.”⁴⁸ De este modo, la visión se constituye totalmente en una revelación, porque a través de ella Dios descubre verdades al entendimiento humano de manera infusa. En las anteriores visiones, aunque Dios muestre alguna verdad oculta, puede suceder que quien las recibe no tenga la sabiduría necesaria para interpretar correctamente el contenido de la revelación.

Este tipo de experiencia mística es considerada como la más elevada de las tres visiones que pueden percibirse en la vida terrenal. En ella “*no expresa figura corporal, ni disposición de partes, ni color, sino que es cosa espiritual representada*,”⁴⁹ es decir, son verdades desnudas que se sienten, pero sin estar representadas en una forma concreta, por lo que en ellas no puede interferir el temido demonio.

Para algunos teólogos y místicos, como el antes citado Luis de la Puente, la visión intelectual es la más semejante a la visión beatífica, porque en ella la divinidad se manifiesta sin máscaras de imágenes o símbolos,

*Mas parecido á la contemplación de los ángeles, y bienaventurados, los cuales con la lumbré de la gloria ven la lumbré increada de la divinidad en sí misma, y leen en el libro de la divina esencia sus infinitas perfecciones, sin mirarlas por estos espejos, e imagines criadas. Y á este modo Nuestro Señor levanta, y esclarece el espíritu de algunos con una lumbré sobrenatural excelentísima: la cual (como dice el mismo Doctor Angélico) hace oficio de espejo, y de imagen no sensible, sino toda espiritual, y con ella les manifiesta a si mismo, y sus secretos, con la claridad que se compadece con nuestro estado.*⁵⁰

Por supuesto, esta clasificación de las visiones no determina que el espiritual debía necesariamente tener visiones corporales, luego imaginativas y después intelectuales. El místico podía experimentar cualquiera de ellas independientemente de su grado de perfección. En ello los caminos de Dios son indescifrables.

Esta clasificación de las visiones es la más aceptada en la doctrina católica durante el siglo XVIII y los anteriores. Prueba de ello es que hemos utilizado textos de teólogos místicos pertenecientes a diferentes órdenes, como la jesuita, la franciscana y la carmelita, encontrando en sus textos ideas generalmente comunes.

Pero, más allá de las visiones, existe otro tipo de acercamiento a la divinidad que puede ir acompañado de visiones o locuciones. Tal es el caso del *éxtasis*, raptó o arrobamiento. Para algunos teólogos los tres términos son sinónimos, y así lo interpreta

⁴⁸ Arbiol, *Op. cit.*, p. 580.

⁴⁹ Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 289.

⁵⁰ Puente, *Op. cit.*, t. 4, p. 260.

Santa Teresa de Jesús, cuando explica que “*querría saber declarar con el favor de Dios la diferencia que hay de unión a arrobamiento u elevamiento u vuelo que llaman de espíritu u arrebatamiento, que todo es uno. Digo que estos diferentes nombres todo es una cosa, y también se llama éxtasis.*”⁵¹ Siguiendo el mismo principio el carmelita Francisco de Santo Thomas refiere que “*arrobamiento, elevamiento, o vuelo de espíritu o arrebatamiento, o éxtasis, todos significan una misma cosa.*”⁵² Sin embargo, otros autores hilan más fino al definir el éxtasis diferenciándolo del raptó o arrobamiento. Para el tantas veces citado fray Arbiol el éxtasis es “*un exceso de atención de la mente y afecto de la voluntad, que pone á la criatura fuera de sí*”⁵³, mientras el raptó o arrobamiento “*es una violencia fuerte del espíritu, que no sólo arrebató la alma con todas sus potencias, si también muchas veces eleva el cuerpo, levantándole de tierra, y poniéndole en el aire.*”⁵⁴ Para aclarar mejor las cosas conviene citar un ejemplo de raptó, que describe un biógrafo de la vida de la venerable Madre María de Jesús de Ágreda (1602-1665), según el cual

*El cuerpo quedaba tan privado del uso de los sentidos, como si estuviese muerto, sin que ningún maltratamiento, o tormento le fuese sensible. Quedaba algo elevado, sin descubrir la tierra, y tan aligerado del natural peso, como si no lo tuviese; de suerte, que como una hoja de un árbol, o una ligera pluma, con un soplo, aun de bien lejos, le movían. El rostro se mostraba con muy notable exceso más hermoso, aclarándosele el color natural, que declinaba á moreno: la compostura exterior, en que quedaba era tan modesta, y devota, que parecía un serafín en carne: duraba esta disposición á veces dos, y á veces tres horas el raptó: las ocasiones, en que los padecía, eran, la más frecuente luego que comulgaba; otras, cuando se leía alguna lección espiritual, o se hablaba de la grandeza, y hermosura de Dios, u de otros misterios Divinos; otras, cuando oía músicas eclesiásticas, o alguna canción devota.*⁵⁵

Por su parte, el padre Scaramelli se adhiere también a la diferencia entre raptó y éxtasis, considerando al primero como caracterizado por la violencia y al segundo por la suavidad. Del mismo modo el éxtasis produce a su vez unos efectos corporales, aunque menos violentos que el raptó.

Una impotencia total en los sentidos externos para producir sus operaciones sensitivas; de suerte que no puedan los ojos, aunque embestidos de viva luz, mirar; ni los oídos, aunque heridos de grande estrépito, oír; ni el tacto, aunque atormentado del hierro y del fuego, sentir dolor; ni el olfato, percibir la fragancia, ni el paladar sentir el sabor, ni pueda miembro alguno con su movimiento dar señal alguna de vida. Pero no obstante esto, [...] no se pierde

⁵¹ Santa Teresa de Jesús, *Vida*, Capítulo XX,1.

⁵² Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 336.

⁵³ Arbiol, *Op. cit.*, p. 580.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 581.

⁵⁵ Ximénez Samaniego, *Op. cit.*, p. 122.

*en el éxtasi las otras acciones vitales, cuales son la nutrición, la circulación de la sangre, la palpitación del corazón, y la respiración; bien que estas mismas operaciones se debiliten mucho, y procedan con mucha lentitud, porque el batimiento del corazón es muy tenue, y la respiración es tan delicada, que con gran dificultad se puede discernir, como se saca manifestamente de muchas experiencias exactamente hechas en personas extáticas.*⁵⁶

Para Scaramelli esto se debe a que las otras facultades corporales son naturales y dependen menos de la dirección del entendimiento y de la voluntad. Como podemos observar, estas diferencias están basadas más en la observación externa de los testigos de la experiencia sobrenatural que a una efectiva diferencia en el alma de los protagonistas, como se evidencia en las anteriores palabras de Teresa de Jesús. La característica fundamental, tanto del éxtasis como del rapto, es la enajenación de los sentidos corporales, porque el alma se encuentra en una unión mística amorosa con la divinidad. La comunicación intelectual sobrenatural debe originar, con razón, una dislocación biológica en el individuo, porque la percepción inteligible directa o visión de la luz divina es normalmente incompatible con la continuación de la vida terrestre, imposible en un cuerpo no glorificado. En este sentido todos los autores consultados coinciden en señalar ambos fenómenos como un estado de relajamiento psicofisiológico como consecuencia de la concentración de determinadas potencias anímicas sobre un objeto. De ahí viene la abstracción del mundo sensible, el perder el control de determinadas funciones, el estar fuera de sí o en trance.

Para Santa Teresa de Jesús, al igual que para San Agustín (*Confesiones* IX, 10), las visiones y el éxtasis son una anticipación de la vida eterna, por medio de las cuales Dios permite ver al alma una pequeña parte del reino que ella conquistará después de la muerte. Por ello, la experiencia celestial del extático se puede interpretar como una pequeña muestra de la visión beatífica, y gracias a ello ocurre el relajamiento temporal de las funciones psíquicas y biológicas ante el deslumbramiento del esplendor divino. En tal instante la naturaleza tímida del hombre se familiariza con Dios, por lo que ocurren visiones, revelaciones y locuciones, que a veces se pueden narrar, pero en otras son simplemente indescriptibles.

El resultado del éxtasis puede ser fisiológicamente doloroso, pero el efecto espiritual es un desapego incomparablemente más radical en contra de todas las satisfacciones terrestres. Es lo que se conoce como la muerte mística, en la cual el individuo en vida fallece para el mundo y sus pasiones. El alma queda con un gran conocimiento, humildad, desprecio de sí misma, con deseos de padecer por Cristo y desapegada de lo terrenal. A

⁵⁶ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 1, p. 609.

los individuos que experimentan un éxtasis religioso les “*es penosa la vida, todo lo que ven les da mucho fastidio; les causa comer, les angustia dormir, les da tedio el conversar con los próximos.*”⁵⁷

En suma, el éxtasis místico puede ser definido por una suspensión transitoria de la experiencia terrestre bajo el efecto de una percepción intelectual positiva y deiforme. El éxtasis es para la mística neoplatónica, y en parte también para la cristiana medieval, la vivencia mística por antonomasia, o al menos la culminación de la gracia mística. Por el contrario, en la doctrina católica que se desarrolla después de la explosión mística hispana del siglo XVI, se considera una etapa más del largo camino místico, pero no su meta final. El éxtasis en el sentido tradicional del término es un fenómeno particular de la vida espiritual, propia del período llamado desposorio espiritual, o sea, de la iniciación a la unión divina perfecta o matrimonio espiritual. Las visiones son para almas no tan perfectas, mientras que los éxtasis, raptos y uniones místicas son para las ya cercanas a la perfección.

El éxtasis ocurre generalmente en la oración, aunque se han dado casos durante la eucaristía, al observar imágenes sagradas, al escuchar ciertos cantos religiosos, etc. Sus causas pueden ser, a su vez, naturales o sobrenaturales, y en los últimos a su vez se distinguen por su origen celestial o demoníaco. Entre los naturales se encuentran los producidos por enfermedades, por una impresión sufrida ante una emoción muy intensa o ante la contemplación de una verdad. Este último conocido como éxtasis filosófico, que experimentaban Sócrates y Platón, según algunos teólogos católicos. También podía originarse por la simple bellaquería del protagonista, como en una historia atribuida a San Agustín sobre un tal sacerdote Restituto, “*que con arte se ponía en éxtasis, y se enajenaba de los sentidos cualquiera vez que quería.*”⁵⁸

Los éxtasis sobrenaturales son originados por la voluntad divina, la cual decide sacar al alma de su estado natural para ser llevada sobre sí misma. Pero el alma también alcanza a llegar a este trance por sí misma en una extraordinaria grandeza de devoción, como “*cuando la llama del divino amor, creciendo fuera de modo, y derritiendo al alma a manera de cera, hace que abandone del todo su antiguo estado en sí misma y atenuada pase en el sumo bien.*”⁵⁹ Igualmente puede llegar al éxtasis a través de la grandeza del gozo, como “*cuando el alma empapada en la excesiva dulzura del divino amor, por el exceso del gozo no sabe lo que ella sea, y lo que fue, y olvidada totalmente de sí misma, se va a transformar en el afecto divino.*”⁶⁰

⁵⁷ *Ibidem*, t. 1, p. 649.

⁵⁸ *Ibidem*, t. 1, p. 614.

⁵⁹ *Ibidem*, t. 1, p. 607.

⁶⁰ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 1, p. 608.

A su vez también se habían catalogado éxtasis de origen demoníaco, en los que a través de la posesión y/o brujería, los individuos experimentaban trances parecidos al éxtasis celestial, y hasta con levitaciones. Según nos explica el jesuita Scaramelli,

Puede formar el demonio un éxtasi aparente con su virtud, y actividad natural, impidiendo que los espíritus animales discurran por los miembros del cuerpo, y por las potencias sensitivas, y haciendo que se contengan en el cerebro, despertando al mismo tiempo en la fantasía mil tramoyas gustosas: en el cual caso aparecería la persona por afuera encantada y extática, ni por dentro le faltaría su ocupación.⁶¹

Pero, regresando al éxtasis celestial, tema que nos interesa en mayor medida, la posibilidad de levitar durante el rapto se asienta sobre la autoridad de San Agustín, para quien existen cuatro dotes gloriosos en el cielo de los cuales pueden disfrutar las almas, como la impasibilidad (son insensibles físicamente), la sutileza (son transparentes y cristalinos los cuerpos celestiales), la agilidad (propiedad de elevarse y levitar), y la claridad (aparecen resplandecientes y gloriosos). Así las almas en éxtasis participan de las dotes gloriosas de las que sus cuerpos han de ser adornados en el cielo, porque por un breve instante disfrutan de la beatitud del paraíso. Gracias a ello pueden levitar, son insensibles al dolor físico y su piel se vuelve luminosa.

El rapto es para el jesuita Scaramelli la experiencia sobrenatural más noble y perfecta, porque en él se celebra el desposorio del alma con Dios. Si en el éxtasis la unión es gradual, en el rapto es súbita y con violencia. La duración de un rapto y de un éxtasis es variable, los teólogos admitían desde una hora hasta el legendario éxtasis de Ignacio de Loyola de ocho días continuos en la cueva de Manresa.

Toda esta teoría que hemos intentado exponer al lector es a grandes rasgos una panorámica de la doctrina católica, que explicaba a los devotos las experiencias místicas que protagonizaron los numerosos santos que pueblan los altares. De todo ello es útil remarcar la importancia en esta investigación de las definiciones de las visiones corporales e imaginarias, donde el místico efectivamente podía ver una *imagen*, bien sea a través de sus ojos o de su fantasía, y podía describirla, lo que facilitaba en mayor medida su representación plástica. Por ello, consideramos que ambas definiciones son vitales para comprender las obras plásticas que analizaremos. Del mismo modo, el éxtasis y el rapto podían ser perfectamente experiencias susceptibles de representación plástica, gracias a los efectos fisiológicos que originaban en sus protagonistas, y que fueron en diversas ocasiones presenciadas por numerosos testigos. Así la doctrina mística surgida de la experiencia hispana en esas lides llega a encarnarse en imágenes al otro lado del Atlántico.

⁶¹ *Ibidem*, t. 1, p. 612.

EL MÍSTICO Y SU RELACIÓN CON LA SANTIDAD

Contrario a lo que algunos autores han afirmado, 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.

Los místicos en su contacto íntimo con Dios experimentan situaciones que rozan la cualidad de prodigiosas, como lo pueden ser entre otras la levitación 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. De tal modo, hasta los fenómenos naturales ocasionales, como cometas, eclipses y terremotos, podían ser interpretados como advertencias divinas. De hecho, el sismo que sacudió a la provincia de Caracas en 1812, en plena lucha independentista, fue el detonante para la práctica de penitencias públicas promovidas por un clero simpatizante del bando contrario, y en las que participó más de un asustado patriota. Pero en la historia del catolicismo, y en especial en las biografías de los santos, los milagros en algunos casos oscilaban entre absolutos prodigios y hechos que hoy son considerados ingenuos. Evidentemente, en la medida en que los aparentes 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.

Pero lo importante aquí es establecer en qué medida el místico era considerado un santo durante la época de nuestro estudio, y qué medios utilizó la Iglesia para oficializar tales experiencias sobrenaturales, y al mismo tiempo limitar el número de devotos cada vez más interesados en explorar la senda mística.

En primer lugar necesitamos realizar una revisión panorámica sobre los parámetros que la Iglesia católica ha utilizado para canonizar a sus santos. La canonización de un cristiano ejemplar es un proceso que tiene como objetivo final incluir el nombre del mismo en un canon o lista de santos. Esto procura expresar la creencia de que el santo se encuentra cerca de Dios, por lo cual puede interceder por todos ante Él mediante las oraciones que se realicen a su nombre. La fe en la veracidad de tal dogma es lo que le

otorga al santo una función litúrgica, al asignársele una fiesta en el santoral celebrando el aniversario de su muerte. Además de eso, se permiten su invocación pública en los oficios, el colocar sus reliquias en altares y templos, y representarlo en imágenes portando una aureola sobre su cabeza, atributo visual que lo identifica como santo.

En los inicios del cristianismo los santos eran reconocidos como tales en un acto espontáneo de la comunidad local. En su mayoría, fueron mártires que habían dado su vida por su creencia en Cristo, y confesores que declaraban públicamente su fe, estando también dispuestos a morir por ella. Desde el siglo IV, con la Paz de Constantino se aseguran las relaciones pacíficas con la Iglesia cristiana, lo que modifica el concepto de la santidad. A partir de ese momento los santos serán preferentemente los obispos de la Iglesia naciente y los anacoretas que renuncian al mundo, para vivir una vida consagrada a Dios, lo que se conoce también como martirio blanco. La anacoresis implicaba el sacrificio voluntario realizado a través de la ascesis, o disciplina penitencial con el fin de separar el cuerpo del espíritu. Este difícil camino hacia la santidad estaba basado en la esperanza escatológica de una segunda parusía, y se inició en Egipto entre los siglos III y IV, y posteriormente se desplazó al mundo griego, antes de que su práctica menguase entre los siglos VII y VIII.

Durante la Edad Media el concepto de la santidad evolucionó hacia otras formas. En primer lugar, la anacoresis fue sustituida por el cenobitismo, en el cual la comunidad vela por mantener bajo control la ascesis de sus miembros dentro de límites rigurosos, pero aceptables. Los obispos continuarán manteniendo su lugar en el camino de la beatitud, pero se anexan nuevos santos, como los misioneros conversores de paganos, los apologistas celebres, los fundadores de órdenes religiosas, iglesias y monasterios, los defensores de pobres y oprimidos, y los monarcas cristianos y otros nobles dedicados más a la acción que a la contemplación. Paralelamente, desde el siglo V al X el proceso de santificación pasó a manos de los obispos, quienes comenzaron a supervisarlos, exigiendo la presentación de una biografía del candidato, los testimonios de testigos y algunas muestras de sus milagros.

En 1170 durante la regencia del papa Alejandro III (act. 1159-1181) se comenzó a reservar al papado el derecho exclusivo de canonización, a través de un decreto que impedía la veneración local sin su autorización, a pesar de la fama del candidato o de sus milagros.⁶² A partir de esta decisión se comienza a elaborar un proceso de canonización, constituido por una serie de encuestas e investigaciones tendientes a corroborar la veracidad de los hechos milagrosos y la ortodoxia del candidato a santo. Entre 1180 y 1230 se elabora a grandes rasgos el proceso inquisitorial de la santidad, que no se deriva de la *vox populi*, sino que debía ser aprobada y demostrada, además de apoyada por altos

⁶² Keneth Woodward, *La fabricación de los santos*, p. 78.

jerarcas como reyes y obispos. “*A partir de la década de 1230, [...] los predicadores difundían la idea de que la gloria de los santos residía en sus vidas y no en sus milagros.*”⁶³ De hecho, se recopilan sus biografías, que se transforman en una de las lecturas favoritas de la época, como la celebre *Leyenda dorada*, serie de vidas de santos recolectadas por un dominico italiano que desempeñó el cargo de arzobispo de Génova, Santiago de la Vorágine (ca. 1228-1298). En 1234, el papa Gregorio IX (act. 1227-1241) publicó sus *Decretales*, en las que establece como ley pontificia y válida para la Iglesia universal la jurisdicción absoluta del pontífice romano sobre todas las causas de santos.

Posteriormente el papa Inocencio IV (act. 1243-1254) declaró que la santidad requería de una vida de virtud continua e ininterrumpida, o sea, la perfección espiritual durante la vida terrenal. Esta perfección se alcanzaba únicamente a través de una vida religiosa, por lo cual era ésta la única vía hacia la santidad. En la centuria siguiente se asume el modelo griego de la persona moralmente virtuosa para definir al santo, que es presentado como ejemplo de virtudes heroicas. Como señala Keneth Woodward, autor a quien hemos de recurrir innumerables veces a lo largo de este segmento,

*El término virtud heroica entró en el vocabulario de la Iglesia a través de la traducción de la Ética a Nicomaco de Aristóteles, realizada en 1328 por Robert Grossteste, obispo de Lincoln [...]. Aristóteles empleó el término para designar la virtud moral practicada en grado heroico -o semejante a los dioses-, y la expresión fue finalmente adoptada por Santo Tomás de Aquino, cuya síntesis de ideas aristotélicas y cristianas sobre la virtud estableció el marco conceptual por el que se juzgaría en adelante la santidad. San Buenaventura (1221-1274) fue el primer santo, canonizado por el papa, cuya vida se investigó siguiendo el esquema de las tres virtudes teológicas (fe, esperanza y caridad) y las cuatro virtudes morales cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza).*⁶⁴

Pero esta sustitución del santo taumaturgo por el santo moralista no fue tan fácil de acometer, en especial, entre los estratos sociales más bajos. Las vidas de los santos mezclaban leyendas populares y eventos milagrosos, y hasta hechos no tan virtuosos, que convertían al santo en un ser más cercano a la gente común. Lo cierto es que a las masas de creyentes no les interesaban los santos como ejemplos morales, sino como protectores y patronos ante las adversidades cotidianas, y, por otra parte, esas virtudes eran difíciles de alcanzar fuera de los monasterios y conventos. En ellos se retomó el ascetismo practicado por los anacoretas y ermitaños en los inicios del cristianismo, que se convirtió en un modelo de santidad y perfección, a través de la mortificación de las pasiones, la continencia, el ayuno y la renuncia a las comodidades. Es importante aclarar que el

⁶³ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 485.

ascetismo es una práctica de disciplina personal, que no tiene relación directa con el misticismo, a pesar de que la vía purgativa sea uno de los caminos hacia Dios, por lo que no necesariamente un asceta debe ser considerado un místico. La experiencia ascética de los santos fue codificada y sirvió de base para la redacción de las diferentes reglas de las órdenes religiosas. Durante el medioevo se formaron escuelas o corrientes ascéticas en torno a esas órdenes, 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 instaure 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 Metchthild de Magdeburgo (ca. 1207-1295), las cuales fueron perseguidas a fines del siglo XIII por heréticas. Lo importante a 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, cuando la penitencia corporal se convierte en una práctica habitual y privada de los laicos, utilizando la disciplina o *flagellum*, instrumento empleado para sancionar las faltas en los monasterios.

Durante la regencia de los pontífices en Aviñón (1309-1377), se estableció el proceso de canonización como un procedimiento legal, en el que se introduce la palabra *sancti* para la canonización que implica un culto universal, y *beati* para el culto regional. 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, denominado el *alter Christus*, por su completa identificación con el Hijo de Dios; eruditos que enriquecieron las doctrinas católicas, como Tomás de Aquino; 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 residiendo 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 que los protegían contra desgracias, castigaban a pecadores y curaban las enfermedades. 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. Posteriormente, en 1588, Sixto V creó la Congregación de Ritos, organización encargada de las canonizaciones, con mayor control sobre todo el proceso.

A partir de la contrarreforma, como mencionamos anteriormente, el misticismo y sus experiencias sobrenaturales gozan de mayor prestigio entre las autoridades eclesiásticas, no porque se consideren como una prueba de santidad, sino porque se han reconocido como un arma para atacar a los protestantes, que no podían comunicarse con Dios como los católicos visionarios, ni realizar milagros. Es así como las narraciones de los milagros se transformaron en las escenas protagónicas de la hagiografía, porque confirmaban la capacidad intercesora de los santos católicos y complacían el gusto de la población por lo maravilloso. El santo como taumaturgo u obrador de milagros tuvo un éxito notable desde los inicios del cristianismo. Jesús mismo obraba milagros, demostrando su condición divina, también sus apóstoles tuvieron similar poder. Pero en el milagro cristiano el único autor es Dios, quien lo ejecuta a través de los santos y ángeles. Para San Agustín el mundo consistía por sí mismo en el mayor milagro, por lo que lo milagroso se encontraba en la vida cotidiana. Pero la Iglesia como institución se vio en la necesidad de reglamentar y racionalizar lo sobrenatural, a fin de marcar una diferencia clara en contra de las manifestaciones paganas análogas. Esta ortodoxia de lo sobrenatural no logró contener el sabor a idolatría que siempre ha tenido el culto a los santos, a quienes se invoca no sólo por su santidad, sino por su poder, que se encarna en sus restos mortales, los cuales son venerados como reliquias.

Por su parte, las experiencias sobrenaturales de los místicos eran consideradas por la Iglesia como peligrosas, por su carácter incontrolable, ya que permitían la comunicación

con lo sagrado sin la intervención de la institución. Estas experiencias invadieron el continente europeo, y muy especialmente la península ibérica durante el siglo XVI, y dieron origen a una abundante literatura mística. Tras esta invasión literal de espiritualidad, la Iglesia contrarreformista asume finalmente la utilidad de manipular estas experiencias para sus propios fines. Una vez estudiada en detalle la ortodoxia de una experiencia sobrenatural, una de las formas de legitimarla es la canonización del protagonista, y su divulgación al público mediante la narración escrita o bajo la representación visual (a través de grabados o cuadros), que podía alcanzar una difusión a mayor cantidad de personas, sin importar su nivel de instrucción.

Podríamos añadir que para esa época el pueblo ya había dejado de ser el creador de santos. 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. De esta manera, Roma se había reservado el privilegio de la canonización y de la beatificación, que se destinará preferentemente a religiosos y doctores, lo que aseguraba la total ortodoxia de los mismos. 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. Así los místicos cristianos debían unir a su intenso amor por Dios, y a sus experiencias sobrenaturales la práctica de todas las virtudes exigidas para la santificación.

Por su parte, los santos antiguos canonizados con las viejas prácticas sufrieron el rigor de la revisión y la reforma. Para ello, el jesuita Juan Bolando (1596-1665) crea una hermandad de hagiógrafos jesuitas, que se conocieron más tarde como la Sociedad de los Bolandistas, los cuales se abocaron a la tarea de realizar una revisión crítica de las vidas de santos, titulada *Acta Sanctorum*, que desencadenó la cólera de la Inquisición española, cuando descubrieron que la orden carmelita no había sido fundada por el profeta Elías. Por un tiempo fueron considerados herejes, aunque posteriormente continuaron con su tarea, en la cual encontraron santos de origen legendario que no poseen ningún fundamento histórico y que fueron suprimidos de los cánones.

El papa Benedicto XIV (act. 1740-1758), en su obra *De servorum dei beatificatione et beatorum canonizatione* (1734-38), reformó la teoría y práctica del proceso. Benedicto basa su teoría sobre la gracia divina, la cual aparece por primera vez en las Epístolas de San Pablo (1 Corintios 12), que se manifiesta como fe, esperanza y caridad. La gracia divina se divide en dos clases: la *gratia gratum faciens*, la cual es una cualidad que se recibe en el alma y “se llama gracia justificante, gracia habitual, y santificante, porque nos justifica, nos santifica, y es la que nos hace hijos de Dios.”⁶⁵ La segunda gracia, o *gratis data*, “es un don especial, que Dios concede al

⁶⁵ Fr. Jayme de Corella, *Suma de la theologia moral*, p. 433.

*hombre, para poder ayudar a otros; como son la gracia de profecía, de sanidades, gracia de lenguas,”*⁶⁶ entre otras que son otorgadas a los individuos para el beneficio de la Iglesia como comunidad de creyentes, y no para el deleite personal. Entre éstas se inscribe el tema de este estudio, como señalamos anteriormente, al definir las experiencias místicas como visiones y éxtasis. Benedicto XIV arguye que, debido a que estas gracias son obsequiadas a cualquier persona, independientemente de su grado de virtuosidad, no pueden ser una prueba de santidad. Las mismas Santas Escrituras confirmaban esta observación, pues en ellas personas no tan perfectas habían tenido visiones de seres celestiales, como era el caso de Balaán, quien tuvo la visión de un ángel que impedía el paso del asno sobre el cual viajaba (Núm. 22: 1-35).

Por otra parte, Benedicto XIV insiste en la revisión de los antecedentes patológicos del visionario, para determinar si se trata de un fenómeno natural, diabólico o celestial, así como también en el aumento de las virtudes del visionario desde el inicio de su vida mística. Con estas doctrinas la experiencia mística había dejado de ser el producto de una difícil lucha interior para convertirse en un don divino otorgado casi gratuitamente a unos cuantos escogidos.

Desde finales del siglo XVIII hasta el II concilio vaticano (1962-1965), la Iglesia fomentó las historias milagrosas como una manera de defender lo sobrenatural contra el escepticismo de la Ilustración. Fue durante esa fase cuando la Iglesia aceptó nada menos que tres apariciones milagrosas de la Virgen María, como Lourdes en 1858, la Salette en 1846 y Fátima en 1917, entre varias docenas que otros católicos afirmaban haber contemplado. Pero este período cronológico ya se escapa a la época de nuestra investigación.

Como no se considera la experiencia mística como prueba de santidad, no todo santo es místico, y no todo místico es santo. Por ejemplo, Johann Eckhart y Jan van Ruysbroeck (1293-1381) son místicos cristianos, pero no son santos. Mientras, los dominicos renanos Heinrich Suso y Juan Tauler alcanzaron la beatificación, pero no la canonización. Para aclarar mejor las cosas conviene citar una vez más a Kenneth Woodward, de quien somos deudores en varias ideas, el cual define a los místicos como

*Aquellos individuos excepcionales que alcanzan un grado de intimidad espiritual que los distinguen 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.*⁶⁷

⁶⁶ *Ibidem*, p. 433.

⁶⁷ Woodward, *Op. cit.*, p. 192.

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.

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 estaba 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 Clairvaux, 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.

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. 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 vía unitiva no era accesible a todos los fieles, a pesar de su buena voluntad. 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 teología 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 († 1378), en la que se explora el ascetismo y la devoción, y la *Imitación de Cristo* de Thomas Kempis (1380-1471), en la que Jesús es presentado como el modelo definitivo a 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 ser sustituida 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. Inspirados 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.

Otros espíritus reformadores surgieron por Europa, intentando otorgar a la Iglesia católica una nueva espiritualidad. Entre ellos encontramos a Erasmo de Rotterdam (ca.1469-1536), quien rechazaba el ceremonialismo vacío, el dogmatismo y la superstición, promoviendo una religión más humanista y piadosa. Erasmo señalaba la necesidad de acudir directamente a la palabra de Dios, prescindiendo de cuantas especulaciones teológicas se habían escrito, lo que se lograría a través de la traducción de las Escrituras a las lenguas vernáculas de cada región. Entre sus obras se destacan el celebre *Elogio de la locura* y el *Manual del caballero cristiano*, éste último de gran influencia en España a partir de su publicación en castellano en 1524. Para Erasmo las armas del caballero cristiano son la oración para comunicarse con Dios y el conocimiento de las leyes divinas como alimento espiritual.

En la literatura mística y doctrinal que llegó a la provincia de Caracas durante el siglo XVIII y los anteriores, encontramos numerosas advertencias sobre las experiencias místicas y su relación con la santidad. Para la mayoría de los autores consultados el camino más seguro hacia la santidad era la ascesis como medio de renuncia al mundo, y no la difícil senda mística en la cual no se divisaban más que peligros. En la obra del doctor de la Universidad de Coimbra, fray Francisco de la Anunciación, titulada *Vindicias*

de la virtud y escarmiento de virtuosos en los públicos castigos de los hipócritas, dados por el Tribunal del Santo Oficio (edic. 1754), se podía leer que “todo aquel que se resolvió a servir a Cristo, y se da prisa a tomar un modo de vida apartado de los bienes del mundo, y de los bullicios del siglo, es verdaderamente admirable, y se ha de llamar beato.”⁶⁸ Con posterioridad añade que para ser santo no son indispensables los milagros, por lo que la vida mística no es una forjadora de santos, sino de tormentos y angustias. Otro autor como fray Bartolomé de Solucio comenta en su *Trilogio mystico para luz del alma* (edic. 1696) que “no son más santos aquellos que tienen estas consolaciones, sino aquellos que más padecen por amor de Dios.”⁶⁹ Mientras tanto, el carmelita Francisco de Santo Thomas en su obra *Médula mystica* (edic. 1695) considera que la experiencia visionaria no define la santidad del vidente, sino que son las virtudes las que conducen a la santidad. Por ello, explica que “no se arguye que quien las tiene sean personas santas y virtuosas; qué podremos decir, cuando se duda, o no se sabe, si son de Dios, o del demonio, o de su antojo, o de su malicia.”⁷⁰ Con ello queremos poner en claro que para la Iglesia como institución, representada por sus autoridades y doctrinas, la experiencia mística no era una prueba definitiva de santidad, por el contrario, era observada con preocupación y reserva.

LA EXPERIENCIA MÍSTICA ESPAÑOLA DESDE EL SIGLO XVI: EL DIFÍCIL CAMINO ENTRE LA MÍSTICA Y LA HEREJÍA

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, se dedica a la organización y fundación de los conventos de carmelitas reformadas,

⁶⁸ Fr. Francisco de la Anunciación, *Vindicias de virtud*, t. 2, p. 19.

⁶⁹ Fr. Bartolomé de Solucio, *Trilogio místico para luz del alma*, p. 136.

⁷⁰ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Medula mística*, p. 303.

que en 1648 ya habían alcanzado el centenar en España. El mismo camino sigue San Juan de la Cruz, entre el grupo carmelita masculino. Por su parte, el también místico San Ignacio de Loyola, quien experimentó innumerables éxtasis y visiones en Manresa y Roma, según refiere su propio *Diario espiritual*, crea una organización de estructura casi militar como la Compañía de Jesús (1540), con intención de luchar contra la herejía. En la misma 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.

No sólo de místicos está lleno el siglo XVI español, también proliferan los santos que, sin necesidad de identificarse totalmente como místicos, tuvieron las experiencias visionarias de rigor, al margen de si son auténticas o agregadas por sus biógrafos, ya contaminados por la profusión del misticismo. La lista es larga, por lo que sólo nombraremos algunos de ellos, como Santo Tomás de Villanueva (1488-1555), San Francisco Javier (1506-1552), San Francisco de Borja (1510-1572), San Francisco Solano (1549-1610) y el beato Alonso Rodríguez (1538-1616).

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 María de Jesús de Ágreda que escribió por mandato de su confesor una vida de la Virgen María 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, *La escala espiritual* de San Juan Clímaco, el *Libro de la bienaventurada santa Ángela de Fulgino*, escrito por ella misma, y los textos de la carmelita florentina María Magdalena de Pazzis, 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 los esfuerzos para encaminar esta espiritualidad desordenada bajo las doctrinas y prácticas 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 experimentado 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, como comenta el historiador español Vicente de la Fuente,

Casi en el mismo tiempo que en Toledo y Granada se fingían libros y plomos, y en casi todas las provincias de España milagros apócrifos, se desarrollaba en varios monasterios otra plaga de embustes é hipocresía no menos peligrosa. Muchas de las personas dadas a devoción no se contentaban con favores ordinarios de Dios, y llevadas de un falso misticismo aspiraban a los extraordinarios y visibles; cuando por el contrario los verdaderos santos, como Santa Teresa, y otros de aquel tiempo, rara vez dejaban de recibir estos últimos sin zozobra.⁷¹

⁷¹ Vicente de la Fuente, *Historia eclesiástica de España*, t. 3, p. 255.

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

Fingía éxtasis, arrobamientos y revelaciones: tenía una llaga en el costado, varias en la frente, de resultas de la corona de espinas, y las correspondientes en los pies, y manos. Los viernes manaba sangre de su costado, y con los trapos aplicados a la llaga del costado se hacían curaciones, que el vulgo llamaba portentosas. No logró seducir a todos, pues varias personas de espíritu tuvieron aviso especial del Señor, acerca de las supercherías de aquella monja, y San Juan de la Cruz al ir al Capítulo de Lisboa se negó a visitarla, diciendo: Que era una embustera, y que no tardaría el Señor en permitir se descubriera su hipocresía.⁷²

Efectivamente, en 1588 la Inquisición sentenció a la priora con ayuno, disciplinas, pérdida del velo, privación de comulgar por cinco años, salvo en las Pascuas, entre otros tantos castigos, por fingir arrobamientos y llagas. Otros casos se dieron, como Magdalena de la Cruz de Córdoba (1541), Juana La Embustera (Madrid, 1634) y Manuela de Jesús María (1647).⁷³

Desde el siglo XVI son muchos los teólogos que consideran que es peligroso para la mayoría de los fieles el querer tener una personalidad religiosa extremada. Aun durante el siglo XVIII se sigue advirtiendo sobre la peligrosidad de popularizar la contemplación mística a las masas. El jesuita italiano Pablo Señeri, en su texto *Concordia entre la quietud y la fatiga de la oración* (edic. 1747), advertía que

de ahí nace, que querer por vía de reglas llegar a la cumbre de la suma contemplación, y de aquella unión con Dios, tan íntima, y tan poco conocida, que por eso se llama mística, es una empresa, que para la gente experimentada en ella no es de provecho; y por eso tantos sabios Doctores como ha habido en tantos siglos, no tuvieron ánimo de probarlo [...] y para la gente que no tiene experiencia de la contemplación, puede ser seminario, sin pretenderlo, de mil engaños. Porque una cosa es contar aquellas admirables, y milagrosas comunicaciones, que pasan entre Dios, y la alma, como lo han hecho Santa Teresa, San Bernardo, San Buenaventura, San Francisco de Sales, y otros semejantes, y otra cosa bien diferente es dar

⁷² *Ibidem*, t. 3, p. 256.

⁷³ *Ibidem*, t. 3, p. 257.

*reglas para introducirse con seguridad en esta comunicación, como que el entrar en ella sea efecto de la arte, y no de puro favor.*⁷⁴

Para Señeri, aunque la gracia de la contemplación infusa pueda ser común a todas las almas y los directores espirituales guíen a los devotos a través de la meditación y la mortificación a la contemplación adquirida, sólo Dios puede decidir finalmente a quien se otorga la infusa. Por tal razón, los intentos de los directores por hacerla común a todos es vana y carente de toda lógica, y puede desviarse en las herejías que asolaban a la cristiandad. De hecho, mientras Señeri explica que “*habiendo los santos afirmado a boca llena, que la contemplación no es necesaria para quien aspira a la perfección, pues para alcanzarla basta la meditación*”⁷⁵, el importante teólogo carmelita Joseph de Jesús María señalaba, en su obra *Subida del alma a Dios* (edic. 1694), que para ser perfecta la vida contemplativa, se debía mezclar con la activa.⁷⁶ De esta manera, el devoto buscaba reformarse de sus pasiones y desordenes, así como también ser útil a la comunidad cristiana.

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. Como consecuencia de tal afán por la salvación, algunos teólogos, como el ya citado fray Francisco de la Anunciación, comentaban durante la época dicha situación,

*En grandes señores y señoras es menos de extrañar el aprecio, que hacen de personas de revelaciones: porque ordinariamente muchos de estos Señores se valen, y recurren a oraciones ajenas, para ganar el Cielo; y como tienen al Capellán en casa, quieren también tener a la persona, que oyen ser de revelaciones: y que se vea, que no sólo la tierra, sino almas favorecidas del Cielo, se hallan a sus órdenes. Pero deben saber, que el punto de nuestra salvación no está en llevar en la carroza a la Beata, en hacerle preguntas, en tratarla, y pedirle milagros; sino en observar los mandamientos, atropellar pundonores, que obliguen a quebrantar la Ley de Dios, no anteponer a esta la razón de estado, cortar demasías, pagar deudas, no ofender a ninguno, y seguir las pisadas de Jesús.*⁷⁷

Por último, ordenaba que “si la persona es santa, déjenla estar con Dios, que así será más santa: si tiene revelaciones, háganle buen provecho: si habla con Dios, hablemos también nosotros.”⁷⁸ Esta necesidad de estar en contacto con visionarios, profetas y otros bienaventurados promovía los fraudes de personas inescrupulosas que, a fuerza de

⁷⁴ P. Pablo Señeri, *Concordia entre la quietud, y la fatiga de la oración*, p. 124.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁷⁶ Fr. Joseph de Jesús María, *Subida del alma a Dios*, p. 170.

⁷⁷ Fr. Francisco de la Anunciación, *Op. cit.*, t. 1, p. 327.

⁷⁸ *Ibidem*, t. 1, p. 328.

fingirse espirituales, conseguían una vida holgada en directa conexión con los palacios europeos.

Además de los casos fraudulentos que asolaron la península ibérica, se sumaron los focos heréticos, constituidos por distorsiones de las doctrinas místicas, tales como 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 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. Entre los principios que se condenaron se encuentra la ausencia de la reflexión en la perfecta contemplación, de donde deriva el nombre de quietismo. Este principio contrariaba los testimonios de otros contemplativos, según los cuales el alma en contemplación, continúa utilizando su entendimiento y voluntad, adorando, amando y alabando a Dios. Por otra parte, la apatía inmoral a la que se hace referencia se debe a que el alma que alcanza ese estado no desea ni teme nada, ni siquiera anhela su propia salvación. En este estado de indiferencia, interpretado como un estado de perfección, no es importante el cumplimiento de las respectivas obligaciones de cada individuo, así como resultan indiferentes el uso de los sacramentos y las buenas obras. De igual modo resultaba herético que

Las mociones y representaciones más criminales en la parte sensitiva del alma, son extrañas a la parte superior, u por consiguiente no pecaminosas en aquel estado: como si la parte sensitiva del alma no estuviese sujeta al gobierno y dirección de la racional y superior, y como si esta pudiese ser indiferente a lo que en aquella pasa.⁷⁹

Es decir, los pecados cometidos, por muy graves que fueren, no tenían mayor peso, por ser realizados por la parte inferior del alma, ya que la parte superior, donde reside la voluntad, estaba indiferente a todo. 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. Según el jesuita Alban Butler (1710-1773), este semiquietismo establece que

En el estado de la contemplación infusa corresponde a la entera aniquilación en que el alma se pone y considera ante Dios, y a la perfecta resignación de su voluntad a la del Señor, el

⁷⁹ Alban Butler, *Vida de los padres, mártires y otros principales santos*, t. 2, p. 539.

*serle indiferente salvarse o condenarse: cuya monstruosa extravagancia obstruye todo el sistema de la esperanza cristiana.*⁸⁰

Por su parte, otros heréticos, como los alumbrados o *dexados* de la primera mitad del siglo XVI, consideraban que toda manifestación del amor divino, como los éxtasis y visiones, era un engaño del demonio. Creían que la acción de Dios sobre el hombre no tenía que revestirse de apariencias insólitas o extrañas, sino que consistía en el milagro cotidiano del amor. De esta importancia del amor se entendía una ética heterodoxa en la cual el alma abandonada en el amor de Dios actuaba dirigida por Él, lo que impedía que la persona pecara mortal o venialmente. 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. Por ello, “*se les dio el nombre de alumbrados, precisamente porque pretendían que su interpretación de las Escrituras se hacía por el Espíritu y no requería de la Iglesia institucional o de la autoridad eclesiástica.*”⁸¹ Su inicial fundadora fue la terciaria franciscana Isabel de la Cruz, que propugnaba, además del abandono o *dejamiento* a la voluntad de Dios, la renuncia a las formas externas de devoción como las disciplinas, las lecturas y los ejercicios ascéticos, entre otros. En 1525 la inquisición condenó 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 exteriores carecían de valor sin las disposiciones íntimas. Los recogidos no eran contrarios, como los alumbrados, a las manifestaciones exteriores tales como los éxtasis, pero rechazaban con ardor el tipo de devoción triste en favor de una vivencia alegre del cristianismo. Consideraban como su manual el *Tercer abecedario espiritual* de fray Francisco de Osuna.

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. En este sentido, se recomendaba en los principales tratados para instrucción de los mismos, como *La religiosa instruida* del franciscano Antonio Arbiol, que

⁸⁰ *Ibidem*, t. 2, p. 541.

⁸¹ José Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, p. 290.

*las almas que tienen visiones, y revelaciones, procuren no ocultar cosa alguna a sus directores espirituales, para que no sean engañadas; y busquen varones doctos en la Divina Escritura, porque esta es la piedra de toque firmísima para discernir y separar lo precioso de lo vil, y lo verdadero de lo falso.*⁸²

El director era el encargado de brindar una asistencia espiritual al alma que se dirige hacia el camino de la perfección. Aunque, desde las obras de San Agustín y otros padres, se refiere la necesidad de consejeros para cumplir esta labor, será San Francisco de Sales 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, y en *De vita spirituali* (1620), del toledano Diego Álvarez de Paz (1560-1620), el primer jesuita en tratar sobre la contemplación infusa.

Por su parte, Teresa de Jesús insiste en la mayoría de sus obras sobre la necesidad de contar con una buena dirección espiritual. La santa refiere en numerosas ocasiones la ausencia de buenos directores que, conociendo las vías del espíritu, sean capaces de enseñar, alentar y no estorbar el aprovechamiento. Además de referir la abundancia de aquéllos que en todo lo espiritual atemorizan a las almas y no ven sino peligros.

*Comencemos por el tormento que da topar con un confesor tan cuerdo y poco experimentado, que no hay cosa que tenga segura, todo lo teme, en todo pone duda, como ve cosas no ordinarias. En especial, si en el alma que las tiene ve alguna imperfección, que les parece han de ser ángeles a quien Dios hiciere estas mercedes, y es imposible mientras estuvieren en este cuerpo, luego es todo condenado a demonio o a melancolía.*⁸³

Sin embargo, Santa Teresa tampoco admite con facilidad los fenómenos místicos entre sus monjas reformadas. Por su propia experiencia, conocía las dificultades que ocasionaba este tipo de sucesos, las dudas, las murmuraciones y las amenazas inquisitoriales. Por ello, recomendaba recabar el consejo de personajes letrados, que podrían ayudar a discernir el posible engaño.

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 visiones y éxtasis. Según su testimonio, la Inquisición podía asumir o no la condición de herejía del visionario. El buen director espiritual debía destacarse por su buen entendimiento claro y ágil, con una experiencia en cosas sobrenaturales y letras o conocimientos doctrinales. El comportamiento del buen director ante los fenómenos

⁸² Fr. Antonio Arbiol, *La religiosa instruida*, p. 385.

⁸³ Santa Teresa de Jesús, *Moradas*, Capítulo VI,1.

extáticos se expone en numerosas obras, como en los *Ejercicios espirituales, de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*, del ascético español Antonio de Molina,

*El confesor, o padre espiritual, de personas que tienen alta oración, y reciben en ella mercedes sobrenaturales, y extraordinarias, debe proceder con mucha prudencia, madurez, y autoridad de maestro, no ha de ser fácil en aprobar, y calificar las cosas que le refieren, ni tampoco en condenarlas, y reprobirlas, sino examinarlas con mucha consideración, por las señales, y reglas sobredichas, y por otras que ponen los Santos considerada la condición, y calidad de la persona, y otras circunstancias. Y aunque se persuada, que son verdaderas, y seguras, no muestre admiración, ni gusto de oírlas, ni estimación de la persona, ni las asegure como cosas ciertas, y sin duda, sino diga, que no halla en ella cosa mala; pero que proceda con recelo, y cuidado, y que entienda que no está la santidad, ni perfección en recibir semejantes favores, y regalos, sino en el ejercicio de las virtudes verdaderas, y sólidas; a las cuales debe atender más que a los regalos de la oración.*⁸⁴

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.

Los directores espirituales recomendaban no seguir la senda de las visiones, debido a los peligros que representaban. “Más quiere el Señor ver inclinada a la religiosa a la sequedad, y al padecer por su amor, que a todas las consolaciones, revelaciones y visiones espirituales que pueda tener en esta vida.”⁸⁵ La Iglesia católica no admitía las visiones como una prueba de santidad del visionario, a pesar de que el vulgo así lo considerase. El padre Juan Bautista Scaramelli explica en su obra *Directorio místico* que la Congregación de Ritos, organismo encargado de la canonización de los santos, “no admite jamás éxtasis prodigiosos de los siervos de Dios, si no son acompañados de circunstancias de señales sobrenaturales innegables, por el fundamento de que puedan ser éxtasis naturales.”⁸⁶ De tal modo que debía probarse la procedencia y ortodoxia de tales fenómenos, y para ello el director espiritual tenía una labor e importancia fundamental. Al encargado de tal labor se le recomendaba que

Ni siga los sentimientos del pueblo rudo, que sabiendo que una persona es favorecida de Dios con semejantes gracias, hacen al punto una alta estima, y la miran con ojos de veneración, creyéndola ya arribada a la cumbre de la santidad. Observe antes bien, cuál sea

⁸⁴ P. Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, p.83.

⁸⁵ Fr. Antonio Arbiol, *La religiosa instruida*, p. 389.

⁸⁶ P. Juan Bautista Scaramelli, *Directorio místico*, t. 1, p. 614.

*el uso que ella hace de los tales favores, cuál provecho que saca de ellos, y cuáles los progresos con que se va adelantando en la virtud; porque la santidad no consiste en gustos, en dulzuras y en visiones sensibles: sino consiste sólo en la adquisición de las virtudes heroicas, y de la cristiana perfección.*⁸⁷

Para reconocer la procedencia de una visión, los teólogos habían sistematizado toda una serie de pruebas que permitían establecer la veracidad y santidad de las mismas. En su tratado *Médula mística* en su edición de 1695, Francisco de Santo Thomas, establece ciertas pautas para determinar la veracidad y la procedencia de una visión o un éxtasis. Inicialmente hace referencia a cinco preceptos que Santa Teresa de Jesús legó en su condición de mística para todo aquél que tuviere visiones. En primer lugar, advierte “*que no se escriba cosa que sea revelación, ni se haga caso de ella.*”⁸⁸ De esta manera, se impedía la divulgación de doctrinas heréticas fundamentadas en visiones. Cualquier producto de una visión debía contar con la revisión de la Iglesia antes de proceder a su publicación. En segunda instancia, se advierte sobre la dificultad de intentar comprender el significado de una revelación obtenida durante una visión. Porque, “*aunque es verdad que muchas son verdaderas; pero también se sabe, que son muchas falsas, y mentirosas. Y es cosa recia andar sacando una verdad entre muchas mentiras.*”⁸⁹ En tercer lugar, señala el peligro de dejarse guiar por revelaciones, que pueden alejar al individuo de la fe verdadera. “*Que guiarse por las revelaciones es cosa muy peligrosa, porque cuanto hay más de este modo, más se desvían de la Fe, la cual es luz más cierta, que cuantas revelaciones hay.*”⁹⁰ Por ello, señala la importancia de confesar al director espiritual todo fenómeno sobrenatural, para que sea él quien decida las resoluciones a tomar. Por último, indica que es indispensable olvidar y minimizar las visiones que se tengan, para evitar la soberbia y la angustia. El autor prosigue su texto advirtiendo sobre el peligro de las visiones. Para ello cita a Mateo [7,15], al hablar de la existencia de falsos profetas que buscan favorecer otros intereses.

Para determinar las pruebas que evidencian la procedencia de la experiencia mística, el autor cita al teólogo francés Jean Gerson, en su obra *De probatione spirituum* (1415). Estas pruebas constituyeron las pautas más comunes utilizadas por la Inquisición para determinar la naturaleza de las visiones. Al examinar al vidente debía establecerse:

a) La fama del vidente: Si la persona era conocida como virtuosa, discreta y de buen juicio. Esto intentaba probar el cultivo de las virtudes heroicas que la Iglesia propugnaba como pruebas de la santidad. En efecto, el jesuita Scaramelli, en una de sus obras dedicadas a los directores espirituales, señala que,

⁸⁷ *Ibidem*, t. 2, p. 29.

⁸⁸ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 305.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 306.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 307.

Espíritu de revelaciones es siempre sospechoso, si no reside en persona de singular bondad; porque Dios no revela sus secretos sino a almas queridas y amadas. Espíritu de frecuentes éxtasis y raptos es también sospechoso (hablo de raptos y éxtasis perfectos), si la persona que recibe tan señalados favores no ha pasado por la prueba de atroces purificaciones, y no ha llegado a una grande perfección; porque Dios no se une tan estrechamente con almas impuras. Llagas en las manos, en los pies, y en el costado, y otras señales prodigiosas en los miembros del cuerpo, si no acaecen en personas heroicas, se deben tener por muy dudosas; porque semejantes cosas son verdaderos testimonios de santidad ni faltan ejemplos de personas perversas que han alcanzado por arte diabólica estas maravillosas impresiones en sus cuerpos, para conciliarse crédito de santidad con semejantes apariencias.⁹¹

b) La condición física del vidente: Si “*padece de alguna lesión de cabeza, y cerebro, se habrá de echar a su natural defecto; como en los frenéticos, en los sobradamente melancólicos, y imaginativos, y que tienen alguna pasión fuerte, y profundada.*”⁹² A pesar del desconocimiento de las teorías freudianas sobre el inconsciente, ya el director espiritual debía tomar en consideración los antecedentes patológicos del visionario. Se consideraba natural que los enfermos, los locos y los dormidos y los que meditan frecuentemente imaginaran ver cosas y figuras. De tal modo, era indispensable conocer la vida del vidente para definir la veracidad de las visiones. Por su parte, los éxtasis también pueden deberse a causas naturales, como

Por enfermedad corporal sale de su propio, y natural modo de obrar, y razón, como en los locos, o frenéticos, o que deliran, o un genero de aturdimiento, o abobamiento, u desmayo, o parasismo. Y en este caso, no es elevación, sino depresión, porque cae de su natural, y buen modo racional de obrar. Otras veces sucede por la vehemencia de la atención, o apetito a alguna cosa que le arrastra, o una notable admiración. O un gran temor, o pesadumbre, de que queda el hombre como pasmado y absorto.⁹³

En este sentido, era importante verificar la salud del extático, en una suerte de historia médica, en la que se consideraba la posibilidad de que el éxtasis o la visión fuese consecuencia de algún tipo de enfermedad. Lo interesante aquí es que se reconoce que bajo ciertas condiciones emocionales también podía producirse un éxtasis. Un exceso de concentración podía confundirse con un éxtasis, como lo afirma el franciscano Arbiol, quien explica que “*algunas veces ha sucedido a los Santos tener sus potencias interiores tan empleadas y elevadas en Dios, que por entonces no podían rezar oraciones vocales, porque tenían abstraída la mente, y estaban como fuera de sus sentidos exteriores.*”⁹⁴ Para Arbiol este tipo de éxtasis, cuando no estaba protagonizado por personajes de elevada virtud y acompañado de otras

⁹¹ P. Juan Bautista Scaramelli, *Discernimiento de los espíritus*, p. 193.

⁹² Fr. Francisco de Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 319.

⁹³ *Ibidem*, p. 337.

⁹⁴ Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 195.

manifestaciones sobrenaturales, como la levitación, estaba motivado por el deseo de escapar a las obligaciones del oficio divino. De igual modo, se acostumbraba citar casos de personajes que entraban en éxtasis a voluntad. En esta suspensión intencional el deseo de abstraerse de todo lo que le rodea permite que el alma, sin perder el uso de los sentidos, pueda dedicarse íntimamente a contemplar la divinidad.

c) La condición espiritual del vidente: Si es un principiante en el camino de la oración, porque más fácilmente lo puede engañar el demonio, o si se trata de una persona experimentada. El director espiritual debía considerar si el alma estaba preparada para entrar en la contemplación infusa, de suerte que el candidato debía destacarse por cumplir tres importantes cualidades.

*La primera que no halle gusto en las cosas transitorias. La segunda, que halle gusto en la soledad, y silencio, procurando en todo lo más perfecto. La tercera, que la meditación, y discurso, de que antes se ayudaba, ya le es estorbo. Si el prudente Director conoce, que el alma tiene ya juntas estas tres señales, y Dios la pone en contemplación, déjela en ella, y asístale con las doctrinas, y prevenciones convenientes para ese estado.*⁹⁵

Por supuesto, como podrá imaginarse, rara vez se admitía que una persona estaba apta para practicar la contemplación, a no ser que Dios decidiera tal concesión. Pero, a pesar de la voluntad divina, el alma en ese estado escasamente escapaba a los temores, inquietudes y problemas con la jerarquía eclesiástica.

d) El sexo y edad del vidente: Era importante determinar “*si son mujeres o gente moza, por su mayor viveza, ardor, inconstancia, y de curiosos y vehementes deseos.*”⁹⁶ En este sentido, la actitud de misoginia tradicional de la Iglesia se hace más patente al afirmar que debe darse más crédito “*a las visiones de los hombres, que de las mujeres, porque en estas su misma fragilidad, curiosidad, y mutabilidad, y poco saber, las hace más sospechosas.*”⁹⁷ Sin embargo, posteriormente se aclara que

*Aunque también es cierto, que las favorece, y regala Dios mas que a los hombres en la oración, y se les manifiesta muchas veces a las buenas, ya con visiones, ya con revelaciones, ya con suavidades, y cosas de esta manera: porque por su misma fragilidad necesitan más de esta ayuda, y favor, para confirmarle en el bien, para alentarse a lo mejor, para poder tolerar los trabajos, y agrio de la virtud: porque una mujer favorecida, y regalada de Dios, valientemente se arroja al padecer, y al hacer obras heroicas por quien ve que así la ama.*⁹⁸

⁹⁵ Arbiol, *Mística fundamental de Cristo Señor Nuestro*, p. 505.

⁹⁶ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 320.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 320.

⁹⁸ *Loc. Cit.*

Otro autor señala que las gracias gratis dadas pueden darse a mujeres, “*porque aunque esas gracias se den principalmente para bien, y utilidad de otros, ni incluyen superioridad en el que las recibe sobre ellos, ni la tienen anexa.*”⁹⁹ Es decir, el hecho de recibir una gracia extraordinaria como ésta no implica que la mujer pueda ser superior al hombre, y en este sentido es sólo un canal a través del cual se expresa el poder divino.

e) La condición económica del vidente: Es decir, si es rico o es pobre. En el primer caso se deben desechar por falsas, porque los ricos, y en especial las mujeres, son presumidos, amigos del gusto y de la estimación, lo que facilita el deseo del engaño. En el caso de los pobres deben mirarse con cautela, porque fingen para ganarse la estima como santos y buscan socorrerse con dádivas y limosnas.

Una vez examinado el visionario debía pasarse al análisis del objeto de la visión. Para ello, debía consultarse el cumplimiento de las siguientes reglas:

1) Si al mencionar el nombre de Cristo o de algunos de sus santos la visión desaparece. O si se da el caso de que escapan “*de sus reliquias, u del Agnus Dei de cera bendita, u del agua bendita, del pan, sal, o cirio benditos, u de otros sacramentales; y se debe añadir, si huyen de la Santísima Cruz, o Sagrada Eucaristía, que entonces se conoce que la aparición es del demonio.*”¹⁰⁰

2) Si la visión proviene de un conjuro o cosa mágica. La Iglesia consideraba que las apariciones de muertos u otros entes podían ser invocadas a la fuerza, a través de la hechicería. Salvo las almas en pena que regresaban con la intención de traer algún mensaje o solicitar ayuda para su salvación, la mayoría de las apariciones estaban bajo sospecha de la intervención del demonio.

3) Si la visión es soberbia, lujuriosa, vengativa, que deja al alma vidente inclinada a la maldad, se trata, por supuesto, de procedencia demoníaca. Porque las visiones celestiales poseen unos fines y efectos positivos, ya que “*deja en el alma una verdadera humildad, que la da a entender su miseria; de modo, que no la puede ignorar. Deja confusión de sí misma, y arrepentimiento de sus pecados; de suerte, que aun con ver que muestra en la visión amor, no sabe adonde se meter; y así se deshace toda.*”¹⁰¹ Las visiones celestiales traen siempre una sensación de serenidad en la mente, paz suave en el alma, buena disposición para la oración, humildad y arrepentimiento por los pecados cometidos. Producen un incremento del amor a Dios, afecto a las cosas celestiales, desapego del mundo, deseo de mortificación, y de fortaleza en el ejercicio de las virtudes. Así pues un alma turbada se aquieta con escuchar cualquier

⁹⁹ Fr. Joseph Ximénez Samaniego, *Relación de la vida de la v. Madre Sor María de Jesús*, p. 86.

¹⁰⁰ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 322.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 325.

palabra divina. Mientras “*el demonio deja siempre turbulencia, tinieblas, ofuscación, inquietud y agitación en la mente y en el corazón de aquellos a quienes viene a engañar con sus falsas apariciones.*”¹⁰²

4) Si la visión “*es oscura, deforme, fea y vil, como en forma de perro, serpiente, puerco, dragón, araña, y otras semejantes, o de un Negro Etíope, es el demonio.*”¹⁰³ En este punto la iconografía de la imagen adquiere una particular importancia. La oscuridad y la fealdad se han asociado desde los inicios del cristianismo con lo infernal, de suerte que el color negro está asociado a la maldad y a la muerte. Para Scaramelli, toda una autoridad en la materia, “*la misma luz [...], que en las verdaderas visiones es clara, viva y suave: en las falsas es pálida, apagada, débil y oscura: porque no puede el demonio en su modo de obrar prescindir de todo lo que es.*”¹⁰⁴ Del mismo modo, la presencia de un Negro Etíope es una descripción legendaria del demonio, enmarcado dentro del racismo occidental, que consideraba a los individuos de piel oscura como seres primitivos, idólatras y paganos. Por su parte, los animales citados poseen una larga tradición simbólica asociada a lo demoníaco. Es así como el puerco ha sido el símbolo de la lujuria, la gula y los bajos instintos; la serpiente se asocia con el pecado original y el mal en general; el dragón ha encarnado al enemigo como imagen del caos; mientras el perro, aunque también simboliza la fidelidad, ha sido en ocasiones interpretado como mensajero de la muerte, y hasta maligno, cuando se trata de canes negros y de aparición nocturna.

5) Si la visión causa alegría o paz y después horror. Una vez más volvemos a los efectos que deja la visión en la persona vidente. Para fray Ximénez Samaniego,

*Todas las amonestaciones interiores, toda revelación, todo milagro, todo amor extático, toda contemplación, todo raptó; y finalmente, toda nuestra interior, y exterior operación, si la humildad la precede, acompaña, y sigue, si nada se mezcla, que ofenda a esta virtud, créeme a mí, señal tiene de que son de Dios, o de su ángel bueno; ni te engañas, ni eres engañado.*¹⁰⁵

6) Si al despedirse deja hedor o estruendo. Era creencia común que el demonio dejaba tras de sí un olor a azufre, parecido a un cadáver descompuesto. Tan insoportable pestilencia permitía precisar su presencia en cualquier recinto, al igual que su interés por impresionar a las almas engañadas a través de fuertes ruidos que podían preceder a su presencia. Del mismo modo, al aparecer y desaparecer “*disolvía bruscamente el aire condensado que le daba forma, y así se evaporaba, produciendo ruidos, a veces impresionantes.*”¹⁰⁶

¹⁰² Scaramelli, *Directorio místico*, t. 2, p. 31.

¹⁰³ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Op.cit.*, p. 322.

¹⁰⁴ Scaramelli, *Discernimiento de los espíritus*, p. 249.

¹⁰⁵ Ximénez Samaniego, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa*, t. 2, p. 91.

7) Si es hermosa, pero su mensaje es de blasfemia, homicidio o lujuria. Para atraer al engaño era creencia que el demonio podía asumir formas muy hermosas, para poder de esta manera arrastrar a un alma piadosa al pecado. La mayor parte de estas visiones debían tener un cierto contenido lujurioso, ya que la sexualidad era reprimida severamente por la Iglesia. Durante el medioevo la mayor parte de las apariciones demoníacas tenían un alto contenido sexual explícito o implícito. Generalmente se consideraba que atormentaba en mayor medida a las monjas para hacerlas perder su virginidad y desviarlas de sus oficios, aun cuando no podemos olvidar las numerosas tentaciones que asolaron a santos ermitaños y a frailes en sus conventos, con el único objetivo de hacerlos romper sus votos de castidad.

8) Si el objeto de la visión abraza o besa al vidente, si tiene visiones indecentes como actos carnales, o si la visión finge que interiormente los consuelan, no cabe duda de que se trata del demonio. Otro autor comenta que *“se debe atender mucho, si se mezcla algo turbulento, carnal, o feo en la elevación, en que se experimenta la dulzura.”*¹⁰⁷

La presencia de elementos eróticos en las experiencias sobrenaturales celestiales está atestiguada por el mismo lenguaje que utilizaban los místicos para describirlas. En la corriente mística nupcial o afectiva, las expresiones del amor profano se mezclan con el amor divino, hasta el punto en que actualmente resulta difícil establecer los límites precisos. Pero, como hemos advertido anteriormente, no es de nuestro interés juzgar la veracidad y validez del fenómeno místico según la psicología moderna. La teología mística acepta estos elementos como una prueba del intenso amor que siente Dios, quien, conocedor de las dificultades que el alma atraviesa en el camino hacia Él, infunde ciertos dones dulces y consuelos espirituales para suavizar las asperezas, que hasta el cuerpo o naturaleza sensitiva se siente partícipe. Según fray Bartolomé Solucio, en su *Trilogía místico para luz del alma* (edic. 1696), el místico que experimenta algún tipo de raptó o visión podía dejarse llevar por la complacencia sensual que producen estas experiencias. Citemos sus palabras, lo que nos permitirá evidenciar el uso de este lenguaje algo ambiguo para tratarse de una experiencia sagrada, además de explicar los peligros que corren las almas ante tantas dulzuras.

A vosotras revuelvo la platica, o afortunadísimas, y bienaventuradas ánimas, que ya habéis entrado en la Cámara secreta de vuestro Esposo; que ya habéis llegado a los suavísimos ósculos, y a los dulcísimos abraços suyos: a vosotras, que ya introducidas en la celda vinaria de vuestro Esposo, os habéis embriagado de su amor: a vosotras, que halladas a menudo fuera de vosotras mismas, os halláis todas transformadas, y unidas con vuestro querido y amado: a vosotras finalmente hablo, que bebéis el vino de las dulzuras, y a vosotras digo.

¹⁰⁷ Ximénez Samaniego, *Op. cit.*, p. 53.

*Guardaos, guardaos, guardaos, que la dulzura de esta vianda, y la suavidad de estas consolaciones no os engañe, volviéndoos muy golosas, y glotonas, y así vengáis después a conmutar el medio en fin, amando, y deseando, y poniendo todo vuestro intento en la belleza, dejando al dador que os la da: que sería error ciertamente grandísimo.*¹⁰⁸

Podríamos añadir aquí, a propósito de esta preocupación por la incorporación de elementos sensuales en las experiencias místicas, la definición que brindan algunos místicos y teólogos sobre la lujuria y la gula espiritual como imperfecciones que pueden interferir en la vida interior. San Juan de la Cruz, en su *Noche oscura del alma*, explica la *lujuria espiritual* como sensaciones sensuales que podían desencadenarse durante las experiencias sobrenaturales, o incluso en la penitencia, la práctica de los ejercicios espirituales, o en la Eucaristía. Según él, estas flaquezas de la carne que ocasionaban *movimientos no limpios* podían deberse a tres causas primordiales:

*La primera procede algunas veces (aunque pocas, y en naturales flacos) del gusto, que tiene el natural en las cosas espirituales. Porque como gusta el espíritu, y sentido, con aquella recreación se mueve cada parte del hombre a deleitarse según su porción, y propiedad. Porque entonces el espíritu se mueve a recreación, y gusto de Dios, que es la parte superior, y la sensualidad, que es la porción inferior, se mueve a gusto, y deleite sensible, porque no sabe ella tomar, ni tener otro.*¹⁰⁹

Cuando esta era la causa de la imperfección podía eliminarse a través de la purgación y ascesis. Otra posible causa era la intervención del demonio, quien procuraba apartar al alma de la oración, la cual, turbada por tales sensaciones, optaba por abandonar las prácticas devotas o se acostumbraba a los mismos errando el camino de la salvación. La tercera causa “*suele ser el temor, que ya tienen cobrado estos tales a estos movimientos torpes; porque el temor, que les da la súbita memoria en lo que ven, o tratan, o piensan, los hace padecer estos actos sin culpa suya.*”¹¹⁰

Esta lujuria espiritual podía desencadenar otra imperfección conocida como *gula espiritual*. En ésta el devoto busca sólo el deleite en las dulzuras espirituales. Este interés por la complacencia sensual debía llevar al individuo a una revisión de la pureza de su amor hacia Dios, el recordar que estaba en el mundo más para padecer que para gozar. La gula espiritual era una adicción que impedía la obediencia del alma, que, más preocupada en disfrutar, modificaba las órdenes de su director espiritual, añadiendo horas de contemplación a su tarea diaria.

¹⁰⁸ Solucio, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁹ San Juan de la Cruz, “Noche oscura”, En: *Obras espirituales*, p. 279.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 280.

Podríamos aprovechar la ocasión para añadir que la gula espiritual no se limitaba a las dulzuras de la oración contemplativa, en cualquiera de sus variantes (infusa o adquirida), sino que también se refiere a los excesos en la práctica de los sacramentos, como el comulgar y confesarse muchas veces, o en la penitencia corporal. El mismo San Juan de la Cruz comentaba el gusto de algunos religiosos por las prácticas ascéticas,

*Porque se mueven a ella sólo por el apetito, y gusto, que allí ballan. En lo cual, por cuanto todos los extremos son viciosos, y en esta manera de proceder todos hacen su voluntad, antes van creciendo en vicios, que en virtudes; porque por lo menos ya en esta manera adquieren gula espiritual, y soberbia, pues no van en obediencia.*¹¹¹

9) Si la visión tiene alguna deformidad. En este sentido es útil citar a otro autor que señala que,

*Las visiones de Jesús-Cristo, de María Santísima, y de los Santos, son siempre decentísimas, y así en su rostro, como en los demás movimientos y posturas muestran un no sé qué de celestial, y en el ánimo de quien los mira infunden sentimientos de gran pureza. Cuando al contrario las apariciones diabólicas, aunque representen la semejanza de Cristo, y de sus Santos, tienen siempre alguna cosa de descompostura, y especialmente en la frente, o en las manos, o en los pies (disponiéndolo Dios para desengaño de las almas), suelen mostrar alguna señal de brutalidad.*¹¹²

10) Si las palabras van en contra de las Sagradas Escrituras, la Iglesia o la tradición instaurada. Los personajes cuando son celestiales traen mensajes provechosos, conformes a las disposiciones de la Santa Iglesia, porque “*apareciendo personajes del cielo, no dicen cosa alguna que no sea verdadera, que no sea de momento, que no sea santa, que no sea de utilidad a las almas, y de gloria a Dios; porque vienen del cielo para comunicarnos espíritu de verdad, y de santidad.*”¹¹³ Como el contenido de la visión rara vez se olvida el director espiritual podía analizar cuidadosamente la ortodoxia de la visión obtenida a través de la confesión. Empero, las visiones intelectuales y las revelaciones ocurridas durante el éxtasis a veces son tan sublimes que el visionario no sabe cómo contarlas, y por ello debe recurrir a metáforas que pocas veces logran expresar el contenido de su visión. Es así como, en ocasiones, hasta los después considerados auténticos como Teresa fueron mal interpretados por sus directores y tildados de embusteros, antojadizos y hasta engañados por el demonio.

Algunas veces se ponía en vigilancia al visionario, se le suspendía la comunión frecuente, la lectura de textos devocionales y los ejercicios de mortificación. Se le obligaba

¹¹¹ *Ibidem*, p. 282.

¹¹² Scaramelli, *Directorio místico*, t. 2, p. 34.

¹¹³ *Ibidem*, t. 2, p. 36.

a comer bien, descansar y utilizar la mente en otras cosas, alejándolo de la oración. Para rechazar las visiones se recomendaba la oración solicitando a Dios que le brindara al alma otro camino de perfección. Si la procedencia era demoníaca, se creía que se acabarían, y si eran celestiales, continuarían y se acrecentarían. Si las visiones continuaban, se aconsejaba *dar higas* o escupir a la visión, lo que para algunos teólogos y místicos era considerado como algo irrespetuoso, independientemente de la procedencia de la visión, debido a que representaban una imagen sagrada. El tantas veces citado Francisco de Santo Thomas indica que “*si la imagen, o representación es de Cristo, de la Virgen, u de algún santo, se le deberá, según que es imagen, o representación, venerar, poniendo el afecto en la cosa representada, y será mal hecho escupirla, o darla higas, que es genero de desprecio.*”¹¹⁴ La expresión *dar higas* explicaba el gesto de desprecio realizado con las manos que se utilizaba en la época para alejar al demonio. Otras formas de rechazarlas eran “*con la señal de la cruz, con aspersion de agua bendita, y con la invocación de Jesús, de María, y de sus santos protectores.*”¹¹⁵

En la provincia de Caracas el fraile franciscano Juan Antonio Navarrete (1749-ca. 1814) brindaba sus propias recomendaciones ante una visión, una aparición fantasmal o cualquier otro fenómeno parecido. Citaremos sus palabras que hablan por sí mismas.

*Visiones o fantasmas, cualquiera que sean, cuando ocurren debemos preguntarles con ánimo y valor quién es y de donde viene, a ejemplo de Josué, cuando según el cap. 5 de su libro, habiendo visto a un ángel con una espada desnuda en la mano [...] en el campo de la ciudad de Jericó, le preguntó animosamente ¿Quién era, si amigo o enemigo, si de su pueblo, o del pueblo enemigo? [...] Porque nos asegura el santo que si fuere ángel o santo del cielo para alguna revelación buena, el temor que entonces naturalmente nace, se convertirá en gozo, y si fuere alguna tentación diabólica, con la pregunta se desvanece prontamente.*¹¹⁶

Dejando las visiones a un lado, en el caso del éxtasis, el alma en este estado de trance es invitada a conocer a Dios por lo cual se entiende la presencia de revelaciones o visiones. El alma extática demuestra exteriormente su condición porque,

*Se queda el sujeto muy de ordinario de la manera que los cogió la suspensión, o en pie, o sentados. Otras veces se suelen caer de su estado, como se privan de los sentidos, que es muy natural caerse con el peso del cuerpo. Otros andan adonde el espíritu los mueve. Otros son arrebatados a lo alto, y se ve que están en el aire. Otras veces se quedan pálidos, o fríos, o mostrando en la figura del rostro y manos pavor, y miedo. Y otras queda muy encendidos, y alegres, y los rostros como unos ángeles, conforme a lo que ven, u oyen.*¹¹⁷

¹¹⁴ Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 332.

¹¹⁵ Scaramelli, *Discernimiento de los espíritus*, p. 262.

¹¹⁶ Fr. Juan Antonio Navarrete, *Arca de las letras y teatro universal*, t. 1, p. 693.

¹¹⁷ Santo Thomas, *Op. cit.*, p. 340.

El éxtasis eleva el entendimiento del hombre a conocer a Dios, y a las cosas celestiales. Puede ocurrir durante o después de una visión. Pero también ser el producto de una

*Enfermedad corporal sale de su propio, y natural modo de obrar, y razón, como en los locos, o frenéticos, o que deliran, o un genero de aturdimiento, o abobamiento, u desmayo, o parasismo. Y en este caso, no es elevación, sino depresión, porque cae de su natural, y buen modo racional de obrar. Otras veces sucede por la vehemencia de la atención, o apetito a alguna cosa que le arrastra, o una notable admiración. O un gran temor, o pesadumbre, de que queda el hombre como pasmado y absorto.*¹¹⁸

Era una prueba recomendada por algunos preceptistas producir dolores corporales en el sujeto durante su raptó, como quemar los dedos con una vela o punzar las manos y pies con agujas, para determinar la veracidad de la experiencia. Si el individuo en trance no reaccionaba podía considerarse como un raptó auténtico, aunque al volver a la consciencia fueran inevitables los intensos malestares producto del sadismo del director espiritual. Esta práctica intentaba definir si el éxtasis era real o si se trataba de un simple desmayo. Tal creencia estaba firmemente asentada entre los místicos, como San Juan de la Cruz, quien, en su *Cántico espiritual entre el alma y Cristo su esposo*, explicaba que la incapacidad de sentir dolor corporal durante el éxtasis se debía a que el alma arrebatada por Dios no se encuentra realizando acciones en el cuerpo sino en Dios.

*Y no por eso se ha de entender, que destituye el alma al cuerpo, y le desampara de la vida natural, sino que no tiene sus acciones en él. Y esta es la causa, porque en estos raptos, y vuelos se queda el cuerpo sin sentido, y aunque se hagan cosas de grandísimo dolor no siente, porque no es como otros traspasos, y desmayos naturales, que con el dolor vuelven en sí.*¹¹⁹

Felizmente esta práctica se fue eliminando progresivamente, y ya durante el siglo XVIII teólogos como el jesuita Juan Bautista Scaramelli contravenían severamente su aplicación, que se prestaba a todo tipo de excesos. Evidentemente el camino de la mística estaba plagado de peligros y angustias, que sólo pocos lograron superar con verdadero éxito.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 337.

¹¹⁹ San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual”, En: *Obras espirituales*, p. 394.

PRESENCIA DE LA LITERATURA MÍSTICA EN LA PROVINCIA DE CARACAS DURANTE EL SIGLO XVIII

El testimonio literario constituye una fuente indispensable para el conocimiento de la mentalidad de una época determinada. Como sugiere el historiador francés Michel Vovelle, “*la literatura vehicula las imágenes, los clichés, los recuerdos y las herencias, las producciones sin cesar desvirtuadas y vueltas a emplear de lo imaginario colectivo.*”¹²⁰ A través de su examen se puede evidenciar la transmisión de los modelos culturales dominantes provenientes de España.

La literatura mística llega a la provincia de Caracas a bordo de los numerosos navíos, y se constituye en el puente de comunicación de la experiencia mística hispana a los territorios ultramarinos. Los innumerables textos producidos durante la intensa oleada mística hispana del siglo XVI llegaron durante las dos centurias siguientes en nuevas ediciones, y encontraron su difusión por amplios estratos de la población, según lo atestiguan los inventarios realizados por el investigador venezolano Ildefonso Leal. En su importante estudio registró los libros que se encontraban en testamentos e inventarios de bienes de los habitantes del territorio, así como también, los que figuran en las notas de envío desde el puerto de Cádiz. En esta valiosa catalogación se demuestra que un ochenta por ciento de los libros que se importaban al territorio durante el siglo XVII estaban constituidos por textos de temática religiosa. En tanto que en la centuria siguiente esta situación no se modificó en mayor medida, la importación de libros religiosos continuó constituyendo un porcentaje prominente. Los escritos de autores del siglo XVI se mezclaron con obras de más reciente redacción.

Al revisar los inventarios se puede comprobar la presencia de una inmensa literatura mística, devocional y hasta ascética en posesión de personajes provenientes de diferentes estratos sociales. De ellos nos interesa destacar aquellos títulos que predominan por su recurrencia, a pesar de que advertimos que no son los únicos textos sobre mística que se publicaron e importaron durante la época. Del mismo modo prevenimos sobre la idea de que su presencia en los estantes de una parte significativa de la población no garantiza ni su lectura ni su comprensión por parte de sus propietarios en una época signada por el analfabetismo masivo. Algunos de estos textos se obtenían a través de herencias, lo que no nos prueba que sus nuevos dueños o los anteriores los hayan consultado. Por otra parte, la presencia de un tratado de espiritualidad entre los bienes de un personaje determinado era considerada como una demostración de la fe católica del mismo ante las personas que lo rodeaban. Pero no implica la empatía entre el lector o poseedor del texto y las ideas expresadas por el autor.

¹²⁰ Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades*, p. 49.

De los textos que se importaban una cantidad considerable venía publicada en lengua vulgar, lo que se denominaba *romanizado*. Esto facilitaba la lectura a aquéllos que no manejaban el latín. En cambio los libros destinados al uso exclusivo de los miembros de la jerarquía eclesiástica debían publicarse obligatoriamente en latín. Sin embargo, algunos textos doctrinales, salvo la Biblia, cuya publicación en lengua vulgar había sido prohibida en España hasta 1782, fueron traducidos, mal que bien, para su consumo masivo. Es importante señalar que después del concilio de Trento se observa un renacimiento de la teología, lo que trae como consecuencia un auge del libro religioso entre las personas que saben leer. Por ello, se inicia la publicación de textos en pequeño formato, conocidos como *libros de cuartilla*, ya que en su edición se utilizaba la cuarta parte de un pliego de papel, en tanto que el *libro de folio* evidencia que su tamaño era de la mitad de un pliego. En general, en los formatos pequeños, de más fácil transporte y manejo, se publicaron estudios teológicos, meditaciones místicas, vidas de santos, apologías del cristianismo, ejercicios ascéticos, narraciones de milagros, libros litúrgicos y otros temas directamente relacionados con la religión católica.

Entre la multitud de registros seleccionamos algunos casos interesantes en cuanto a la calidad y cantidad de tratados de espiritualidad que evidencian una fuerte presencia de este tipo de literatura entre los seglares de la provincia de Caracas, para posteriormente referir aquellos títulos más habituales en los registros de Leal. En este sentido es interesante comenzar por citar el inventario de bienes realizado para cumplir con el testamento del capitán Juan de Tovar y Baños, realizado en 1732, en el cual figuran entre otros libros de temas diversos, los siguientes concernientes al campo de la mística cristiana:

Tres tomos de folio de la Madre Ágreda Vida de Nuestra Señora.

Tres tomos de folio de fray Luis de Granada, usados.

Otros tres dichos folios de fray Eusebio Nieremberg usados.

Un libro de cuartilla Espejo Místico usado.

Dos tomos de cuartilla Guía espiritual de Puente usados.

Un tomo de cuartilla Carroza Mística usado.

Otro del mismo tamaño Trilogía Místico viejo.

Otro librito pequeño Ejercicios Devotos usado.

Otro librito Manual de Ejercicios Espirituales nuevo.

*Otro librito Paraíso del alma usado.*¹²¹

Resulta sorprendente observar la cantidad y calidad de títulos referentes a la literatura mística que estaban en posesión del difunto capitán Tovar y Baños. Entre los nombrados podemos identificar plenamente el *Espejo místico*, de José de Naxara, el *Trilogía*

¹²¹ Ildefonso Leal, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial 1633-1767*, t. 2, p. 15.

místico para luz del alma (1696), de fray Bartolomé de Solucio, y *Paraíso espiritual de las almas amigas de Dios* (1651), de Gabriel Martínez Montero.

En otro caso, un individuo de menor rango social, como lo era el pulpero de Caracas, Juan Luis Jiménez, deja en 1742 dos tomos de la *Vida* de la Madre Ágreda¹²², insigne figura de la literatura mística española. Por su parte, un carpintero de la misma ciudad, Mateo Reyes, había dejado en 1745 un ejemplar de *De la diferencia entre lo temporal y eterno crisol de desengaños* (1640), del escritor ascético Juan Eusebio Nieremberg¹²³ (1595-1658), texto que narra asombrosos casos sobrenaturales e infinidad de milagros. De igual modo, un hacendado de los Valles del Tuy, el peninsular Juan Sebastián Mondragón, legó en 1752 “dos tomos de los Avisos de Santa Teresa [de Jesús], [...], Moradas de Santa Teresa [de Jesús] y tres tomos Madre Ágreda.”¹²⁴ Se evidencia así un posible interés por la literatura mística femenina. Mientras tanto, a nivel de la jerarquía eclesiástica encontramos, en el expolio de bienes del obispo de Caracas Juan García Abadiano, tras su fallecimiento en 1747, los tomos de la *Mística ciudad de Dios*, de la Madre Ágreda, los *Ejercicios de perfección y virtudes christianas*, de Alonso Rodríguez, y la *Guía espiritual*, de Luis de la Puente, entre otros.¹²⁵ Estos últimos textos reflejan el probable gusto del prelado por la práctica de los ejercicios espirituales.

En la larga lista de inventarios de Leal hallamos una recurrencia de ciertas publicaciones, que también se evidencia en los escasos ejemplos citados. Entre los textos de gran popularidad figura la *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia* (1670), de la madre María de Jesús de Ágreda, obra en la que esta controversial religiosa narra una serie de revelaciones sobre la vida de la Virgen María. Por otra parte, se citan otras obras bajo el título de *Vida*, que podrían tal vez referirse a la *Relación de la vida de la venerable madre María de Jesús de Ágreda*, realizada por fray Joseph Ximénez Samaniego.

Otros textos místicos muy comunes en las bibliotecas de la provincia fueron las obras de Santa Teresa de Jesús, tanto su *Vida* (1562), como las *Moradas* o *Castillo interior* (1577), *Las fundaciones* (1610) y el *Camino de perfección* (1583), que gozaron de cierta popularidad. Seguidamente encontramos las *Obras espirituales*, del jesuita Luis de la Puente, que incluyen su *Guía espiritual* (1609), la cual explica el modo de llegar a la contemplación adquirida. De otra alma mística son las revelaciones de Santa Gertrudis La Magna, recopiladas bajo el título de *Libro intitulado de la divina piedad*, con traducción al romance de fray Leandro de Granada en 1614.

¹²² Leal, *Op. cit.*, t.2, p. 119.

¹²³ *Ibidem*, t.2, p. 136.

¹²⁴ *Ibidem*, t.2, p. 214.

¹²⁵ *Ibidem*, t.2, p. 140.

Diferentes ejemplares pertenecientes a la literatura ascética devocional, que intentaban constituirse en una guía espiritual para los católicos, gozaron también de cierta demanda entre los lectores caraqueños. Basados en la *Devotio moderna* ponían el acento en la meditación personal y metódica, dirigida hacia Cristo. Entre ellos encontramos varios textos que prestaban asistencia al alma para conducirla en el camino hacia Dios a través de ejercicios espirituales. Para citar algunos, podemos comenzar con el agustino alemán Thomas van Kempen Haemmerchen, mejor conocido como Tomás de Kempis, con su atribuida obra *La Imitación de Cristo*, escrita para los miembros del claustro durante el medioevo. En esa misma línea se hallan los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, y los del cartujo Antonio de Molina, además de los *Ejercicios de perfección y virtudes cristianas* (1609), del jesuita Alonso Rodríguez, éste último dedicado más a frailes que a seglares. Otros libros de oración, como el *Tratado de la oración mental* (1608), del citado escritor ascético Antonio de Molina, y el *Libro de oración y meditación* (1554), del dominico fray Luis de Granada (1504-1582), hallaron también gran aceptación. Es sugestivo señalar que la práctica de los ejercicios de San Ignacio se estableció en la capilla del Seminario de Santa Rosa de Lima, durante la regencia del obispo Diego Antonio Díez Madroñero entre 1756 y 1769, lo cual posiblemente pudo popularizar esta práctica meditativa entre algunos devotos de la ciudad y la consiguiente demanda de este tipo de literatura.

En cuanto a publicaciones referidas a teología mística, ésta también tendrá sus lectores, a pesar de lo árido que puedan resultar sus párrafos. Entre ellos, se destacan los autores más representativos, como Lorenzo de Zamora (1567-1614), con la *Monarquía mística de la Iglesia* (1598), el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, con el *Aprecio y estima de la divina gracia* (1638), y el franciscano Antonio Arbiol, con sus *Desengaños místicos* (1706), entre otros autores que se dedicaron a sistematizar la experiencia mística en un cuerpo doctrinal.

Por otra parte, en la educación de las jóvenes se recomendaban ciertas lecturas provechosas para sus almas. Por ejemplo, el tratadista Juan Luis Vives (1492-1540), en su popular obra *Instrucción de la mujer cristiana*, recomendaba la lectura de numerosos textos, entre los que se destacan los libros místicos de Santa Catalina de Siena y el ascético *Vita Christi*, de Ladulfo de Sajonia, conocido como El Cartujano¹²⁶, del cual circulaba una edición traducida en 1537 por el poeta franciscano fray Ambrosio Montesino (ca.1448-ca.1512).

Podríamos añadir la existencia de una gran cantidad de textos hagiográficos que constituían la literatura doméstica, dirigida a un público sencillo y que servía como instrumento educativo de primer orden. “*Las vidas de santos, antiguos y famosos, se suelen escribir, de modo amplificadorio, con largas disgresiones intercaladas, en que se resaltan los valores morales*

¹²⁶ Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 33.

constantes que se pueden extraer de las mismas.”¹²⁷ Esta rica literatura no sólo es moralista y pedagógica, también está plagada de historias milagrosas, acontecimientos sobrenaturales, éxtasis y visiones, que la transforman en ricos compendios de experiencias místicas, como el *Flos Sanctorum* (1578), de Alonso de Villegas dedicado a la vida de la Virgen María y santos bíblicos, la obra homónima (1599) de Pedro de Ribadeneyra, el libro *Novísimo Año Cristiano*, de Juan Croiset traducido por Juan Francisco de la Isla (Salamanca, 1753), y los innumerables libros biográficos de diferentes santos, como el *Epítome de la vida, acciones y milagros de San Antonio*, escrito por Miguel Pacheco en 1647. Posteriormente a finales del siglo XVIII comenzaron a llegar los ejemplares de la voluminosa *Vida de los padres, mártires y otros santos*, del jesuita Alban Butler.

Del mismo modo, los compendios de sermones sobre las biografías de santos servían de instrumento de formación espiritual, y prestaban un valioso auxilio a la confección de los sermones dominicales y festivos. En ellos se exaltan las virtudes y la gracia divina, además de referir en ocasiones relatos de origen popular. En los artículos del sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas (1687) se especificaba la utilidad de tales textos para predicar la palabra de Dios. Leemos allí textualmente que todos los predicadores “tengan para esto los libros necesarios, y particularmente el catecismo romano, y algunos libros de ejemplos, como son el que llaman: *Vita Patrum*, el *Prado Espiritual*, *Especulum Exemplorum*, y otros de este propósito.”¹²⁸ Entre estas publicaciones recomendadas se encuentran obras como un compendio de vidas de santos titulado *Vitae patrum*, y un sermonario como el *Prado espiritual recopilado de autores antiguos clarísimos y santos doctores* (edic. 1647), de Ivan Basilio Santoro, a los que se unieron otros como la *Guirnalda mística, triunfo de los santos*, de fray Balthasar Bosch, y el *Despertador cristiano santoral de varios sermones de santos*, del obispo de Cádiz, José Barcia y Zambrana.

En lo referente a las bibliotecas conventuales, apenas contamos con información al respecto. El convento de la Inmaculada Concepción, fundado en 1637, era el único convento de monjas que contaba con una biblioteca, y en este sentido hemos tenido la oportunidad de consultar numerosos textos que fueron propiedad del mismo, según lo atestiguan los *ex libris* manuscritos en sus portadas. Estos libros eran utilizados por el capellán o por las mismas religiosas. De acuerdo a ello, las monjas concepcionistas tenían entre sus libros de consulta los ejemplares de la *Subida del alma a Dios* (ed. 1694), un hermoso texto de teología mística del carmelita José de Jesús María (1562-1629), y los *Opúsculos y doctrinas prácticas para el gobierno interior y dirección de almas* (ed. 1754), del jesuita Pedro de Calatayud, un texto de difícil lectura por lo árido de sus explicaciones. Por su parte, el convento de dominicas, fundado finalmente en 1810, contaba con las *Obras de la*

¹²⁷ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, p. 95.

¹²⁸ Manuel Gutiérrez de Arce, *Apéndices a el sínodo diocesano*, t. 2, p. 37.

gloriosa Santa Teresa de Jesús, en una edición de 1778 ilustrada con varios grabados del artista Juan Bernabé Palomino (1692-1777). En este último dato es importante aclarar que, aunque la ilustración del libro era costosa, algunos de estos textos contaban con grabados que posiblemente fueron el modelo inspirador de algunas pinturas de la época.

En algunos tratados se recomendaba a las religiosas la lectura de ciertos textos en particular, que no alterarían la tranquilidad de su claustro.

*que los Padres Espirituales consientan en sus hijas, y otros principiantes, otra lección de libros, que las de aquellos, que los pueden excitar amor á las virtudes, y en que aprehendan la verdadera y sólida doctrina del espíritu, como son Contemptus Mundi, San Pedro de Alcántara, Ejercicios de Rodríguez, Flos Sanctorum, el Padre Espiritual, Colaciones de los Padres, etc., en quienes hay poco de revelaciones, y mucho de doctrinas prácticas.*¹²⁹

Entre estos textos recomendados, podemos identificar las obras del español San Pedro de Alcántara, beatificado en 1622 y canonizado en 1629, de las cuales existían ediciones de su obra *Tratado de oración y meditación*, en el que se combina el ascetismo y la mística. Su obra es más un libro de devoción que una doctrina mística, por lo cual no se le consideró un doctor místico. Por otra parte, el *Contemptus mundi* no es otro que una versión en latín de la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis. Mientras las *Colaciones* o *Collationes de Casiano* era uno de los términos empleados para referir un compendio de vidas de santos realizados por el abad Juan Casiano en el siglo V.

El mismo caso sucedía en los conventos de frailes, en especial en el franciscano, del cual ha sobrevivido una porción considerable de sus textos en los estantes de la Biblioteca Nacional, donde encontramos, entre otros, la obra en latín *De vita spirituali* (1620), de Álvarez de Paz, la *Médula mística*, del carmelita fray Francisco de Santo Tomás (edic. 1695), y la *Fuente mística y sagrada del paraíso de la Iglesia*, de Francisco Baucells (edic. 1740). Por su parte, la congregación del Oratorio de San Felipe de Neri poseía un ejemplar de *Lucerna mystica pro directoribus animarum* de José López Ezquerro, en su edición en latín de 1750, una de las publicaciones más importantes sobre mística católica de la época.

Así como existían libros recomendados relacionados con la mística, también se dieron casos de textos con la misma temática, pero prohibidos por las autoridades eclesiásticas. La censura de libros funcionaba en España desde 1502 a través de los *Índices de Libros Prohibidos*, que alcanzaba a todos los territorios ultramarinos. En 1676 llegó a la ciudad de El Tocuyo una lista emitida por el comisariato del Santo Tribunal de la Inquisición, asentado en Cartagena, en la que se enumeraban los libros que estaban proscritos y debían ser recogidos por las autoridades en El Tocuyo y sus alrededores.

¹²⁹ Fr. Francisco de la Anunciación, *Vindicias de Virtud*, t.2, p. 329.

Entre estos textos se encontraba uno titulado *Oración de contemplación y trato familiar con Dios*, escrito por Lucas de Bedmar en 1673, “*por contener proposiciones temerarias, escandalosas y peligrosas.*”¹³⁰ Desconocemos el contenido herético de dicho texto y si las autoridades efectivamente encontraron la presencia de este libro en los estantes de los tocuyanos. Sin embargo, debemos recordar que entre los libros considerados como peligrosos se llegaron a señalar textos de autores tan destacados e importantes como fray Luis de León (1527-1591), acusado de haber traducido el texto bíblico *El Cantar de los Cantares* en 1572, para posteriormente ser redimido de cualquier sospecha.

A la provincia de Caracas también llegaron textos procedentes de la Nueva España durante el período de fuerte intercambio comercial entre ambas regiones. En ese territorio la literatura mística encontró un terreno fértil para su propagación y desarrollo. Según la historiadora Elisa Vargaslugo el conocimiento de la teología no era dominio absoluto de los religiosos, sino que se extendía a la sociedad civil culta. Por esta razón se propaga con fuerza la literatura mística entre los devotos. Como apunta bien dicha autora, durante el siglo XVI se leía en la Nueva España: la *Mística teología en la que se nos enseña el verdadero camino del cielo, mediante el ejercicio de la virtud*, de San Buenaventura, editada en México en 1575; y los ya citados *Escala Espiritual*, de San Juan Clímaco y la medieval *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis. Mientras en el siglo XVII aparece entre otras obras: *Los Soliloquios del amante cristiano*, de Pedro Pelleprat; la *Práctica de teología mística* (1681), del padre Miguel Godines; el *Compendio de meditaciones útiles para la oración mental* (1682), de Ignacio de Asenjo; *La nada y todas las cosas* (1689), de Juan Martínez de la Parra; y *Confesiones y confusiones, cargos y lágrimas de un pecador*, del obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), virrey de México en 1642.¹³¹

Por último, conviene apuntar que el desarrollo de una literatura mística en territorio venezolano se vio limitado por la ausencia de la imprenta, de la cual se desconoce la fecha exacta de su aparición en el territorio de nuestro estudio. Según Enrique Bernardo Núñez, “*para 1764 no existía imprenta o establecimiento digno de este nombre en la provincia,*”¹³² por lo que se hizo necesario enviar al apoderado de la ciudad en Madrid una relación sobre el sismo del año anterior que debería ser publicada en dicha ciudad, distribuida en la Corte y lo sobrante enviado a Caracas. Más recientemente, el historiador Elías Pino Iturrieta ha señalado que la primera imprenta fue introducida en nuestro territorio en 1808, cuando sirvió para la publicación de la *Gazeta de Caracas*, cuya edición estaba a cargo de los norteamericanos Mateo Gallagher y Jaime Lamb¹³³. Sin embargo, pese a la tardanza en

¹³⁰ Ermila Troconis de Veracoechea, *Historia de El Tocuyo colonial*, p. 328.

¹³¹ Elisa Vargaslugo, “Mística y pintura barroca en la Nueva España”, En: VV.AA, *Arte y mística del barroco*, p. 34.

¹³² Enrique Bernardo Núñez, *Figuras y estampas de la Antigua Caracas*, p. 98.

¹³³ Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación*, p. 65.

cubrir la carencia de imprenta, encontramos vestigios del estudio sobre la teología mística en los manuscritos del caraqueño franciscano Juan Antonio Navarrete, quien dedicó sus días a recopilar una singular enciclopedia del saber de su tiempo. Su conocimiento de la teología mística se evidencia en la lista de escritores que cita y de los cuales posiblemente podía encontrar ejemplares en la biblioteca del convento. Bajo el término de teólogos místicos enumera al pseudo Dionisio Areopagita, seguido de

*San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Hugo de San Víctor, Gerson, Álvarez de Paz famoso, el Arbiol, y de los modernos el Padre Godínez, el López Lucerna Mística, el Padre Scaramelli, el Kempis, Granada, Puente, Pinamonti y otros de tal cual nombre. Entre los Santos Padres se citan a San Agustín, San Bernardo, San Buenaventura y Santo Tomás. El San Francisco de Sales y San Lorenzo Justiniano son también muy citados de los místicos, sin contar con San Gregorio que es de los místicos más sublimes, como se ve en sus elevados escritos. Agréguese a todos estos el Padre Enrique Arpio, Casiano, Dionisio Riquerio, Enrique Suson [...] y el Nieremberg, Alonso Rodríguez, Santa Brígida, Santa Gertrudis, Taulero.*¹³⁴

Como se evidencia en su erudición, muchos de los autores nombrados formaban parte de las bibliotecas de algunos devotos de la provincia. Por otro lado, el mismo Navarrete demuestra su conocimiento del tema señalando en otro de sus folios una lista de cerca de ciento cincuenta voces relacionadas con el término mística, que había logrado recopilar en sus lecturas, de la cual reproducimos unos extractos a manera de ejemplo:

*Unión de amor. Unión íntima perfecta.
Unión clara. Noche oscura.
Unión oscura. Afectiva. Efectiva. Fruitiva.
Desposorio espiritual. Unciones. Gemidos.
Matrimonio espiritual. Unión fruitiva.
Muerte mística. Lágrimas. Suspiros.
Sueño espiritual. Suspensión.
Oración de silencio. Noche del sentido.*¹³⁵

Concluye su listado señalando que “*todos estos términos y voces, indican muy bien por sí, cuántos secretos y sagrados, encierran en sí la teología mística. En Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en sus Mansiones, Subidas del Carmelo y Noches oscuras, está encerrado todo esto.*”¹³⁶ Recomendaba además la lectura del Directorio místico (1754), del jesuita Juan Bautista Scaramelli, como

¹³⁴ Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, t. 1, p. 298.

¹³⁵ Navarrete, *Op.cit.*, t.1, p. 464.

¹³⁶ *Ibidem*, t. 1, p. 465.

el mejor de todos. Lo cierto es que Navarrete había estado investigando sobre mística, con la finalidad de realizar una obra sobre el tema, específicamente una Exposición sobre el Cantar de los Cantares. El mismo autor menciona su angustia ante la ausencia de personas con el conocimiento suficiente que puedan leer su texto y dar su aprobación.

Lo cierto es que en Caracas no hay literatura completa, ni sujetos que puedan aprobar obras que se escribe en cualquier material. Esto lo digo año 1803. Pobre mi Exposición sobre los Cantares de Salomón si cae en sus manos. En esto si que están todos en ayunas. En adelante no sé si habrá. Sé que tengo parada mi obra de los Cantares de Salomón traducidos y expuestos todos en verso castellano para lección e inteligencia de todos. Faltan sujetos que puedan aquí en Caracas dar voto completo sin errar así en el verso, como en la materia delicada de cada versículo. Y como es un libro el más delicado de la Escritura, hace bien en tenerle miedo al mar que no tiene buen barco en que navegarlo.¹³⁷

Por desgracia, se desconoce el paradero de tan importante obra. Sin embargo, a pesar de esta ausencia, hemos hallado uno de los vestigios más interesantes de poesía mística realizada en la provincia de Caracas. La autora es Josefa María Paz del Castillo, o sor María Josefa de los Ángeles. Su poema *Anhelo* posee rasgos que nos recuerdan los poemas de Santa Teresa de Jesús, especialmente en su concepción de la muerte como verdadera vida. De los versos de sor María reproducimos a continuación unos fragmentos.

*Es mi gloria mi esperanza,
es mi vida mi tormento,
pues muero de lo que vivo,
y vivo de lo que espero.
Espero gozar mi vida
en la muerte que padezco,
y en cada instante que vivo
un siglo forma el deseo.
Deseo morirme, y cuando
efecto juzgo mi afecto,
la muerte traidora huye
para dejarme muriendo.
Muriendo vivo y me aqueja
el dolor de no haber muerto,
que, ausente del bien que adoro,
ni salud, ni vida quiero.¹³⁸*

¹³⁷ *Ibidem*, t. 1, p. 715.

¹³⁸ Mauro Páez Pumar, *Orígenes de la poesía colonial venezolana*, p. 294.

La autora nació en Caracas en 1770, en el seno de una familia criolla de la elite. Ingresó al convento de Santa Teresa de monjas carmelitas en 1795, a los veinticinco años de edad, posiblemente huyendo de una soltería ya irreversible. Es hasta ahora la única exponente femenina conocida de la poesía colonial venezolana.

Otro ejemplo de poesía con rasgos místicos realizada en la provincia de Caracas lo constituyen las *Saetas* del celebre obispo Diego Antonio Díez Madroñero. Este prelado creó unas coplas para los momentos cotidianos de sus fieles caraqueños, con la finalidad de:

*Acicatear las conciencias de las almas católicas, en cada ocasión cotidiana o menor: al pasar por una esquina junto a conversadores insomnes, al dar los buenos días, a la hora del Ángelus, al pasar por el mercado de la plaza mayor, en los desfiles de las cofradías, en las procesiones, es decir, en cuanta mínima aglomeración diera oportunidad para atizar el fuego doloroso de la autocrítica y de la contrición.*¹³⁹

No obstante, algunos de sus versos muestran un fuerte sabor místico, como la *Saeta para la meditación de la Gloria*, de la que transcribimos sólo unos segmentos.

*Sin ti está mi corazón,
sediento o Dios de mi vida,
o dulzura de mi alma
o mi gloria, o mi delicia.
Herido de dulce arpón
de tu amor, Dios mi consuelo,
por beber de ti en el cielo
suspira mi corazón.”*

*“Por verte, mi Dios, por verte
por amarte o dulce amor
mi amado dueño y Señor
gustoso acepto la muerte.
Cuando llegará aquel día
en que a mirar llegue yo
allá en la corte del Cielo
la hermosa cara de Dios?.
Desata ya mi buen Jesús
a mi alma de esta prisión
salga, Señor, a abrazarse
contigo mi dulce amor.”*¹⁴⁰

¹³⁹ Juan Ernesto Montenegro, “Prologo”, En: Mauro Paéz Pumar, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁰ Paéz Pumar, *Op. cit.*, p. 209.

Las coplas del obispo Madroñero no resultan tan sorprendentes cuando recordamos que él mismo se hizo celebre por su particular fervor católico tantas veces citado. Lo interesante aquí es observar la presencia en estos versos de algunos lugares comunes dentro de la literatura mística hispana que hemos podido consultar, como la imagen de la saeta o arpón con el que el alma está dulcemente herida (símbolo fundamental de la escena de la transverberación de Santa Teresa de Jesús), y la concepción de la vida como prisión de la cual el alma desea escapar.

La presencia de la literatura mística en la provincia de Caracas permite inferir un conocimiento al menos superficial de la teología mística entre algunos devotos, y a su vez confirma un particular sentir religioso, aunque no fuera masivo, dejó sus huellas en la mentalidad de la época. Finalmente, entre estos rastros se encuentra una oración manuscrita en el *Libro Primero de Gobierno de la Parroquia de Altagracia de Caracas* (1751), de la cual desconocemos su autor, y la fecha precisa de su inscripción. Pero lo que sí podemos referir es la particular devoción con que fue escrita, y que nos evidencia la presencia de ese sentimiento febril de amar a Dios en un habitante de la provincia de Caracas durante el siglo XVIII.

*Dios mío, os amo más que a todas las cosas,
más que a mi vida, más que a mi alma, más que a mi
salvación, y aunque es nada lo que puedo, es mucho
lo que deseo, pues deseo amaros infinito.*¹⁴¹

¹⁴¹Agradecemos esta cita a Jorge López Falcón.

CAPÍTULO 2: LA PROVINCIA DE CARACAS EN EL SIGLO XVIII

LA PROVINCIA DE CARACAS EN EL SIGLO XVIII: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El siglo XVIII se inicia en la historia del imperio español con un cambio de dinastía real. En 1700 muere sin dejar descendencia Carlos II (1661-1700), último de los Habsburgos españoles. Este hecho trae como principal consecuencia doce años de guerra de sucesión. En 1713 con el Tratado de Utrecht se reconoce finalmente como rey a Felipe V (1683-1746), de la dinastía borbónica. Para el historiador español Antonio Domínguez Ortiz,

No había supuesto el cambio de dinastía ninguna interrupción en el curso profundo de la vida española; subsistía la viciosa y anquilosada organización social; persistía el retraso económico; se mantenía el gravoso sistema impositivo; no había desaparecido la venalidad de oficios. En el terreno de las mentalidades, 1700 tampoco fue una divisoria; igual religiosidad, sincera, barroca y poco ilustrada; iguales vicios en el sistema educativo.¹⁴²

A pesar de todo ello, el cambio de dinastía trajo un nuevo estilo de gobierno, cuyos ecos se sintieron en nuestras tierras. La dinastía borbónica estaba interesada en el comercio, y uno de sus principales objetivos fue precisamente fomentarlo en las provincias americanas. Se inicia entonces una serie de reformas que buscan la centralización como un medio de controlar mejor a las regiones ultramarinas. Las provincias agrícolas, que durante el imperio de los Habsburgo habían estado relegadas, adquirieron un nuevo protagonismo. Entre ellas, se encontraba la provincia de Venezuela, que había sufrido el retraso de su consolidación colonial por su pobreza minera y por las erradas políticas de la dinastía anterior. Efectivamente, en 1528 Carlos I (act. 1517-1556) capitula con los Welser, familia de banqueros alemanes, para la conquista, poblamiento y gobierno de la provincia de Venezuela. Estos se dedican a la búsqueda afanosa de riquezas, sin cumplir con los objetivos de la capitulación. Como consecuencia de ello, en 1545 se pone fin a la misma, que lo único que creó a primera vista fue la presencia jurídica de la provincia de Venezuela y de la Vela de Coro en 1528, demarcada geográficamente

¹⁴² Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la ilustración*, p. 14.

desde el Cabo de la Vela, limítrofe con Santa Marta, hasta Macarapana. Por un proceso de simplificación, se llamó a este territorio provincia de Venezuela, la cual quedó sujeta desde entonces a la audiencia de Santo Domingo. La región estaba constituida por el actual Distrito Federal, y los estados Miranda, Aragua, Carabobo, Lara, Falcón, Yaracuy, Cojedes, Portuguesa, Trujillo y Guárico. Su capital era la ciudad de Santa Ana de Coro hasta 1602, cuando es transferida a Santiago de León de Caracas, a partir de lo cual se le comenzó a denominar como Provincia de Caracas.

Durante los siglos XVI y XVII se procedió gradualmente a la conquista y colonización del extenso territorio que conformaba la provincia. Se fundan varias de sus principales ciudades, como Coro (1527), El Tocuyo (1545), Barquisimeto (1552), Valencia (1553), Caracas (1567) y Guanare (1591), entre otras numerosas villas y pueblos. Algunos de los iniciales asentamientos tuvieron una vida precaria, y en general, la provincia languidecía continuamente, atacada por epidemias periódicas, escasez de alimentos e invasiones de piratas.

En el siglo XVIII la provincia alcanzó su consolidación, y se constituyó en una importante región a los ojos de la Corona. En 1777 se crea la Gran Capitanía de las Provincias Unidas de Venezuela, siendo la ciudad de Caracas la sede del poder administrativo. A esta capitanía se le anexan política y militarmente, por decreto real, las provincias de Maracaibo, Cumaná, Margarita y Guayana, y más tarde la provincia de Barinas (1786). Posteriormente en 1786 se crea la Audiencia de Caracas, centralizando con ello toda la administración política, económica y militar de tierra firme en la ciudad capital. A pesar de esta nueva política, no era tan sencillo el proceso de jefatura de tan extenso territorio, porque las provincias eran unidades aisladas geográficamente, lo que impidió una fuerte integración en torno a la nueva figura de la capitanía general.

En lo económico la provincia de Venezuela o Caracas –como se le llamó indistintamente- alcanzó durante esa centuria un florecimiento sin precedentes, sobre la base de la actividad agropecuaria. El auge del cultivo cacaotero logró tan altas proporciones que el 80% del producto que se exportaba era cosechado íntegramente en la provincia. Hasta 1810 el cacao fue el principal componente de las exportaciones, seguido del añil y del café. Otras mercaderías surgen con la diversificación de la producción agropecuaria, como la caña de azúcar, el tabaco y la ganadería, que comenzaron a cubrir las necesidades del mercado doméstico. Mientras, a través del contrabando con las colonias no españolas del Caribe, se obtenían esclavos, circulante y productos diversos. Con la intensa actividad agropecuaria se fundaron nuevos pueblos durante el siglo XVIII, como Guatire, Higuerote, El Consejo, etc.

En 1728 por Real Cédula se otorga a la Real Compañía Guipuzcoana el monopolio del comercio con la provincia de Caracas, con la finalidad de controlar las actividades

agrícolas de la zona, monopolizar la exportación y combatir el contrabando. La compañía fue eliminada en 1784 a petición de los habitantes de la provincia afectados por los abusos de los funcionarios y el monopolio, que provocaba la baja de los precios en perjuicio de los cosecheros locales y de la población en general. Pero, a pesar de la presencia desestabilizadora de la compañía, el historiador McKinley sostiene que “*ninguna otra colonia, a excepción tal vez de La Habana, experimentó la misma combinación de crecimiento económico y calma interna tanto social como política en las últimas décadas del Imperio.*”¹⁴³

En 1780 se le permitió a Caracas participar del régimen de comercio libre, lo que implicó la liberación del monopolio de la Real Compañía Guipuzcoana. La apertura económica permitió, entre otras cosas, la exención de la prohibición de comercio con las colonias extranjeras, especialmente con las islas caribeñas pertenecientes a naciones neutrales, como Martinica (francesa), durante intervalos de crisis a raíz de los sucesivos conflictos bélicos entre España e Inglaterra. Pero lo más importante de todo ello es, que a nuestro entender, la provincia ya no estaba desabastecida y había alcanzado una madurez económica que le permitía comercializar sus productos con las vecinas colonias extranjeras.

Como consecuencia de la promoción borbónica del comercio y la industria, se crea en 1776 la Intendencia de Real Hacienda en Caracas. Entre sus funciones se encontraba planificar la agricultura, proteger el comercio y encargarse de la administración fiscal. Su implantación permitió el desarrollo de nuevos rubros en la agricultura, al liberarlos de cargas fiscales, como en el caso del azúcar, cuya producción quedó libre de impuestos comerciales. Otra institución importante fue el Real Consulado de Comercio de Caracas creado en 1793. Sus objetivos eran actuar como tribunal mercantil, proteger y fomentar las actividades comerciales y agrícolas. Esta institución estaba integrada por hacendados y comerciantes locales.

Todo este proceso de centralización administrativa en una provincia era el reconocimiento de su evolución, y el producto de las reformas reales que al fin habían alcanzado a nuestra región.

Por su parte, la organización social patrilineal y monógama que regía a España fue trasladada a América, con los mismos vicios y aciertos. La sociedad era eminentemente teocentrista, la vida civil y religiosa constituye una unidad reglamentada por la ley del Estado y de la Iglesia. En la península si un español no era tenido por cristiano viejo, aunque fuese por simple sospecha, su situación se volvía angustiosa. Era privado de beneficios eclesiásticos, cargos administrativos, rangos militares y el respeto de sus vecinos. La ascendencia hebrea o mora, o la presencia de herejes o penitenciados por la

¹⁴³ P. Michael Mckinley, *Caracas antes de la independencia*, p. 143.

Inquisición, en la familia hasta la quinta generación ascendente era considerada una infamia. Posteriormente la limpieza de sangre se extendió a probar que entre los ascendientes ninguno había ejercido oficios viles como carnicero, curtidor o comerciante. En las posesiones ultramarinas se implantaron estas ideas, aunque más relacionadas con prejuicios raciales que con fundamentalismos religiosos. El mestizaje de la población trajo como consecuencia una infinita variedad de mezclas, que se constituyen en el talón de Aquiles de todo aquél que desee aspirar a ocupar cargos públicos, ingresar a conventos y hasta contraer matrimonio. La limpieza de sangre era el requisito más importante a la hora de intentar optar por cualquiera de las dos primeras opciones. Mientras tanto, para el matrimonio, las familias blancas preferían a un peninsular, por la pureza de su raza, u optaban por los miembros de su propia parentela, solicitando la dispensa matrimonial de rigor.

Para 1810, según algunos historiadores, la provincia contaba con aproximadamente 455.000 habitantes, diseminados desigualmente por el territorio.¹⁴⁴ La población estaba compuesta por castas raciales bien delimitadas en cuanto a derechos y deberes. La élite estaba conformada por la llamada aristocracia mantuana, que deriva su nombre del manto usado con frecuencia por las señoras de los grandes propietarios criollos, descendientes de los antiguos conquistadores. En unión a este grupo se encontraban los peninsulares, que por lo común se ocupaban de las funciones gubernamentales.

En general, el grupo racial de los blancos estaba compuesto por españoles de la península, canarios y criollos, quienes ejercían el poder económico y político. Pese a su escaso número, que constituía apenas un veinticinco por ciento de la población, ejercían de funcionarios del gobierno local, administradores de la corona, abogados, milicianos, terratenientes, ganaderos, comerciantes exportadores e importadores. Eran los únicos con derecho a asistir a la universidad y formar parte del clero. Por su parte los llamados blancos pobres o de orilla eran a menudo canarios y algunos criollos infortunados, que ejercían de inspectores, pequeños terratenientes, soldados y artesanos. Para esa fecha la inmigración española se había reducido notablemente. *“España sólo enviaba unos centenares de colonos al año, a diferencia de lo que ocurrió en los primeros tiempos, ya no procedían de Andalucía, Extremadura, y Castilla, sino en su mayoría, de las regiones septentrionales: asturianos, cántabros y vascos.”*¹⁴⁵

Las constituciones sinodales redactadas en 1687 y refrendadas en 1761 eran muy claras sobre la estructura social que regía a la diócesis de Caracas por disposición divina. En ellas se estableció la presencia de dos grandes grupos sociales: los padres de familia y la multitud promiscua. Los primeros eran *“aquéllos que, además de parentela, poseen haciendas,*

¹⁴⁴ Mckinley, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁵ Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 207.

servidumbre y esclavitudes. Es obligación de los dependientes, obedecerlos sin ambigüedad en todo trance, a menos que los inviten a pecar.”¹⁴⁶ A los padres de familia les correspondía actuar como guías del resto de la sociedad, velar por la asistencia a misa de las personas a su cargo, y cuidar de la salud espiritual de los mismos, mediante la adecuada instrucción de la doctrina católica. Esta tarea no se limitaba a la simple supervisión, ya que debía traducirse en acciones muy concretas. Por ejemplo, los dueños de las haciendas estaban obligados a construir una capilla, sostener al capellán y dotar al oratorio de los ornamentos e implementos necesarios para el culto; todo ello para que sus criados y esclavos pudieran cumplir con los deberes religiosos.

Por su parte, la multitud promiscua agrupaba a todos los sujetos considerados menores por su corto entendimiento, como indios, negros y gente mezclada, éstos últimos, conocidos en general como *pardos*. Los pardos o gente de color libre constituían una parte importante, con un aproximado de sesenta por ciento de la población. Ejercían labores manuales, como jornaleros, capataces, artesanos, peones, soldados, agricultores y pulperos. La capacidad de promoción de los pardos era limitada, porque las leyes instauradas condicionaban la orientación de sus vidas, tanto en lo social como en lo personal. “*Había reglamentos discriminatorios que les prohibían llevar prendas de vestir que indicasen un status igual al de los blancos; el matrimonio con blancos les estaba expresamente prohibido; no tenían ninguna posibilidad de pertenecer a la Iglesia o de entrar a la universidad, y por ende a la profesión de abogado.*”¹⁴⁷

Debido a que la nobleza hispana consideraba a los trabajos manuales como oficios que envilecían; y se ocupaba sólo de la pluma, el rosario y el libro, en perjuicio del desarrollo económico del Estado, la Corte buscó la recuperación de la honra del trabajador medio, a través de la concesión de algunos beneficios. Con el fomento del aprecio a las artes y oficios manuales que procuraba implementar la dinastía borbónica, los pardos caraqueños comenzaron a adquirir algunos favores, lo que ocasionó la amarga queja de la casta blanca. Tal fue el caso de la *Real Cédula de Gracias al Sacar* (1795) por la que se dispensaba de la calidad de pardos y quinterones a través de la adquisición de títulos de limpieza de sangre. Esto permitió a muchos pardos adinerados comprar el título de *don*, lo que provocó varias reclamaciones de parte de los criollos durante 1796. Pero, a pesar de estas políticas, la amplia casta de los pardos continuó ocupando el mismo lugar, restringido y limitante, que establecía la sociedad caraqueña.

Los grupos en condición de mayor marginalidad eran los esclavos negros y los indígenas. Para proteger a los últimos se introduce la mano de obra esclava en 1580. Los esclavos negros en su mayoría trabajaban en plantaciones, aunque un número

¹⁴⁶ Elías Pino Iturrieta, *Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano*, p. 25.

¹⁴⁷ McKinley, *Op. cit.*, p. 31.

considerable laboraba como criados domésticos. Al mismo tiempo, un grueso contingente de ellos se encontraba diseminado por el territorio en calidad de *cimarrones*, al escapar de sus propietarios.

Por su parte, los indios ejercían tareas domésticas y agrícolas como mano de obra libre. La esclavitud indígena fue prohibida por una Real Cédula en 1609, con la excepción de las tribus caribes, por el supuesto canibalismo que las caracterizaba. Para la efectiva evangelización de los nativos se pone en actividad el régimen de encomiendas (1554), el cual ya había sido eliminado en el resto del continente americano desde 1542. La encomienda “*consistía en una gracia o merced real mediante la cual el monarca entregaba indios (encomendados) a un señor (encomendero), con el fin de favorecer a éste con la prestación del servicio personal o tributo de los primeros.*”¹⁴⁸ La encomienda tenía como objetivo principal catequizar e insertar al indígena en la sociedad, además de recaudar tributos. En 1687 se suprime la encomienda de servicio personal, y desde entonces los indígenas fueron considerados como libres y tributarios de la Corona, por lo que se inicia la voluntaria contratación de su trabajo.

En cuanto a la educación ésta estaba en manos de la Iglesia, la cual impartía los conocimientos de las primeras letras en unión a la doctrina católica en escuelas destinadas para tal fin. En 1717 se crea la Real y Pontificia Universidad de Caracas. En ésta “*predominaban los estudios del latín y la retórica, dispuestos para facilitar la lectura de la misa, junto con la enseñanza de la física de Aristóteles y la filosofía escolástica. [...] Mientras se desatendía el conocimiento de las llamadas ciencias profanas, ocupaban puesto de privilegio la teología y el derecho canónico.*”¹⁴⁹ Las ideas de la Ilustración comienzan a llegar a finales de siglo, a través de los libros prohibidos que ingresan con el contrabando, pero en realidad más accesibles a los criollos y mantuanos cultos. Mientras la tradición ortodoxa que se afianzaba desde el púlpito y el confesionario intentó mantener a distancia las ideas ilustradas. Efectivamente, durante el período de dominación hispánica la Iglesia protagonizó una función rectora de la existencia personal, moral y religiosa de la sociedad caraqueña.

EL PAPEL DE LA IGLESIA CATÓLICA COMO RECTORA DE LA SOCIEDAD EN LA PROVINCIA DE CARACAS DURANTE EL SIGLO XVIII

El continente americano se abría a los ojos de la Iglesia tridentina como la oportunidad dorada de emprender una tarea evangelizadora de grandes perspectivas, semejante a la realizada por los primeros apóstoles y fundadores de la Iglesia. El

¹⁴⁸ Ermila Troconis de Veracoechea, *Historia de El Tocuyo colonial*, p. 60.

¹⁴⁹ Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación*, p. 24.

Patronato Real (1493) otorgaba a la Corona española la responsabilidad de la tarea, convirtiendo a la Iglesia americana en una funcionaria de la Corona, por lo que ésta tiene el derecho a presentar a los obispos en recompensa a sus esfuerzos por propagar la fe. El pontífice asumía sólo la autoridad suprema doctrinal y la aprobación de las decisiones sobre beneficios eclesiásticos otorgados por la corte. Pero queda bajo responsabilidad del Estado la conducción y financiamiento de la evangelización. Esta se convirtió entonces en la imposición del modelo cultural, social y económico español.

La vida civil y la religiosa se constituyen en una unidad. La simple acción de fundar un pueblo se inicia, entre otras cosas, con la demarcación del lugar donde se construirá la iglesia y la asignación de un sacerdote o de un doctrinero en los pueblos de indios. Pero, de ese mismo modo, el Patronato Real provocó la interferencia del Estado en las actividades religiosas, de forma tal que, por ejemplo, las resoluciones tomadas por las autoridades eclesiásticas en los concilios provinciales, no podían llevarse a la práctica hasta no contar con la aprobación del monarca. Esta permanente interferencia de cada bando en los asuntos del contrario se tradujo en las llamadas *competencias*, en las cuales las autoridades civiles y religiosas vivían litigando los límites de sus derechos y deberes en cuanto a los más variados aspectos. Las relaciones entre obispos y gobernadores fueron tensas, en ocasiones hostiles, con frecuentes controversias sobre puntos de procedencia o de protocolo.

La evangelización del indígena no fue la inicial preocupación de los conquistadores, limitando su fe religiosa a bautizar con nombres cristianos los accidentes geográficos que encontraban en su camino. Mientras tanto, los indígenas eran esclavizados a través del sistema de rescates, en el cual los barcos españoles procedían a llevarse en condición de botín de guerra a los aborígenes capturados. Pese a los intentos de modificar esta situación con las propuestas de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), la situación del indígena sólo fue cambiando en la medida en que el poblamiento del territorio favorecía los asentamientos de las misiones.

El primer asentamiento en tierra firme se creó al oriente del actual territorio, en Nueva Cádiz (isla de Cubagua), en donde los intentos de evangelizar a los indígenas fueron frustrados por la misma ambición de los primeros conquistadores. Con la fundación de Santa Ana de Coro en 1527 al occidente de tierra firme, se comienza efectivamente a recorrer el territorio y con ello a organizarse las primeras misiones encargadas de la evangelización. En la provincia de Caracas se establecieron grupos de diferentes órdenes religiosas desde el siglo XVI, como los franciscanos en 1574 y los dominicos en fechas cercanas a 1608.

La catequización del indígena se realizó a través del sistema de doctrinas. Cada doctrina estaba formada por varias encomiendas, haciendas, trapiches o hatos y a su

cuidado estaba un cura doctrinero, que debía visitar todos los grupos. Esto significa que se buscaba la conversión del indígena conviviendo al lado de los españoles en las encomiendas, pueblos y caseríos, dando como resultado un mestizaje y la eliminación progresiva de las culturas aborígenes con su incorporación a la cultura occidental. La creación de los pueblos de doctrina estaba amparada por una Real Cédula de 1622. Los franciscanos y dominicos fueron los encargados iniciales de estas parroquias con sedes ambulantes durante el siglo XVI, pero los frailes eran escasos y mal remunerados. En el siglo XVII las doctrinas pasaron a manos de los sacerdotes seculares.

La conducta de los doctrineros con respecto a las culturas nativas no fue homogénea. Algunos respetaron ciertos elementos indígenas que no afectaran el rito católico; en otras ocasiones, se buscó la identificación de los elementos aborígenes con los cristianos, llegando a formular un sincretismo religioso; pero en su mayoría destruyeron cuanto encontraron a su paso por considerarlo idolátrico.

Por su parte, en los pueblos de misión los indios quedaban a cargo de un misionero y no estaban sometidos a los encomenderos. Estos pueblos evolucionaban a pueblos de doctrina, según el progreso espiritual alcanzado por sus indígenas. Pero tendían a desaparecer una vez que se convertían en doctrinas, por la ausencia del misionero. Durante el siglo XVIII las misiones abandonaron la provincia de Caracas para establecerse en las provincias vecinas de Cumaná y Guayana.

En 1531 se crea la diócesis de Coro con su sede episcopal en la ciudad de Santa Ana de Coro, pero la sede fue transferida a Caracas en 1637, cambiando después su nombre a obispado de Caracas. En 1804 se elevó a arquidiócesis, de la cual se hicieron sufragáneas la diócesis de Mérida (fundada en 1777) y la de Guayana (creada en 1790), la primera había sido dependiente del obispado de Bogotá, y la segunda del obispado de Puerto Rico. Pero en líneas generales la Iglesia en territorio venezolano no alcanzó el poder económico que disfrutaba en otras regiones del continente americano. El ingreso por diezmos era considerable, pero se usaba en los gastos de funcionamiento, mientras que eran escasas las propiedades agrarias en manos de la misma. Para el siglo XVIII según el historiador McKinley,

El número de clérigos en la provincia era reducido y probablemente estaba disminuyendo en el período que estudiamos. Peor aún, la distribución de clérigos disponibles era desproporcionada, ya que en la ciudad de Caracas, que tenía menos de un décimo de la población de la provincia, estaba concentrada la mitad de los clérigos, en cambio, pueblos grandes en los llanos como El Pao, San Fernando de Apure, El Baúl, y Araure, todos con poblaciones entre 1.500 y 6.000 habitantes en 1805, se las arreglaban con los servicios de

*un cura o con ninguno. En toda la provincia, docenas de pueblos y aldeas no tenían un sacerdote fijo.*¹⁵⁰

De hecho, desde los primeros intentos de conquista la Corona española descuidaba la protección y asistencia de los clérigos en territorio venezolano. Se enviaban pocos religiosos y las vacantes en la silla episcopal se prolongaban por años.

Los obispos de esta diócesis intentaron mantener vigente el espíritu tridentino con la realización de los sínodos diocesanos que ordenaba el Concilio de Trento. En 1574 se realizó el primero por el obispo fray Pedro de Ágreda en la ciudad de Coro, donde se establecieron las normas de evangelización de los indígenas. En 1609 se efectuó, posiblemente en Barquisimeto, el segundo sínodo, convocado por el obispo Antonio de Alcega. En dicha reunión se reglamentó las normas de urbanismo de los pueblos indígenas. En 1687 el obispo Diego de Baños y Sotomayor convocó el tercer sínodo en la ciudad de Caracas, luego de una visita pastoral previa y la consulta a los párrocos y vicarios. De esta reunión surgió un cuerpo de leyes conocido como Constituciones Sinodales, que establecen las normas morales y religiosas a seguir por toda la sociedad caraqueña. Estas constituciones fueron refrendadas setenta y cuatro años después, en 1761, por el obispo Diego Antonio Díez Madroñero, con autorización de Carlos III, prolongando su vigencia hasta la sorprendente fecha de 1904.

Las constituciones sinodales de 1687 adaptaban las normas tradicionales de conducta hispana al contexto local, de modo que regían a todos los individuos de la provincia de Caracas, desde las elites blancas hasta los esclavos e indígenas. Era una obligación darlas a conocer a la feligresía por los párrocos durante los sermones de la misa de cuaresma, y colocarlas en coros y sacristías para que estuviesen al alcance de todos.

Según las constituciones sinodales de Caracas a la justicia eclesiástica atañe corregir los pecados de naturaleza religiosa, tales como la blasfemia no herética, el sacrilegio, el sortilegio, la hechicería y otras supersticiones. A éstos se suman las graves faltas relacionadas con el adulterio, amancebamiento, concubinato, sodomía, incesto, lenocinio (alcahuetería), juramento, usura y perjurio. Pero a su vez este control se incrementa y diversifica según los jerarcas a los que corresponde juzgar las faltas, hasta extender su área de acción a todos los aspectos de la vida cotidiana. De este modo, al obispo le compete en exclusividad la absolución de una larga lista de pecados, los cuales van desde el homicidio, el aborto, los incendios premeditados, castigar en exceso a los esclavos, no dar doctrina a los indios, el leer la correspondencia ajena y falsear las escrituras, hasta otros de mayor o menor tenor. La esfera de acción del obispo es amplia, hasta el punto que puede encarcelar, ordenar penitencias físicas, condenar al destierro, suspender las funciones

¹⁵⁰ Mckinley, *Op. cit.*, p. 43.

laborales, diferir la absolución de los pecados, encerrar en un monasterio y hasta dictar la excomunión, lo que implica la expulsión del seno de la Iglesia, la carencia de sepultura y por ende la condena eterna. Mientras tanto, a los confesores comunes les corresponde absolver pecados de menor dimensión, tales como amenazas, injurias, malos pensamientos, hurtos, lujurias fuera del matrimonio, codicias sexuales y de hacienda, falsos testimonios, etc. Junto con el obispo y los sacerdotes se encuentra la presencia del vicario general, a quien corresponde como presidente del tribunal eclesiástico fiscalizar el debido castigo de los pecadores, controlar la conducta de los clérigos, recibir las denuncias de las causas que competen a la curia, entre otras funciones de igual o mayor importancia. En unión a estos personajes se encuentran otros funcionarios eclesiásticos que colaboran en la vigilancia y resguardo de la colectividad.

Pero, para que la Iglesia pueda ejercer un control efectivo de la sociedad y de sus propios miembros, requería una supervisión directa a través de la visita general. El inicio de éstas durante el siglo XVIII indica la naciente preocupación de la Iglesia por el estado espiritual y material de la diócesis. Las visitas eran realizadas por el obispo en persona o, en su defecto, por otro religioso delegado, conocido como *visitador*, las cuales producían efectos positivos en la conducta de los pobladores. Como anota bien Elías Pino Iturrieta, la visita del prelado es observada por los residentes no “*como una atracción de feria, ni como un temible policía, sino como el portero del cielo. En Venezuela no hay ujier más alto para franquear la entrada de la gloria. Desatender la tradición que él representa, significa la perdición del alma inmortal, nada menos.*”¹⁵¹ Su llegada, acompañada de una corte de funcionarios y símbolos de su poder otorgado por el mismo Dios, produce muestras de masiva reverencia en todas las castas sociales.

En la visita se recoge toda la información posible sobre los residentes y sus sacerdotes, su conducta, costumbres, condición y devoción. Con ella se establecían las providencias, o disposiciones para mejorar o sancionar aquellos aspectos de la vida de la comarca que estaban en contra de la ortodoxia católica. El obispo y su corte de ayudantes tienen potestad hasta en la vida privada del más humilde cristiano, del cual se conocían las faltas a través de los descargos de conciencia de sus vecinos, quienes eran invitados a confesar todos aquellos actos que atentaban contra la salvación colectiva. En la centuria encontramos acciones concretas de varios prelados encaminadas a rescatar a la diócesis caraqueña de las puertas del infierno. Uno de los más destacados luchadores fue el obispo Díez Madroñero, quien, durante su regencia entre 1757 y 1769, se dedicó a convertir la diócesis, y muy especialmente la ciudad de Caracas, en un modelo de religiosidad y devoción. En 1761 declara a la ciudad bajo el patronato celestial de la Virgen María, por lo que comienza a llamarse *ciudad mariana de Caracas*. Prohibió con un edicto los bailes que

¹⁵¹ Elías Pino Iturrieta, *Contra lujuria, castidad. Historias de pecado en el siglo XVIII*, p. 122.

consideraba lascivos y substituyó el juego de carnaval por el rezo del santo rosario. Permitió la construcción de oratorios privados en las haciendas, pero eliminó los altares caseros en los que el culto tenía apariencias sincréticas con danzas, actos paganos y reuniones nocturnas. Introdujo los tres toques diarios del *Ángelus* en la devoción citadina, los autos sacramentales en gloria de la Madre de Dios y la procesión de la Virgen del Rosario cada siete días en las parroquias. Levantó el censo de la capital con la ayuda de los curas formando el padrón de la ciudad. Como consecuencia de su fervor devocional se le debe a este obispo el auge de la demanda pictórica y escultórica de imágenes religiosas, al ordenar a las familias caraqueñas la elección de un santo patrón que debían colocar en el portal de sus casas. De igual modo impuso en 1766 la nomenclatura sacra a las calles citadinas colocando en ellas nichos con las imágenes de los santos correspondientes, alumbrados con su respectivo farol. Esta práctica era usual en las ciudades españolas, donde la única iluminación nocturna se hallaba en los faroles encendidos a la efigie de María o de algún santo.

Por su parte, su sucesor el obispo Mariano Martí, durante su regencia entre 1770 y 1792, se dedicó también con afán a velar por su rebaño. Para ello, emprendió la visita pastoral entre 1771 y 1784. Entre las numerosas resoluciones promulgadas sobresalen generalmente las relacionadas con el vestido immodesto de las mujeres; los casos de adulterios, incesto y amancebamiento; el uso del tabaco de humo y el mascar chimó en el interior de las iglesias; las creencias en vanas observancias como no querer casarse en día martes; la práctica del juego de dados y naipes; la asistencia a bailes, fandangos, y comedias; etc. Este último punto representaba un motivo de controversia entre las autoridades civiles y eclesiásticas. Porque, aunque los funcionarios civiles y militares solían ver con buenos ojos la representación de comedias profanas, la Iglesia las consideraba un nuevo motivo de ofensa a Dios, por las ideas que se transmitían en ellas y las reuniones demasiado cercanas de hombres y mujeres en los corrales de comedias.

Para los inicios del siglo XIX la ciudad de Caracas contaba con cinco parroquias: Catedral, Santa Rosalía, San Pablo, Nuestra Señora de Candelaria, cuyo templo fue edificado por los isleños en 1708, y Nuestra Señora de Altagracia, construido a su vez por los indígenas, aunque luego pasó a ser el templo favorito de los pardos. En la capital se concentraban tres conventos masculinos de franciscanos, dominicos y mercedarios; un Oratorio de San Felipe Neri, fundado en 1772; la iglesia de San Pablo primer ermitaño, dependiente del Hospital de San Lázaro; un convento de monjas concepciones (1619) y otro de carmelitas descalzas (1725); una casa de educandas; y tres iglesias o ermitas, independientes de las parroquias y hospitales, la de San Mauricio, concedida a los negros de la cofradía de San Juan Bautista en 1667, la Santísima Trinidad y la Divina Pastora. Tal cantidad de construcciones de carácter religioso reunidas en una sola ciudad nos indica el

grado de devoción católica que regía a los pobladores. Algunas de estas construcciones, como la Catedral y la iglesia de Nuestra Señora de Altagracia, poseían la facultad de servir de asilo a los perseguidos por la justicia. Esta práctica era común en la época, hasta el punto que todos los edificios religiosos, eran susceptibles de ser guarida de malhechores, por lo que la corte española en 1773, sencillamente restringió esa cualidad a ciertos templos, uno en los pueblos pequeños y dos en cada ciudad. Según las Constituciones Sinodales de 1687 la inmunidad se extendía hasta la custodia del Santísimo Sacramento, y al sacerdote que la portaba, por las calles en procesión o por viático.¹⁵² Bastaba entonces que el delincuente se amparara verbalmente al sacramento para gozar de inmunidad, sin tocar las varas del palio o al sacerdote. Lo que implicaba las constantes interferencias y discusiones entre las autoridades civiles y religiosas.

Por su parte, en el resto de la provincia de Caracas para 1752, según una relación enviada a su majestad por el gobernador don Felipe Ricardos, existían los siguientes monasterios: el Convento Hospital del Puerto de La Guaira, el de Nuestra Señora de la Candelaria (Trujillo), el de la Recolección de San Antonio, el de San Luis (Carora), el Nuestra Señora de la Concepción (El Tocuyo), el de Nuestra Señora de los Ángeles (El Tocuyo), y el de la Purificación de Nuestra Señora (Barquisimeto).¹⁵³ Faltan en su lista algunos de los conventos regentados por los franciscanos, como el de Nuestra Señora de la Salceda en Coro, el de San Buenaventura en Valencia, el de San Diego en Guanare y el de Santa Lucía en Carora.

La presencia de tal cantidad de conventos atestigua el deseo de los blancos por adoptar el camino del claustro. El viajero francés J.J. Dauxion Lavaysse (1774-ca.1830) señalaba que “*una familia blanca donde hubiese tres o cuatro varones se creería deshonrada si ninguno de ellos tomase los hábitos.*”¹⁵⁴ Efectivamente, en la mentalidad hispana la entrada en el estamento eclesiástico era un símbolo de honra y devoción, además de la liberación del trabajo y la obtención de una cierta seguridad personal. Como otros visitantes reseñaron en 1814,

*Los ministros de la religión abundan en estas comarcas, predominan sobre todo, los monjes. La benignidad del clima, la comodidad de los monasterios, de bella construcción por lo general, incitan a la vida contemplativa. Por cierto que, entre estos cenobitas, hay algunos cuyos buenos caudales hacen pensar en que no es precisamente eterno el adiós que han dado a los bienes de este mundo.*¹⁵⁵

¹⁵² Manuel Gutiérrez de Arce, *Apéndices a el sínodo diocesano*, t. 2, p. 233.

¹⁵³ Troconis de Veracochea, *Op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁴ J.J. Dauxion Lavaysse, *Viaje a las islas de Trinidad*, p. 288.

¹⁵⁵ H. Poudenx y F. Mayer, “Memoria para contribuir a la historia de la revolución de la Capitanía General de Caracas”, En: Luis Delpech et al, *Tres testigos europeos de la primera república*, p. 109.

Si en Europa para mediados del siglo XVIII había decaído el interés por la vida contemplativa, en la provincia de Caracas aparentemente aún quedaban vestigios de su vitalidad ya entrado el siglo XIX.

Una parte importante de los servicios sociales que dirigía el clero estaba asentada en las obras pías. Estas aparecen en Venezuela a fines del siglo XVI para alcanzar su auge en los siglos XVII y XVIII, y declinar a mediados de la centuria siguiente. Las obras pías eran un aporte económico legado en testamento a la Iglesia, con el fin de ganar indulgencias en el más allá. Con estos aportes basados en la conciencia y en el temor de un castigo divino, la Iglesia mantenía escuelas, asilos y hospitales. Otro tipo de aporte pío estaba dedicado al mantenimiento del culto, como, por ejemplo, el ornamento de los altares, la construcción de capillas, donaciones a cofradías diversas, la celebración de festividades religiosas, los mandatos de misas por el alma del difunto, etc. Esta última práctica era muy habitual entre los residentes quienes, a la hora de realizar su testamento, legaban importantes contribuciones a la cofradía de las Benditas ánimas del Purgatorio de la iglesia de su localidad, con la intención de que en ella se celebraran una cierta cantidad de misas por su alma, lo que garantizaría una corta estadía en el fuego purificador del Purgatorio. También se podía fundar una capellanía, la cual se basaba en legar una suma de dinero para colocarlo a censo, y con sus intereses sostener a un capellán.

LA DEVOCIÓN EN LA VIDA COTIDIANA DEL SIGLO XVIII

Pese a los problemas suscitados por la ausencia de religiosos en los poblados más alejados y la supervisión eclesiástica adecuada de los mismos, la devoción de los pobladores no fue menor. La vida cotidiana giraba en torno a la religión, en la creencia en los poderes divinos y en el cumplimiento de sus ritos. La asistencia a la misa era un medio para alcanzar la perfección cristiana, y al mismo tiempo uno de los pocos actos sociales relevantes. La Iglesia establecía una serie de conductas a seguir por los devotos en el interior de los templos. Se condenaba enfáticamente las conductas profanas, por lo que los hombres debían llevar capa o casaca, mientras las mujeres portaban el rostro cubierto con una mantilla y se vestían de negro riguroso para evitar los lujos y trajes inmodestos. Otras prácticas eran consideradas indebidas, como explica el franciscano español Antonio Arbiol:

El hablar en la Misa es de muchachos, que deben corregirse con los azotes. El tomar tabaco en la Misa es de mundanos inconsiderados, que no tienen temor de Dios. El hacer ruido con

*las tabaqueras de golpe, es aún mayor inconsideración, añadiendo á la irreverencia nuevas circunstancias de profanidad, desabogo y mal ejemplo.*¹⁵⁶

A esto añadía las irreverencias de voltear el rostro para ver a los demás, conversar durante la Misa, comer y beber en el interior del templo, criticar los sermones y murmurar de los predicadores, como actos que debían corregirse y castigarse. Pero lo que nos interesa aquí es que en la homilía el sacerdote aprovechaba para leer las órdenes episcopales, anunciar las festividades religiosas y celebraciones diversas, como matrimonios, atacar a algún fiel escandaloso, y por supuesto, inculcar las reglas de conducta que los creyentes debían seguir en su tránsito terrenal.

Desde el nacimiento con el bautismo hasta la extrema unción a la hora de la muerte, la vida transcurría en el cumplimiento de los sacramentos, por los cuales se obtenía la salvación eterna. Si se cometían pecados, éstos serían absueltos con un oportuno descargo de conciencia muy frecuente por demás en la silla del confesionario, bien fuera contando los pecados propios o los ajenos, lo que para las autoridades eclesiásticas resultaba en extremo eficaz. En ese sentido, el viajero inglés Robert Semple comentaba en 1812, que para los caraqueños *“la religión no produce efectos beneficiosos sobre su moral; si cometen pecados se confiesan y se olvidan.”*¹⁵⁷

Los caraqueños no se destacaron por su pureza doctrinal: a menudo mezclaron creencias medievales, africanas e indígenas, lo cual les permitía afrontar los conflictos cotidianos. Debemos aclarar, sin embargo, que el sincretismo religioso no alcanzó los niveles de Brasil y Cuba, debido a la existencia de un número mucho menor de esclavos en la provincia. Además de esto, los indígenas locales, al ser reducidos en misiones y vigilados por los sacerdotes católicos, alcanzaron en general una conversión más completa y duradera. Los casos de idolatría se referían generalmente a prácticas indígenas, como bailes, cantos y usos de máscaras, para obtener comida y dinero. Las herejías caraqueñas eran producto más de la ignorancia que de una real ideología anticatólica. En su mayor parte se trataba de supercherías, desconocimiento de la doctrina y afirmaciones dichas al azar sin preocuparse por quién podía escuchar y denunciar. De hecho, el Tribunal del Santo Oficio estaba asentado en la lejana Cartagena de Indias, teniendo en las diferentes ciudades de la provincia de Caracas un comisariato, que se encargaba de remitir todos los casos al máximo tribunal.

Podríamos añadir que una buena parte de los residentes de la provincia creía en maleficios, a través de los cuales podían ejecutarse venganzas personales, dañar a otros o excitar el amor carnal o el odio de alguien en particular. También se encontraban prácticas

¹⁵⁶ Fr. Antonio Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 203.

¹⁵⁷ Robert Semple, “Bosquejo del estado actual de Caracas”, En: Luis Delpech et al, *Op. cit.*, p. 58.

de adivinación para conocer el futuro a través de la astrología y la quiromancia, entre otras técnicas. Por otra parte, los caraqueños cometían vanas observancias, como no querer contraer matrimonio en día martes por temor a las fatalidades, o la práctica de ciertos ritos profanos para encontrar objetos extraviados y descubrir el autor de robos, como la llamada *suerte del broquel*, la cual

*Consistía en la utilización de un broquel o escudo de metal, de los que se ponían alrededor del ojo de la cerradura en las puertas de las casas coloniales; en el broquel se introducían unas tijeras e invocando los nombres de San Pedro, San Pablo y el Apóstol Santiago se procedía a preguntar al broquel quién era el culpable: si las tijeras caían al suelo al pronunciar determinado nombre, allí estaba el responsable.*¹⁵⁸

El caraqueño se preocupaba por cumplir los ritos católicos, por lo que era muy inclinado a asistir a los ritos religiosos, como rezos del santo rosario, procesiones y festividades religiosas sucedidas casi a diario. Estas últimas constituían las pocas diversiones y momentos para demostrar el prestigio social y económico alcanzado por el residente de la provincia. Francisco Depons, en su crónica de viaje a estas tierras entre 1801 y 1804, ya comenta ampliamente esta singularidad.

*Al igual de todos los españoles, los caraqueños se enorgullecen de ser cristianos, y no les falta razón; pero se engañan en creer que para serlo es necesario poner ostentación en las prácticas religiosas. [...] Los españoles son muy asiduos a los oficios divinos, es decir, a la misa los días de precepto, a los sermones y procesiones.*¹⁵⁹

Las fiestas religiosas eran tan numerosas que prácticamente se convertían en cotidianas, lo que representaba un momento de solaz y diversión para los residentes y visitantes, independientemente del estrato social a cual pertenecían. Según el antes citado Francisco Depons,

*En Caracas son tantas que, en realidad, en muy pocos días del año no se celebra la de algún santo o virgen. Se multiplican hasta lo infinito, porque a cada fiesta la precede una novena, consagrada únicamente a las preces; y sigue una octava, durante la cual los fieles del barrio, y aun los del resto de la ciudad, mezclan las plegarias con diversiones públicas, como fuegos artificiales, música, bailes, etc. Sin embargo, nunca tales fiestas se transforman en banquetes.*¹⁶⁰

¹⁵⁸ Troconis de Veracochea, *Op. cit.*, p. 349.

¹⁵⁹ Francisco Depons, “Viaje a la parte oriental de tierra firme en la América meridional”, En: Carlota María Espagnol (comp.), *La pintoresca Caracas: descripciones de viajeros*, p. 70.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 72.

En las Constituciones Sinodales de 1687 se establecen las llamadas *fiestas de guardar*, en las cuales no se debía ejercer oficios serviles. Estas, a su vez, se dividen en *estables*, las que tienen una fecha única, y las *movibles*, que varían la data de su celebración cada año. Entre las primeras se establecen cerca de una treintena de festividades a lo largo de los doce meses, dedicadas a los numerosos santos y episodios importantes de la doctrina católica, además de las celebraciones consagradas al titular y patrón de cada pueblo e iglesia. En las segundas, en cambio, se señalan todos los domingos del año, los tres días de Pascua de Resurrección, la Ascensión, los tres días de Pascua del Espíritu Santo y el día de Corpus Christi. Debido a la pobreza de los indígenas, se les redujo el número de fiestas de guardar a ocho estables y todas las movibles, además de las celebraciones del titular y patrón de su pueblo o iglesia.

La celebración se iniciaba generalmente con una misa, seguida de la procesión de la imagen del santo en horas de la tarde, ya que estaban prohibidas las procesiones nocturnas, además de la realización de comedias a lo divino. Las fiestas eran realizadas a expensas de los feligreses, quienes competían por realizarlas con todo el esplendor que sus medios lo permitieran. “*Las altas personalidades de la sociedad pagaban sumas importantes por tener el honor de llevar el palio o de conducir sobre sus hombros la imagen de algún santo.*”¹⁶¹ Durante el desfile se cantaban salmos, himnos y los demás oficios correspondientes. Una vez más citamos una descripción al respecto hecha realizada por Francisco Depons:

*El santo, en tamaño natural, se encuentra vestido ricamente. Lo llevan en andas muy bien adornadas, seguido o precedido de otros santos de la misma iglesia, arreglados con menos suntuosidad. Muchos pendones, y la cruz abre la marcha. Los hombres van en dos filas. Cada uno de los principales sostiene un cirio; luego viene la música, los clérigos, las autoridades civiles, y por último las mujeres contenidas por una barrera de bayonetas.*¹⁶²

La Iglesia señalaba que en las fiestas los devotos debían consagrarse a la oración pública y privada, la meditación o piadosa lectura, la instrucción en los misterios de la fe y de la moral, el examen de conciencia, la educación religiosa de los hijos, las obras espirituales y corporales de misericordia, y, sobre todo, el uso frecuente de los sacramentos, como medios principales de santificación. Mientras tanto se prohíben y condenan los banquetes, la ingesta de bebidas alcohólicas, los bailes y cantos profanos. El día festivo comenzaba a la media noche y terminaba a la media noche del día siguiente.

En las fiestas no sólo se celebraba: en algunos casos se daban penitencias públicas. Estas sólo eran permitidas a hombres, los cuales debían atenerse a los mandatos de las

¹⁶¹ Ermila Troconis de Veracoechea, *Las obras pías en la Iglesia colonial venezolana*, p. 11.

¹⁶² Depons, En: *Op. cit.*, p. 72.

Constituciones Sinodales, que establecían que “*los hombres, que hubieren de salir con cruces, o haciendo disciplina, sea con traje tan modesto, humilde, y decente, cuanto conviene al acto de penitencia, que ejercitan.*”¹⁶³ Del mismo modo debía observarse el ayuno, para castigar el cuerpo y elevar el alma a Dios. Este precepto era obligatorio para todos los cristianos, salvo los enfermos, los muy pobres, los ancianos y los niños. Según las Constituciones Sinodales

*El ayuno consiste, no sólo en la abstinencia de carne, sino también en la única comida a la hora del medio día, y está permitida una moderada colación a la noche, cuya cantidad no pase de ocho onzas, y su calidad sea frutas, hierbas, dulces, etc., no pescado, huevos ni otras cosas, de que se componen las viandas del medio día.*¹⁶⁴

Una manera de obviar el ayuno era a través de la *bula de lacticios*, mediante la cual el poseedor obtenía el permiso de comer huevos y leche en cuaresma, menos en Domingo de Ramos. Del mismo modo, la *bula de cruzada* permitía comer carnes, huevos y lacticios en tiempos de ayuno.

Por otra parte, existían otras bulas que otorgaban distintos beneficios. La *bula de componenda* otorgaba “*la virtud de convertir al ladrón o usurpador de los bienes ajenos, en su legítimo poseedor*”¹⁶⁵, con la condición de que el delincuente no conozca a la víctima. La *bula de los vivos* obligaba a los sacerdotes a brindar la absolución de los pecados al feliz poseedor de la misma, salvo en casos de herejía. Además, la bula otorgaba varios beneficios como

*Poder oír las misas que se ofician todos los días en esas regiones, una hora antes de la salida del sol; hacerla decir en su casa cuando la iglesia de su parroquia está entredicha; ser enterrado en tierra santa cuando el cementerio está entredicho; comer bien los días de ayuno y todas las comidas que apetezca los días de abstinencia.*¹⁶⁶

Por su parte, la *bula de difuntos* otorgaba la indulgencia plenaria a un alma, y una corta estadía en el purgatorio. El viajero J.J. Dauxion Lavaysse comentaba la importancia que tenía esta bula para los creyentes locales:

*Más de una vez oí a los pobres de este país lamentarse, dar gritos espantosos a la muerte de sus parientes: el dolor de esta pérdida es poca cosa comparada con la de saberlos en el purgatorio, por faltarle esta módica suma para librarlos. Corren por todos lados y piden limosna llorando para procurarse el dinero, a fin de comprar las bulas que librarán a las almas de sus parientes.*¹⁶⁷

¹⁶³ Gutiérrez de Arce, *Op. cit.*, t. 2, p. 235.

¹⁶⁴ *Ibidem*, t. 2, p. 242.

¹⁶⁵ Dauxion Lavaysse, *Op. cit.*, p. 261.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 259.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 260.

Además de las fiestas de guardar, se estipulaban las fiestas de precepto de oír misa solamente, en las que luego se podía trabajar y continuar con la rutina diaria. En ellas se incluye cerca de una veintena de festividades anuales, como las dedicadas a Santa Ana, patrona tutelar y titular del obispado de Caracas. El patrón titular se corresponde al nombre del santo que lleva la ciudad o una iglesia, mientras el patrón tutelar es aquel santo nombrado para que patrocine o favorezca a una determinada población. Según esto, encontramos como patrón titular de Caracas al apóstol Santiago, ya que la ciudad es denominada Santiago de León de Caracas. Pero, a su vez, la ciudad posee numerosos patronos tutelares, según las desgracias que fueron azotando a la ciudad. A los patronos tutelares y titulares se les puede erigir capillas y oratorios, pero siempre destinados al culto público y no al privado.

Pero, más allá de los festejos del aniversario del santo, se encuentra la creencia en la capacidad protectora de éste, al cual se implora en las calamidades de la vida cotidiana. En las desgracias naturales, como los terremotos, plagas y epidemias, el creyente encontraba en las imágenes de los santos el patronato protector. Así se organizaron *rogativas*, en las cuales la feligresía sacaba en procesión al santo seleccionado para interceder ante alguna crisis, mediante voto efectuado por los personajes principales de cada ciudad. De este modo, Caracas poseía varios patronos según los problemas que había atravesado a lo largo de la historia. El cronista Enrique Bernardo Núñez enumera la lista de santos a los que se solicitó auxilio, a lo que nosotros agregamos el año de tal solicitud:

La ermita de San Sebastián se debe a las flechas de los indios [1567], y la de San Mauricio a la plaga de langosta [1574]. El templo de San Pablo, primer ermitaño, a la viruela importada de Guinea [1580], y el de Santa Rosalía, al vomito negro [1697]. Se acude a San Jorge por causa del gusano que devora los trigos [1594], y a Nuestra Señora de las Mercedes, por la alborra o aljorra que destruía las plantaciones de cacao [1631]. Las fuertes sequías hacen invocar a Nuestra Señora de Copacabana, y los terremotos, a la Virgen del Rosario y de las Mercedes [1691]. Los ratones, a San Nicolás de Tolentino [1662], y el comején a Santa Ana [1692].¹⁶⁸

Pero, además de estas rogativas, que se han hecho celebres en la historia de la ciudad, existieron otros momentos en que se imploró el favor divino. En 1716 un misionero capuchino fray Marcelino de San Vicente tuvo una revelación que trastornó la apacible vida provincial. Según éste, “*Dios tenía decretado el castigo de esta provincia*”, a lo cual, con el objetivo de suplicar la misericordia divina,

¹⁶⁸ Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos*, p. 17.

*Los capitulares acordaron hacer penitencia con los vecinos y moradores de la ciudad. El domingo 19 de enero se cantaría una misa con novenario en el convento de la Merced y otra en San Jacinto, con una docena de luces. Para atender a los gastos ocasionados por tal motivo, pedirían limosna en voz alta por las calles.*¹⁶⁹

La espiritualidad medieval que había sobrevivido en el clero y el pueblo español se traspasó a la Caracas, encontrando el gusto por lo visual y lo ritualista, además de una sacralización de la cotidianidad, en la cual los menores actos giraban en torno a la religión, entendiéndose la vida como un mero tránsito temporal, en el que debía ganarse por todos los medios la salvación eterna. Entre estas prácticas se encontraba el uso penitencial de los hábitos de las órdenes religiosas. Según Francisco Depons,

*Muchas mujeres para apartar de sí la cólera divina, cuando se creen amenazadas por ella, en caso de enfermedades mortales u otros, hacen votos de asistir a las ceremonias religiosas vistiendo el hábito emblemático del patrono a quien se han acogido, por un tiempo determinado, cuya duración depende de la inminencia del peligro o de la importancia de la petición.*¹⁷⁰

Otra práctica habitual de raigambre medieval era excomulgar a los insectos y ratones que dañaban los campos. Mientras tanto, a través de la bendición de las haciendas se procuraba obtener abundantes cosechas. Si en el medioevo los fenómenos naturales ocasionales, como cometas, terremotos, eclipses, se explicaban como advertencias divinas o prodigios, para defender la religión, imponer o manifestar el poder de Dios, en el siglo XVIII continuaba su uso religioso y político. Cada acontecimiento natural y humano poseía una explicación divina. Así la inundación que en 1798 asoló a la población del puerto de La Guaira fue explicada por fray Juan Antonio Navarrete como un castigo divino, por culpa de que “*habían varios libertinos hecho pública mofa de la palabra de Dios administrada con amenazas por su cura y pastor al ver su desarreglo y libertinaje. Todos lo han estimado por especial castigo.*”¹⁷¹ Del mismo modo, después de cada terremoto la población asumía conductas religiosas extremas, unas veces por voluntad propia y otras por la debida imprecación de los sacerdotes. El celebre naturalista Alejandro de Humboldt (1769-1859) narra la situación después del terremoto de 1812:

Entre tantas calamidades públicas el pueblo se entregaba a las prácticas religiosas que creía más adecuadas para apaciguar la cólera celeste. Reuniéndose lo unos en procesión, entonaban cantos fúnebres: con el espíritu extraviado se confesaban en voz alta en la mitad de las calles.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁷⁰ Depons, En: *Op. cit.*, p. 71.

¹⁷¹ Fr. Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, edic. 1962, p. 156.

*Acaeció entonces en esta ciudad lo que se observó en la provincia de Quito después del horrendo terremoto del 4 de febrero de 1797, contrajéronse muchos casamientos entre personas que tras muchos años no habían hecho sancionar su unión por medio de la bendición sacerdotal. Hijos había que de nuevo hallaban a los padres que hasta entonces los habían negado: prometiéronse restituciones de parte de sujetos que jamás habían sido acusados de hurto: familias hacía tiempo enemistadas se reconciliaron bajo el sentimiento de la común desgracia.*¹⁷²

La devoción a los poderes intercesores celestiales y a las imágenes de los santos era a menudo más propia de la piedad medieval europea. El culto a los santos se correspondía según la especialización de cada divinidad en la curación de enfermedades o en la conjuración de algunas desgracias. De esta manera Santa Lucía se invocaba en los problemas visuales, Santa Apolonia en los dolores de muelas, San Ramón Nonato en los partos difíciles, Santa Bárbara en las tempestades, San Cristóbal contra la muerte accidental, etc.

Durante el siglo XVIII se establecieron cerca de cuarenta cofradías sólo en la ciudad de Caracas. La cofradía era una especie de hermandad organizada en torno a una devoción especial, cuyos integrantes eran generalmente de una misma clase social. Las cofradías dependían del obispo y se encargaban de realizar diversas labores espirituales, sociales, y económicas. Entre ellas se destacan su participación en las festividades religiosas, el velar por la subsistencia de la viuda e hijos menores de los fallecidos, sostener escuelas, y prestar sumas de dinero a la manera de entidades bancarias.

Además de las cofradías se encuentran las congregaciones para seglares, como la Orden Tercera de San Francisco, creada en 1648, lo que la convierte en la asociación religiosa más antigua de Caracas. En 1714 dicha orden construyó su propio altar, y en 1760 fabricó su capilla al interior de la iglesia conventual de la Inmaculada Concepción (hoy iglesia de San Francisco). En la orden tercera se aceptaba a personas casadas o solteras, que debían vivir en el mundo bajo ciertas reglas y cumplir ejercicios de piedad compatibles con el estado secular. Estas reglas no eran obligatorias bajo pecado mortal, sino que consistía más bien en reglas de dirección que se aceptaban voluntariamente sin realizar votos. Esta orden alcanzó un importante prestigio en la provincia de Caracas, y contó con los recursos suficientes para construir y ornamentar su capilla con la participación de los mejores artífices de la época.

La devoción principal entre los residentes de la provincia era la Virgen María en sus diferentes advocaciones. Desde 1757 el Ayuntamiento había colocado la figura de la *Madre Santísima de la Luz* en su balcón con iluminación perpetua, para que estuviera a la

¹⁷² Alejandro de Humboldt, "Caracas", En: Carlota María Espagnol (comp.), *Op. cit.*, p. 60.

vista de toda la población. En 1763 la ciudad solicita al rey exigir que cada empleado público jure la pureza de la Virgen María, que se le autorice a poner en el pendón de la ciudad una orla con la inscripción “*Ave María Santísima de la Luz, sin pecado concebida*”, y que se le permita hacer un oratorio dedicado a su patrona en el propio edificio del Ayuntamiento, donde los capitulares oigan misa todos los días de cabildo. En respuesta a tan fervorosas demandas en 1766 el monarca envía una Real Cédula, que establece que la orla lleve la inscripción “*Ave María Santísima sin pecado concebida, en el primer instante de su ser natural*”, además, autoriza todas las restantes peticiones, ya que Carlos III había declarado patrona universal de España e Indias a la *Inmaculada Concepción*. Toda esta referencia sobre la devoción a María se evidencia, además, en la multitud de imágenes, escultóricas y pictóricas, con sus diferentes advocaciones que han perdurado hasta nuestros días.

Las apariciones milagrosas de imágenes de la Virgen María en la provincia continuaron incentivando la devoción. En este sentido, se recuerda la de *Nuestra Señora de la Corteza* en el año de 1702. Según cuentan las crónicas capuchinas, una mulata llamada Margarita La Perla fue con su hijo a las fiestas de *Nuestra Señora de Coromoto*, pagando una promesa por la sanación del niño. Pero a pesar de que Margarita asistió a los oficios divinos en Guanare, no logró contemplar la pequeña imagen mariana en su sagrario de plata, lo cual entristeció a la devota, quien emprendió el regreso a su pueblo. En el camino se sentó a descansar en la Quebrada de la Virgen y ató la mula a un árbol.

*Al cabo de un rato de solaz y probablemente al principiar el rezo del santo rosario, el niño advirtió que el animal se movía y parecía espantado, notó al mismo tiempo que la causa estaba en un punto de la corteza del árbol, del cual irradiaban rayos de vivísima luz. [...] Acércanse los dos y observan con admiración y júbilo que dicha luz provenía de una diminuta imagen grabada de relieve en la misma corteza del tacamahaco y representado a la Virgen sosteniendo al Niño en las manos.*¹⁷³

Efectivamente, Margarita cortó la corteza y la llevó a casa, donde el presbítero Félix Martínez se la intercambió por un relicario y dos estampas de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario. El capuchino llevó la imagen a la iglesia de la población de Acarigua y desde entonces fue venerada bajo el título de *Nuestra Señora de la Corteza*, aprobado su culto por las autoridades en 1797. La Virgen coronada está de pie con el Niño Jesús en sus manos, y con un velo blanco y túnica de color pardo. La pequeña imagen mide 52 mm de alto por 43 mm de ancho, y se encuentra en una custodia de plata. En la década de 1710 el teniente gobernador de la Villa de Araure, Nicolás de Flores, organizó la fundación de un pueblo de indios en el lugar de la aparición, con el nombre de *Nuestra Señora de la Aparición de la Corteza*.

¹⁷³ Baltasar de Lodaes, *Los franciscanos capuchinos en Venezuela*, p. 150.

Lo cierto es que la pequeña imagen provocó la disputa entre los clérigos de Guanare con los de Araure por los poderes milagrosos de sus respectivas vírgenes. Según refiere J.J. Dauxion Lavaysse (1774-ca.1830) “los sacerdotes de Guanare dicen que la Madona de Araure no es sino una superchería capuchina y que ésta jamás ha hecho milagros.”¹⁷⁴ Otra aparición conflictiva era *Nuestra Señora de los Valencianos*, cuya imagen había sido presuntamente encontrada por un indio en 1771 en un barranco. Los problemas en torno a esa imagen comenzaron cuando el cura de la parroquia de San Luis alegaba que la imagen le pertenecía por haber sido encontrada dentro de su parroquia, y el cura de San Sebastián de los Reyes refería que era de su propiedad por haberla comprado al indio. Mientras tanto, la imagen fue trasladada a Caracas y allí estuvo olvidada en un depósito a la merced del comején y los roedores. Cuando al fin el obispo Francisco de Ibarra (act. 1799-1806) sancionó a favor de San Luis (actualmente Villa de Cura) la imagen tuvo que ser restaurada.¹⁷⁵

Otras imágenes de María aparecieron milagrosamente. La imagen de la *Virgen de la Guía* se encontró por los años de 1720 a 1730 en las costas de Maiquetía, flotando dentro de una caja. La imagen de bulto fue completada colocándose el Niño Jesús en su brazo izquierdo y el cetro en el derecho. Del mismo modo, en la centuria anterior llegó a las costas venezolanas la imagen de la *Virgen de la Soledad*, la cual en 1654 fue entregada a la iglesia conventual de la Inmaculada Concepción por sus propietarios, don Juan del Corro y doña Felipa Ponte. Otra aparición que determinó la devoción a los poderes de María era la imagen de *Nuestra Señora de Belén*, que en San Mateo fue encontrada en 1709 por un indio, quien, al estar cortando un tronco, notó que del suelo sobresalía una medalla de bronce con la imagen de la Virgen.

¹⁷⁴ Dauxion Lavaysse, *Op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 231.

CAPÍTULO 3: LA ICONOGRAFÍA DEL ÉXTASIS Y LAS VISIONES CELESTIALES DE SANTOS EN LA PINTURA DE LA PROVINCIA DE CARACAS

LAS ARTES PLÁSTICAS COMO MEDIO PEDAGÓGICO, PROPAGANDÍSTICO Y DEVOCIONAL DE LA IGLESIA CATÓLICA POSTRIDENTINA

*Lo que miran los ojos, logra más eficacia para mover al ánimo, que lo que escuchan los oídos: son las pinturas lengua de los ojos, y es más penetrativa su moción, que las que causan las palabras.*¹⁷⁶

La citada frase pertenece al carmelita Antonio de San Joaquín, uno de tantos teólogos hispanos que dedicaron su pluma a incentivar la devoción católica durante el período posterior a la contrarreforma. En sus palabras se sintetiza el pensamiento de un hombre de Iglesia sobre la importancia particular que posee la imagen como instrumento al servicio de la religión. La imagen es superior a la palabra, puede educar, propagar e incentivar con mayor fuerza, porque apela directamente a la vista y con ella al intelecto y al corazón del hombre. “En el barroco, la educación lo era fundamentalmente de la voluntad, que a su vez es motivada no por vía racional, sino emocional, a través de los sentidos, y siendo el de la vista su rey indiscutible, es lógico pensar que se le concediera la máxima importancia a la hora de la educación.”¹⁷⁷ El apelar a la eficacia didáctica de la imagen visual para catequizar era una práctica medieval, que la Iglesia católica después de la contrarreforma volverá a utilizar en todo el orbe católico. Por tal motivo, se recurre a viejas consignas, como la descripción de San Gregorio Magno (ca. 540-604) de la pintura religiosa como *Biblia de iletrados*, poniendo en evidencia la función de la imagen como instrumento pedagógico.

En la sesión XXV del concilio de Trento, “*Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las Sagradas Imágenes*”, iniciada el tres de diciembre de 1563 y finalizada al día siguiente, se decretó textualmente que:

¹⁷⁶ Fr. Antonio de San Joaquín, *Año teresiano*, t. 5, p. 139.

¹⁷⁷ Fernando Checa y José Morán, *El barroco*, p. 122.

*Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido; sino también porque exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado.*¹⁷⁸

Con este decreto conciliar se asumió oficialmente que la imagen, independientemente de su forma estilística, es el medio del conocimiento ideal de las verdades de la Fe para aquellos miles de devotos incapacitados, económica y culturalmente, de acercarse a la palabra escrita. Es así como las artes plásticas asumen una finalidad didáctica, enseñan la historia sagrada y los dogmas católicos a una población amenazada por su misma ignorancia a seguir la senda protestante. Pero también se incorpora a la evangelización de los pueblos paganos, como los que se hallan en los nuevos territorios ultramarinos, donde demostró con mayor fuerza su cualidad didáctica superando las barreras que imponía la comunicación oral. Los doctrineros encargados de la evangelización de los indígenas siguieron las tradiciones seculares sobre el uso pedagógico de las imágenes, empleándolas para facilitar la comprensión de las doctrinas.

Ejemplo de esta práctica lo encontramos en algunos testimonios de los misioneros que en nuestro territorio se abocaron a la tarea de convertir a los indígenas. “El Padre Pierre Pelleprat de la Compañía de Jesús, que hizo trabajos de evangelización en 1653 y en 1656 en Guayana expresaba que cuando no encontraba términos para hacerles comprender los misterios de que les hablaba, les enseñaba estampas que los representaban.”¹⁷⁹ Las imágenes no sólo se usaban como medios de aprendizaje, también sustituían, en algunos casos intencionalmente, el culto a los ídolos ancestrales aborígenes. De tal manera, existen numerosos ejemplos en el continente americano de imágenes que participan en complejos sincretismos religiosos, siendo una de las más famosas la mexicana *Virgen de Guadalupe*.¹⁸⁰

El espíritu tridentino se extendió gradualmente a todo el imperio español, con la orden de su publicación y cumplimiento a través de una Real Cédula promulgada por Felipe II en 1564. En los territorios ultramarinos se realizaron sínodos diocesanos y

¹⁷⁸ *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, p. 477.

¹⁷⁹ Rafael Fernández Heres, “Educación y cultura” en Pedro Cunill Grau, *Los tres primeros siglos de Venezuela, 1498-1810*, p. 509.

¹⁸⁰ Las investigaciones antropológicas sobre el sincretismo en Venezuela aún se encuentran en una fase inicial, por lo cual consideramos prematuro abordar el tema. Recomendamos al respecto: Anna Gradowska et al., *Magna Mater: el sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*, 1993.

concilios provinciales que permitieron adaptar y extender las medidas eclesiásticas a las necesidades regionales. En la provincia de Caracas los principios tridentinos se hicieron sentir, con mayor fuerza, a través del sínodo diocesano realizado en 1687. Pese a los anteriores sínodos ejecutados desde 1574 en la diócesis de Caracas, fue en esta reunión en la cual las autoridades eclesiásticas llegaron a establecer los reglamentos que rigieron a la Iglesia venezolana hasta 1904. En el libro cuarto, título XIV se refiere la *Invocación, y veneración de las reliquias de los santos, de las santas imágenes, y nuevos milagros*, en ella se declara textualmente que:

*Grandes frutos, y utilidades, conseguimos de la veneración y culto, que damos a las imágenes santas, reverenciando en ellas sus almas santas, que están reinando en la gloria con Jesucristo. Por lo cual mandamos que ninguna imagen, o reliquia de Santo, o Santa, que no estuviere canonizado por la Santa Sede Apostólica, se ponga en los altares de las iglesias a la común adoración de los fieles, ni se pinte con rayos de luces de bienaventurados. Determinamos, y mandamos, que siempre que se hayan de colocar algunas imágenes, nuevamente hechas, de Cristo, de su Madre Santísima, o de algún Santo, antes de ponerlas en los tabernáculos, capillas, o altares, se nos dé aviso, para bendecirlas, según la disposición del Pontifical Romano, y del Ritual, o que demos nuestra comisión, in scriptis, al sacerdote, que lo haya de hacer.*¹⁸¹

Si las decisiones decretadas en 1563 por el concilio de Trento, se comenzaron a llevar a la práctica artística en Italia y en la península ibérica a finales del siglo XVI, en regiones como la provincia de Caracas se instauran con mayor fuerza durante las dos centurias siguientes, gracias al establecimiento definitivo de las poblaciones. Por otra parte, el retraso con respecto al desarrollo cultural de la metrópoli ocasionado por las limitaciones de difusión de conocimientos, trajo dos consecuencias evidentes, por un lado postergó la presencia del academicismo y de la ilustración en el arte, y por el otro prolongó la influencia de los cánones tridentinos hasta el siglo XVIII. Esta extensión es particularmente notoria en la reconfirmación de las providencias decretadas en el sínodo de 1687 por el obispo Diego Antonio Díez Madroñero en 1761, con el beneplácito de Carlos III. En la sociedad provincial dieciochesca la vida civil y la religiosa estaban profundamente relacionadas, por ello, el arte encarnó más fielmente el paradigma tridentino de educar, propagar y conmovir.

La imagen, y con este término abarcamos a las artes plásticas en general, no sólo enseña la historia sagrada, también instaura los dogmas morales de una vida perfectamente cristiana. Las buenas obras y la práctica de los sacramentos se consideran como los puntos fundamentales para obtener la gracia divina. De esta manera, podemos

¹⁸¹ Manuel Gutiérrez de Arce, *Apéndices a el sínodo diocesano*, t. 2, pag. 226.

interpretar, por ejemplo, que las imágenes del *Bautismo de Cristo* promueven indiscutiblemente no sólo la historia sagrada sino también la práctica de este sacramento. En este sentido, comprendemos las providencias decretadas por el obispo Mariano Martí el 18 de abril de 1772 para las iglesias de la ciudad de Caracas, en la cual se ordenaba “*que en el bautisterio de cada iglesia se ponga una imagen de San Juan Bautista en el acto de bautizar a Nuestro Señor Jesu-Christo*”¹⁸², como un medio proselitista de reforzar la práctica de este sacramento entre los fieles. De igual modo, las ejemplares vidas de los santos abundaron en representaciones que evidencian la práctica de las virtudes y sacramentos que todo cristiano debía cumplir para acceder a la salvación de su alma. Las imágenes de la *Educación de la Virgen* se transformaron en un discurso sobre lo que debía ser la educación cristiana de las hijas: lectura, bordado y oración.¹⁸³ De esta manera, las doctrinas morales y religiosas se cuelan veladamente en la iconografía católica como paradigmas de una conducta aceptada por Dios y la Iglesia.

Las imágenes no sólo se concentraron en el interior de los templos, sino que se trasladaron al hogar en donde asumieron el control del imaginario colectivo, impidiendo la extensión de las posibles herejías y de las ideas individualistas que pudieran minar las bases católicas de los fieles. La proliferación de las pinturas, esculturas y grabados de temática religiosa en las viviendas no sólo ocurrió en el continente europeo, sino también en regiones periféricas como Caracas, tal como nos refieren los múltiples testamentos e inventarios que abundan en láminas y hechuras. El historiador Alfredo Boulton llegó a contabilizar unos seiscientos treinta y seis testamentos de mediados del siglo XVIII, que arrojaron una cifra impresionante de ocho mil setecientas y una imágenes en posesión de particulares, en una población que alcanzaba aproximadamente las veintiséis mil personas. En su investigación destacan referencias directas a las colecciones de personalidades como don José de Oviedo y Baños (1671-1738), quien según sus disposiciones testamentarias poseía ciento diecinueve imágenes, entre las cuales se encontraban retratos de familia y miembros de la Casa Real. También se destacaba el primer conde de San Javier, que dejó doscientas veintiocho imágenes, y el marqués del Toro, que conservaba hasta el momento de su muerte setenta y nueve imágenes.¹⁸⁴

Esta abundancia de imágenes religiosas en posesión de ciertas figuras principales de la sociedad dieciochesca, no sólo era una prueba de devoción católica. También procuraba exteriorizar el prestigio social y el poder económico alcanzado. Muchas familias mantuanas albergaban en sus casas cultos a ciertas imágenes que transmitían de

¹⁸² Mons. Mariano Martí, *Relación de la visita general*, t.1, p. 54.

¹⁸³ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 251.

¹⁸⁴ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, t.1, p. 111 y ss.

generación en generación, como elemento distintivo de sus orígenes peninsulares y de su condición de cristianos viejos. El cronista Arístides Rojas comentaba que:

*La familia Mijares de Solórzano protegió el culto del Crucificado; la de Ponte tuvo la Virgen del Carmen; la de Bolívar, lo mismo que la de Rodríguez Toro, se fijaron en la Santísima Trinidad. La de Pacheco aceptó la Guadalupe, la Santa Familia perteneció a la de Ávila, las de Alonso Gil e Istúriz que eran una misma, continuaron en Caracas como en España, su devoción al Cristo de Burgos.*¹⁸⁵

La posesión de estas imágenes comprometía además al sostenimiento del culto católico que se relacionaba con la devoción particular. De tal manera, en algunos casos se creaban cofradías, se levantaban o se reconstruían capillas particulares, y se costeaban fiestas y procesiones a cargo de la devoción distintiva de algún linaje excelso. Un caso particular, que podríamos examinar brevemente, es la devoción de la familia Tovar a la *Virgen de la Guía*, que según Arístides Rojas se desarrolló entre los años 1735 a 1738. Al considerarse bajo la protección de esta advocación mariana se hacía indispensable contar con la presencia de sus imágenes en todas las posesiones familiares. De tal suerte, “*la imagen de ésta figuraba en Mariara, en la Vega, en los llanos y en todas las propiedades de la familia,*”¹⁸⁶ lo que brinda a los investigadores interesantes datos sobre la presencia de esta advocación en la pintura dieciochesca de la provincia de Caracas.

Como las familias de mayores recursos económicos se constituían en modelos para el resto de la sociedad, es natural que la posesión de imágenes se evidencie en los demás estratos sociales, no sólo como simple imitación sino también como prueba de la devoción. Así se aprecia en el inventario de los bienes de una pareja de negros libertos del siglo XVIII, que poseían “*una imagen de Santa Ana fabricada en plata, un pequeño altar con crucifijo, y una imagen de Nuestra Señora del Carmen.*”¹⁸⁷ Del mismo modo, los diferentes estratos sociales se identificaron con determinadas devociones. A modo de ejemplo, los blancos de origen canario se asociaban en torno a la Virgen de la Candelaria, originando el templo y la parroquia de ese nombre en nuestra capital. Mientras tanto, numerosos pardos prestaban culto a la Virgen de Altagracia en la iglesia homónima.

Esta práctica de trasladar el templo a la vivienda no sólo se concentró en los oratorios caseros, estancia indispensable de un hogar cristiano, sino que se despliega por la sala y demás habitaciones. Es en este contexto en el que se exhorta a mantener en los hogares las representaciones religiosas no sólo como elemento piadoso y educativo sino

¹⁸⁵ Arístides Rojas, *Contribuciones al folklore venezolano*, p. 47.

¹⁸⁶ Rojas, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁷ Pedro Enrique Calzadilla, “Un caso de divorcio entre libertos en la Venezuela del siglo XVIII” en Elías Pino Iturrieta, *Quimeras de amor, honor y pecado*, p. 221.

más bien coercitivo. El jesuita Pedro de Calatayud, en sus *Doctrinas prácticas* (1754), critica severamente a aquellos fieles que en sus hogares ya no colocaban imágenes religiosas o las ocultan en aposentos íntimos, lejos de las miradas de los visitantes, quizá impulsados por la creciente secularización dieciochesca que comenzaba a invadir la península:

*Tenéis ya desterradas varios de vosotros las Imágenes de Jesu-Christo, de María Santísima, de sus misterios, y de Santos, y las retiran a los entre fueros, o aposentos de menos esplendor, como quienes cauteláis, no estorben con su presencia, ni reprehendan vuestra conducta sensual, distraída, enemiga de la Cruz de Cristo.*¹⁸⁸

De este modo, podemos observar cómo la imagen se transforma también en un medio eficaz de control social. Las representaciones de los santos en los hogares son la mirada vigilante y represora de la Iglesia en la intimidad familiar. Su puesto debía estar en todos los recintos, siendo censurable que se sustituyan,

*Por la inutilidad, y frágil consistencia de delicados vidrios, espejos, china, charoles, y otras baratijas de muy subido coste, y ningún valor, [...] Ardid es este tan perjudicial, que no solo daña a los caudales, por la difusión con que estos se aminoran en la compra de alhajas que se estilan; sino que ocasiona mucho daño a los intereses espirituales por cuanto se les quita a nuestras almas grandes excitativos con las representaciones devotísimas de las pinturas sagradas.*¹⁸⁹

Esta preocupación por asegurar la presencia de las imágenes religiosas en los hogares de todos los cristianos no se reducía sólo al continente europeo. En la provincia de Caracas el gobernador Francisco de la Hoz y Berrió dictó en 1620, unas instrucciones para ser ejecutadas en una reducción de indios Ayamanes. En éstas se promulgó, entre otras disposiciones, que los indígenas “*tuviesen dentro de sus casas imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María y de los santos de sus respectivos nombres y de los que hubiesen escogido como abogados.*”¹⁹⁰ Posteriormente, el celebre obispo Díez Madroñero durante su regencia en pleno siglo XVIII (1757-69), promulgó unas providencias semejantes, en las cuales ordenaba a las familias caraqueñas la elección de un santo patrón que debían colocar en el portal de sus casas.

Con esta finalidad pedagógica las representaciones debían poseer ciertas cualidades que facilitaran la comprensión correcta de los mensajes cristianos, dando primacía al contenido sobre la forma estilística. Así se instauró como ley la claridad y el respeto por la tradición iconográfica católica en beneficio de la comprensión del significado de la

¹⁸⁸ P. Pedro de Calatayud, *Opúsculos y doctrinas prácticas*, p. 165.

¹⁸⁹ Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 5, p. 135.

¹⁹⁰ Ambrosio Perera, *Historia de la organización de los pueblos antiguos*, p. 61.

imagen. Esta tradición se había cristalizado a lo largo de los siglos, no a través de modelos rígidos y esquemáticos, pero sí preservada de grandes y bruscas innovaciones por el respeto que inspiraba la religión. De esta manera, las imágenes con temática católica persistieron hasta el punto de que puede rastrearse en el largo camino de la historia, el nacimiento y la evolución de un determinado tipo figurativo. Pero, a raíz de las concepciones humanísticas del Renacimiento, la imagen religiosa se seculariza, aceptando una interpretación más humanista y natural, en la cual los elementos paganos conviven con las figuras católicas. Esta libertad iconográfica que se permitió durante el Renacimiento, se limita después del concilio tridentino. El pintor “*debe apartar la idea de asuntos quiméricos, y falsos, especialmente aquellos, que representan dogmas, y sucesos contrarios a nuestra Santa Fe.*”¹⁹¹ De tal suerte que la convivencia feliz de la antigüedad grecorromana y el mundo católico se restringe aparentemente a algunas representaciones que no afectaran peligrosamente la ortodoxia de la imagen religiosa.

Para mantener el control sobre las representaciones y su poder de encarnar falsas creencias y errores dogmáticos que pueden aparecer por descuido, ignorancia o fantasía del pintor, se estableció en el concilio tridentino que será propiedad de los obispos supervisar las representaciones tanto pictóricas como escultóricas, y de encontrarse alguna imagen que pueda inducir a errores de apreciación debe ser retirada de las iglesias. También se determinó que nadie podrá colocar imágenes en ningún lugar del templo sin la aprobación del prelado. Este control igualmente tiene como objetivo evitar la profusión de santos de raigambre popular no examinados y aprobados por la Iglesia católica. Es interesante destacar que desde 1553 en la Nueva España, la Iglesia estableció el cargo de *veedor de imaginería* o *ensor*, ocupación que en el continente europeo era designada por la Inquisición para fiscalizar la ortodoxia de la producción artística. En el virreinato novohispano el cargo procuraba mantener la pureza doctrinal de las obras inicialmente realizadas en su mayoría por manos indígenas, mientras los gremios se dedicaron a revisar la habilidad en el oficio de los artesanos. En la provincia de Caracas el control de las imágenes estuvo limitado a los obispos y demás miembros de la jerarquía eclesiástica, quizá por la cantidad ínfima de indígenas que posiblemente se ocuparon en labores artísticas.

Siguiendo estas pautas de claridad y ortodoxia, la iconografía adquiere una vital importancia, en la medida que permite instaurar la correcta representación de las figuras divinas. Los tratadistas de arte recomiendan después del Concilio que “*los ángeles debían tener alas, los santos aureolas y atributos específicos; y si estos últimos son personajes oscuros puede ser necesario que sus nombres se escriban bajo su imagen para evitar toda clase de confusión.*”¹⁹² Los

¹⁹¹ Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 5, p. 139.

¹⁹² Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia, 1450 a 1600*, p. 120.

atributos de las figuras deben ser claros y sin ambigüedades, que impidan la identificación del personaje. En estas circunstancias se hacen extremadamente populares las estampas y grabados basados en la tradición, en las Sagradas Escrituras y en las doctrinas de los Padres y Doctores de la Iglesia, que establecen la forma en que se debe representar correctamente un tema religioso. Este afán por el culto al modelo correcto limitaba en gran medida la imaginación y la creatividad del artista, pero buscaba evitar las interpretaciones erróneas del espectador, y se relaciona íntimamente con la teoría del decoro.

La teoría del decoro o *Decorum* posee sus bases en los estudios renacentistas, en especial en la obra de Leonardo da Vinci (1452-1519). Para éste la teoría del decoro se relaciona con la expresión emocional de las figuras representadas y es la cualidad máxima de la pintura de historia sin la cual no resultaría convincente. Los gestos de un personaje deben mostrar los sentimientos según la edad, rango y posición social, además de estar acordes con el vestuario, ambiente y época en la que se desarrolla la acción. Esta teoría tenía como finalidad realizar una pintura convincente y objetiva que elevase a las artes al rango de ciencia y que con ello pudiera alcanzar el nivel de las artes liberales. Posteriormente, inmerso en las ideas manieristas el teórico italiano Giovanni Lomazzo (1538-1600), en su *Trattato della pittura* (1584), considera el decoro en su análisis del movimiento, en el cual incluye la expresión facial y corporal, y describe minuciosamente los gestos y expresiones del rostro. Pero, su teoría asume también la esquematización de las formas de todos los dioses, de los elementos y de todo lo que el pintor puede querer representar. El artista no necesita emplear su imaginación, sólo es suficiente revisar su tratado para hallar la correcta representación de cada acción.

Esta consideración de la pintura de historia en base a un manual de iconografía clásica o cristiana fue una tendencia en auge creciente. Textos como *Iconología* (1593) de Cesare Ripa, abordaron la interpretación alegórica y simbólica de todas las imágenes que el artista quisiera representar e incluso la observación de obras del pasado se interpretaron en base a estas ideas. Esto llevó durante el período barroco a la sistematización de las imágenes religiosas en base a los textos dogmáticos. Es así como surgen cantidad de publicaciones que indican a los pintores cómo representar las imágenes de Dios, la Virgen y los santos de manera que puedan ser fácilmente reconocidas por los observadores, sin riesgo de equivocaciones, como la *Antigua veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias* (1623) de Martín de Roa, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633) de Vicente Carducho (ca. 1576-1638), el capítulo *Adiciones a algunas imágenes* escrito por el pintor español Francisco Pacheco (1564-1654) en su obra *Arte de la pintura* (publicado en 1649), y *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas* (1730), escrito en latín para

eclesiásticos y censores de imaginería, por el mercedario fray Juan Interián de Ayala. También se transforman en fuentes de primer orden todas las vidas de santos, así como los textos dogmáticos y las Sagradas Escrituras. Los artífices igualmente utilizaban como modelos las estampas grabadas, que permitían la difusión de las imágenes al comerciarse libremente. De tal suerte que los artesanos poseían grandes colecciones de láminas que les servían para representar cualquier historia sagrada que el cliente quisiera encargar. A modo de ejemplo, según el historiador Alfredo Boulton el artista Fernando Álvarez Carneiro, a mediados del siglo XVIII, tenía entre sus utensilios “*setenta estampas, entre grandes y chicas de papel; un libro de estampas, y el Flos Sanctorum de Ribadeneyra*”.¹⁹³

Durante la contrarreforma la teoría del decoro abandonaría su finalidad de complemento de la pintura de temas históricos para transformarse además en un método de censura de las artes. La teoría reformulada por los contrarreformistas exige que las figuras sean apropiadas a la escena pintada y al lugar del emplazamiento, de suerte que se destierran todas aquellas formas que puedan parecer indecentes tanto para el espectador como para el lugar donde se exhibe la imagen. Según advertía un artista como Antonio Palomino (1653-1726), a principios del siglo XVIII, el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición condenaba la importación de cualquier tipo de imágenes *lascivas* y su exhibición en lugares públicos o privados. De igual modo,

*SE PROHIBE A LOS PINTORES, QUE LAS PINTEN, Y A LOS DEMAS ARTIFICES, QUE LAS TALLEN, NI HAGAN: PENA DE EXCOMUNION MAYOR LATAE SENTENTIAE, CANONICA MOTIONE PRAEMISSA, y de quinientos ducados por tercias partes, para gastos de el Santo Oficio, jueces, y denunciador; y un año de destierro a los pintores, y personas particulares, que las entraren en estos Reinos, o contravinieren en algo a lo referido.*¹⁹⁴

Además de estos castigos instaurados por la Inquisición, los teólogos hispanos como el jesuita Pedro de Calatayud, señalaban que:

*Pecan mortalmente los que para dar culto a Dios, hacen fabricar o colocar estatuas, o imágenes desnudas en pechos, brazos y piernas, tan inmodesta, é indecentemente dispuestas, que son para algunos frágiles, provocativas y despiertan feos pensamientos, y según el rito de la Iglesia deben sepultarse.*¹⁹⁵

Con esta práctica se eliminan todas las representaciones de cuerpos desnudos de las obras de temática religiosa, por su condición sagrada y por estar expuestas en los templos.

¹⁹³ Boulton, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁴ El enfatizado es del autor. Antonio Palomino, *El museo pictórico*, t. 2, p. 94.

¹⁹⁵ Calatayud, *Op. cit.*, p. 192.

La demostración de figuras desvestidas podría despertar en los fieles sentimientos deshonestos contrarios a la devoción católica, como lo explica fray Antonio de San Joaquín, “*lo cierto es, que aún es menos dañoso un libro, que contiene persuasiones venéreas para provocar a la lascivia, que un cuadro de representaciones deshonestas; y así como deben ser condenados, y entregados al fuego semejantes escritos, lo deben ser también tales pinturas.*”¹⁹⁶

Desde la práctica artística, eruditos como Antonio Palomino, explicaban que se podía representar figuras desnudas sólo en aquellas historias que la Iglesia aceptaba por la costumbre iconográfica instaurada, tales como Adán y Eva, las almas en el infierno y en el purgatorio, la resurrección de la carne y el Juicio final. Sin embargo, se hacía necesario que el artista procurara

*Siempre usar de toda la industria posible, para honestar el desnudo, en los casos precisos, especialmente en las mujeres: ya con el cabello, ya con algún cendal (si lo admite la historia), ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, o ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga [...] que para las fábulas hay más licencia, pero ninguna para la deshonestidad, y lascivia.*¹⁹⁷

De la misma manera los gestos de las figuras deben ser acordes a la escena y su indumentaria apropiada a la acción, al carácter y a la clase social. Hasta se llega a considerar indecente el uso de los trajes del siglo en las figuras sacras, que según el teólogo franciscano Antonio Arbiol, “*es materia abominable, que no mueve a espiritual devoción, ni dice con la cristiana honestidad que los santos guardaron en esta vida mortal, ni menos con el estado perfectísimo que tienen en el cielo.*”¹⁹⁸ En la provincia de Caracas también se siguen estas pautas del decoro. En el citado sínodo diocesano de 1687 se prohíbe que las imágenes sean vestidas con atuendos seculares y aderezos indecentes como gargantillas, zarcillos y pulseras, salvo aquellas joyas otorgadas en limosnas por los fieles que adornarán las andas en las procesiones y festividades.

La teoría del decoro exige precisión en el detalle y claridad, debe representar la verdad histórica, excluyendo lo pagano de la imagen religiosa. La estética renacentista valoraba la variedad de figuras, hasta el punto de permitir la incorporación de anacronismos que embellecieran la acción descrita, aunque estuviera fuera de la verdadera historia, porque la belleza provenía de la variedad de figuras que agradaran visualmente al espectador. Esta situación se modifica después de la contrarreforma. Para algunos escritores los anacronismos en las escenas sagradas atentaba contra la verdad histórica. En este sentido aparecen críticas como las de fray Juan Interián de Ayala en 1730, en contra

¹⁹⁶ Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 5, p. 139.

¹⁹⁷ Palomino, *Op. cit.*, t. 2, p. 96.

¹⁹⁸ Fr. Antonio Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 470.

de las representaciones de San Jerónimo utilizando anteojos¹⁹⁹ o la imagen del Bautismo de Cristo con el agua hasta el talón cuando debería llegar hasta su pecho, en virtud del cauce abundante y profundo del río Jordán.²⁰⁰

Por otra parte, las imágenes religiosas debían captar la atención del espectador, evitando su distracción en figuras secundarias o decorativas. En el siglo XVII el padre Bernardino de Villegas había criticado severamente las imágenes de temática religiosa en las cuales la figura del santo se representaba como algo accesorio,

*Pero aun las que falsamente se bautizaron con nombre de espirituales y santas, aparecerán allí pintadas como un paño de Flandes, que estando todo el lleno de pájaros, y animales campesinos, de florestas, arboledas, jardines, fuentes, arroyos, solo porque al rincón del paño está pintado, haciendo penitencia debajo de una peña San Jerónimo, del tamaño de un dedo, que apenas se ve, le llaman el paño de San Jerónimo, pudiendo con más razón llamarle el paño de las florestas de Flandes, pues eso es lo principal que contiene.*²⁰¹

Si para el renacimiento lo importante era la representación de acciones humanas y su legibilidad, para la contrarreforma el decoro equivale a una representación realista basada en la tradición dogmática que será la garantía de la correcta representación y el destierro de las herejías. La ostentación de la pintura como imagen de la verosimilitud será una ley indiscutible,

*Es constante ser defecto dañoso la mentira, que dicen las palabras; pero aún es mal crecido las que profieren las pinturas: la falsedad, que sale de las voces, suele desvanecerse como el aire, que sirve a su existencia: mas las que forjan los pintores es mucho mas estable, por la estabilidad del colorido; y así el mentir con el pincel es lo más infame en toda la línea de la falsedad.*²⁰²

El ideal de belleza sagrada que surge en los cánones tridentinos encontró su más fiel paradigma en el arte de los territorios de ultramar, por lo cual los artífices desarrollaron obras sobrias y de fácil comprensión. En general se excluyen todos los elementos secundarios, que puedan distraer la visión del espectador de la idea central de la obra. La historiadora mexicana Elisa Vargaslugo explica que:

¹⁹⁹ Francisco Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia...*, t. 5, p. 42.

²⁰⁰ *Ibidem*, t. 5, p. 21.

²⁰¹ Bernardino de Villegas, “La Esposa de Christo, instruida con la vida de Santa Lutgarda”, 1635. Citado por Julio Caro Baroja en *Las formas complejas de la vida religiosa*, p. 117.

²⁰² Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 5, p. 139.

La expresión pictórica habría de adecuarse a una realidad social verdaderamente intrincada, pues los destinatarios de la pintura barroca deberían ser -por igual- todos los hombres que la componían: peninsulares, criollos, autoridades civiles, clero, nobleza, letrados, ricos comerciantes y mineros, la plebe ignorante y pobre, los indios y las diversas castas que - especialmente en la Nueva España - matizaron prolijamente la sociedad. Empero, a pesar de tan hondas diferencias humanas la cohesión interna ejercida por la Iglesia logró unificar el lenguaje artístico para transmitir su contenido didáctico y simbólico a todos los niveles.²⁰³

Se podría afirmar que en la provincia de Caracas existió una situación similar, que salvando las diferencias, se asemejaba a aquella descrita por la autora citada en la cual las artes plásticas adaptaron un lenguaje común a los diferentes grupos sociales. Escasamente se representa otro tipo de temática, porque la Iglesia fue la promotora más importante y como institución rectora de la vida social determinó la representación de una iconografía de fácil comprensión por los distintos estamentos.

Desde la contrarreforma las representaciones religiosas se revitalizan, asumiendo una importancia radical en la lucha contra los herejes al transformarse en un arma propagandística de primer orden. A través de la iconografía no sólo se educa y se controla, también se publicitan los dogmas cuestionados por la reforma protestante, incluso la misma veneración a las imágenes se transforma en una cuestión de fe, que todo católico debe defender. El franciscano Antonio Arbiol señala que:

A Santa Teresa de Jesús la dijo nuestro Señor, que la desagraviase de la veneración sagrada, que los Herejes luteranos quitaban a las Santas Imágenes, y así, que ella las venerase, como católica; pero que no se detuviese en las molduras y curiosidades, sino que volase luego a los Santos vivos y verdaderos, que las Imágenes representan, y están en los Cielos. Mis fieles, la dice Cristo Señor Nuestro, han de hacer ahora mas que nunca, al contrario de lo que los Herejes luteranos hacen. He puesto estas palabras del Señor, porque estamos en el tiempo lamentable, cuando a los católicos españoles nos debe tocar y despertar el corazón el celo santo de la honra de Dios, y de su Santísima Iglesia.²⁰⁴

En esta cita se hace evidente el llamado a la cruzada por las imágenes religiosas que los fieles católicos debían seguir, lo que explicaría por demás la abundancia y popularidad de las imágenes sacras entre las diferentes clases sociales. Es así como la imagen asume una función propagandística, extendiendo el mensaje triunfalista y salvífico del catolicismo en un orbe resquebrajado por las escisiones religiosas.

²⁰³ Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, p. 14.

²⁰⁴ Arbiol, *Op. cit.*, p. 470.

La Iglesia retoma los argumentos que siglos atrás había utilizado ante la crisis iconoclasta para defender las imágenes. Es así como se busca en las Sagradas Escrituras y en las palabras de los Padres y Doctores, cualquier indicio de justificación de la representación de Dios y los ángeles, personajes estos de difícil figuración. Por ejemplo, el capuchino Jayme de Corella aclara que:

*Lícito es hacer imágenes de Dios, de la Santísima Trinidad, del Padre Eterno, del Espíritu Santo. [...] Y se prueba, lo primero porque el Padre Eterno se figuró, y mostró como un hombre antiguo, y con los cabellos blancos al Profeta Daniel cap. 7. Lo segundo porque David lo figura con especie corpórea: ex utero ante luciferum genuinite, Psalm. 109. Lo tercero porque si es lícito figurar a los Ángeles, siendo incorpóreos, también lo será hacer imágenes de Dios, aunque sea Espíritu.*²⁰⁵

Estas explicaciones que resumen un punto de vista católico y que están basadas en las Sagradas Escrituras, permitían la legitimación de la representación corpórea de Dios y los ángeles en un sentido metafórico y analógico.

Una vez definida oficialmente la representación de la divinidad se hacía necesario explicar dogmáticamente la veneración a las imágenes, que los protestantes atacaban sin piedad. Para ello, la Iglesia católica asume su defensa amparada bajo la fórmula de la *adoración sacra*, la cual es definida como las acciones de culto que se deben dar a Dios y a los santos. Las imágenes y reliquias de los santos se veneran como *Dulia Respectiva*, porque a través de ellas se da culto a los prototipos que representan y no a la imagen como ente físico. El concilio de Trento para frenar el carácter idolátrico que habían alcanzado ciertas representaciones, explica el culto a las imágenes declarando que no es a ellas a las que se les debe dar veneración, sino a los seres que representan,

*No porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto; o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales, representados en ellas: de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los Santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno, contra los impugnadores de las imágenes.*²⁰⁶

²⁰⁵ Fr. Jayme de Corella, *Suma de la teología moral*, p. 447.

²⁰⁶ *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, p. 476.

Por su parte, un teórico del arte como Antonio Palomino en pleno siglo XVIII continúa defendiendo la legitimidad de las imágenes religiosas, alegando los siguientes puntos:

*Cuanto se agrade Dios de la adoración de las santas imágenes, lo acreditan los portentos; lo declaran los concilios; lo canoniza la Iglesia; y lo testifican repetidos testimonios del cielo, en prodigios de la misma naturaleza, y de imágenes formadas por extraños, y maravillosos medios.*²⁰⁷

Otros teólogos interpretaban que la imagen sagrada era la representante de la divinidad en la tierra, por lo que merecía una veneración especial. Siguiendo esta interpretación el carmelita Francisco de Santo Thomas, en su obra *Medula mística* (1695), reflexionaba que tanto a las representaciones plásticas, como a las imágenes producidas en visiones místicas, se les debía respetar. Explicaba que las primeras eran objetos materiales inanimados que no debían ser adorados, pero en su calidad de representación de la divinidad merecían una consideración especial. “A las imágenes de Cristo Señor Nuestro se les debe veneración, y adoración, como si fuera el mismo Cristo, y lo mismo se debe decir de las imágenes de la Santísima Virgen, y de los demás santos.”²⁰⁸ Asumir una actitud irrespetuosa ante las imágenes, podía ser considerado un gesto de iconoclastia, lo que era identificarse como hereje. En este sentido Santa Teresa de Jesús comenta en su *Castillo interior*, que

*Aunque un pintor sea muy malo, no por eso se ha de dejar de reverenciar la imagen que hace, si es de todo nuestro bien. [...] donde quiera que veamos pintado nuestro Rey, le hemos de reverenciar; y veo que tiene razón, porque aun acá se sentiría. Si supiese una persona que quiere bien a otra, que hacía semejantes vituperios a su retrato, no gustaría de ello. Pues, cuánto más es razón que siempre se tenga respeto a donde viéremos un crucifijo o cualquier retrato de nuestro Emperador.*²⁰⁹

De este modo podemos observar cómo la imagen religiosa, a pesar de ser un objeto material, tiene una cualidad especial como representación de la divinidad. Pero, a su vez, la imagen que se realiza para un templo adquiere otra cualidad, la de objeto sagrado al ser bendecida por el obispo u otros auxiliares expresamente autorizados para ello. Esta cualidad sagrada la protegía de hurtos y ventas, lo que se consideraba como un genuino sacrilegio conocido bajo el título de *contra rem sacram*. Siendo éste un grave pecado contra la Iglesia, entendida ésta como una comunidad de creyentes, más allá de las nacionalidades y bajo la guía de los pontífices romanos. Cuando las imágenes sagradas ya no eran

²⁰⁷ Palomino, *Op. cit.*, t. 1, p. 171.

²⁰⁸ Fr. Francisco de Santo Thomas, *Medula mística*, p. 332.

²⁰⁹ Santa Teresa de Jesús, *Moradas*, Moradas 6, Cap. 9.

utilizadas debían ser quemadas o destruidas, lo que explicaría en gran parte la considerable cantidad de obras que han desaparecido a lo largo de los años. Pero, más allá de estas consideraciones oficiales, la imagen bendita adquiriría a los ojos de los fieles otro tipo de propiedades como receptáculo de fuerzas sobrenaturales.

A pesar del celo eclesiástico por mantener alejadas a las representaciones religiosas de posibles cultos idolátricos, la separación entre la imagen piadosa y el ente divino que representa, a veces se nubla. De esta manera, las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, en algunas oportunidades alcanzaron propiedades taumatúrgicas, produciendo milagros y hasta adquiriendo facultades humanas como llorar, sangrar o sudar. Para un miembro de la Iglesia como San Juan de la Cruz, la existencia de fenómenos sobrenaturales relacionados con las imágenes se explica como una manifestación de la divina providencia para obtener la salvación humana. “*Dios obra milagros, y hace mercedes por medio de algunas imágenes, mas que por otras, es, para que con aquella novedad se despierte la dormida devoción, y afecto de los fieles.*”²¹⁰ Pero, también advierte que el milagro no tiene relación alguna con la apariencia formal de la imagen, por lo cual puede darse un prodigio en una imagen común y hasta tosca. Al igual que señala el peligro de dejarse llevar por imágenes que hablan o se mueven por la posibilidad de que sean producto de influencias demoníacas, o de personas sin escrúpulos que desean enriquecerse a expensas de las imágenes. Es útil recordar que la práctica de recoger limosnas a costa de las imágenes milagrosas fue condenada por los protestantes. A partir de la contrarreforma se intenta controlar tales excesos, como se evidencia en la condena de dicha práctica por el jesuita Pedro de Calatayud, “*pecan mortalmente los que por acreditar alguna imagen del Señor, de María Santísima, o de algún santo, fingen y publican, que tal imagen sudó, habló a tal persona, hace milagros, &c, todo a fin de sacar limosnas.*”²¹¹

Esta práctica deshonrosa de obtener lucros económicos a cargo de la gracia divina, también la encontró en la provincia de Caracas el obispo Mariano Martí, quien en su visita pastoral a la ciudad de Nueva Segovia de Barquisimeto, el ocho de marzo de 1779, declaró que:

*Habiéndose entendido que algunas personas tenían ciertas imágenes, a quienes el vulgo o populacho, atribuía milagros, y que bajo este pretexto pedían y admitían limosnas; se mandó al Vicario Foráneo, que corriese a tales personas, aplicándoles las penas que juzgase convenientes, y que las limosnas que hubiesen recogido se aplicasen para el gasto de la lámpara de dicha iglesia parroquial.*²¹²

²¹⁰ San Juan de la Cruz, *Obras espirituales*, p. 259.

²¹¹ Calatayud, *Op. cit.*, p. 192.

²¹² Mons. Mariano Martí, *Relación de la visita general*, t. 2, p. 253.

Para controlar en estos territorios la proliferación de imágenes milagrosas y los posibles cultos idolátricos, el sínodo de 1687 establece claramente que:

*Siguiendo la disposición del santo concilio de Trento: mandamos que luego, que se entienda, que alguna santa imagen ha hecho, o hace milagros, el vicario y curas, sin pasar a hacer informaciones, nos den aviso, o nuestro provisor, para que ordenemos, y mandemos, lo que más conviniera a la verdad, y piedad de los fieles. Y si las dichas imágenes estuvieren en algunas casas particulares, las lleven, y pongan en la iglesia parroquial, sin hacer procesiones, ni sermones, acerca de dichos milagros, hasta que por nos sean examinados, y reconocidos.*²¹³

Sin embargo, una vez que una imagen alcanza la reputación de milagrosa, su culto rápidamente se extiende y muchas veces su historia se transforma en una leyenda en la cual la fantasía y la realidad se confunden. En la mayoría de los casos latinoamericanos, el relato sobre la aparición milagrosa de la imagen se destaca por el protagonismo del indígena o del mestizo que se incorpora a la tradición religiosa como un protagonista aprobado por su nuevo Dios, tal es el caso de la *Virgen de Coromoto*, aparecida a un indígena en la década de 1650. Estas imágenes que alcanzaron el atributo de milagrosas, encarnaron el orgullo regional que sustituyó la carencia de santos propios. De esta forma, se confirma el beneplácito de Dios por los creyentes de la región, y al mismo tiempo, se ratifica el poder de la Iglesia católica como única y verdadera representante de Dios en la faz de la tierra.

Otro elemento importante en los decretos sinodales referente a la práctica artística es la prohibición de realizar exvotos agradeciendo milagros y otros favores sin el consentimiento de las autoridades eclesiásticas. “Mandamos, que en las iglesias, aunque sean de regulares, no se pinten, ni pongan tablillas, con rótulos, y pinturas, que manifiesten milagros, sin nuestra aprobación, pena, de que serán castigados gravemente, a nuestro arbitrio.”²¹⁴ Lo cual puede explicar, hasta cierto punto, la aparente escasez de este tipo de representaciones en el arte colonial venezolano.

Desde la contrarreforma se busca explotar la representación de las emociones con la intención de provocar la identificación sensible del observador. Es así como la persuasión se instaura como otra de las cualidades indispensables para la correcta representación de las imágenes religiosas. La *Pasión de Cristo* se muestra exageradamente sangrienta, los santos son representados en el momento álgido de su martirio, las ánimas se pintan consumiéndose en el fuego del purgatorio, mientras los condenados son sometidos a atroces tormentos en el infierno. Pero no sólo el dolor físico se representa vivamente; también una serie de imágenes piadosas inundará el arte barroco. Las historias de la vida

²¹³ Gutiérrez de Arce, *Op. cit.*, t. 2, p. 228.

²¹⁴ *Loc. cit.*

de la Virgen, los relatos sobre la infancia de Cristo, las imágenes de santos en éxtasis, son representaciones que buscan despertar dulces sentimientos. Una nueva iconografía es compuesta para incentivar la devoción, en la cual aparecen las figuras de los nuevos santos contrarreformistas, las santas visiones y éxtasis, los sacramentos rechazados por los protestantes, los ejemplos heroicos del martirio y los acontecimientos íntimos de la niñez de Cristo.

La Iglesia reconoce el poder de la imagen como un medio proselitista para ganar nuevos adeptos. En los más variados textos tanto teológicos como artísticos, se citarán anécdotas y ejemplos numerosos que demuestran la eficacia de la representación plástica para provocar reacciones emocionales y modificar la conducta humana. Los tratadistas hispanos reconocen la

*Admirable fuerza de una imagen, para mover al hombre! Su vista es capaz, si representa a un Santo, de arrebatarse el corazón del vicio a la virtud. Por eso se deben colocar en los lugares públicos, para que su aspecto infunda devociones en las almas. Dicen silenciosas, cuantas hazañas calló en vida la modestia de sus originales. Son vivo recuerdo de lo que esconden los sepulcros; y hablando a los ojos, con representaciones de aquellos lances, y valentías que pasaron, los mantienen presentes para dar aliento a nuestra imitación, con lo mismo que dejó de ser. [...] ¿Qué instrucciones no inspirará en los fieles la imagen del redentor del mundo? ¿Quien al ver el destrozo de su cuerpo sagrado, puesto en una cruz, no recibe saetas de dolor? ¿Quien no dilata el alma en gozos celestiales, viéndole triunfante de la muerte ascender a la Gloria?*²¹⁵

Son innumerables los relatos de santos que alcanzaron su conversión ante una determinada imagen. Santa Teresa de Jesús descubre en su interior el fervor de la vocación al observar una imagen de Cristo, según sus palabras:

*Acaeciome 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: y arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.*²¹⁶

De acuerdo con esta cita, 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

²¹⁵ Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 1, p. 412.

²¹⁶ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Cap.IX, 1.

provocada por el catolicismo contrarreformista, no sólo a través de las imágenes sino también en los sermones que, basados en la retórica, buscaban el convencimiento de los fieles en las verdades de la fe. Tal es el caso extremo narrado por el viajero francés J. J. Dauxion Lavaysse, durante su visita a la isla de Margarita en 1807, cuando tuvo la oportunidad de asistir a una misa en la iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje de Pampatar. En ella el predicador comentaba los atroces tormentos del purgatorio con estas palabras:

*Allí se sienten los extremos del calor y el frío, es decir, que mientras uno tiene, por ejemplo, los pies y las manos heladas, las otras partes del cuerpo son presas de un fuego devorador. Horribles culebras se introducen en los intestinos y en las entrañas de éste; mientras que asquerosos sapos echan su baba y sus orines en la cara de aquél. ¡El hambre y la sed, el más cruel de los tormentos! Tales son, hermanos míos, los tormentos horribles que sufren en este momento en el purgatorio, aquellos de vuestros parientes y hermanos que se encuentran allí, tal es la suerte que espera a casi todos.*²¹⁷

Es de imaginar el notable éxito del sermón que, en combinación con el enorme cuadro de *Las Benditas ánimas del purgatorio* (Fig. 1) que se encontraba expuesto en una de las paredes del templo desde 1772, atribuido al artista caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), debió de producir una imagen muy viva de los tormentos postreros.

Del mismo modo se describían los pasos de la *Pasión de Cristo* y los dolores de la Virgen María en los sermones y en los libros de devoción y meditación más populares. El padre Antonio de Molina en sus *Ejercicios espirituales* (edic. 1613), escribe sobre el momento en que Cristo es presentado al pueblo judío por Pilatos, escena conocida como *Ecce Homo*:

Pondera lo tercero, y procura pintar, y estampar muy al vivo dentro de tu alma, la figura tan miserable, y lastimosa, que el Rey de la Gloria tenía en este lugar. Mira cuan avergonzado y confuso estaría allí entre aquella multitud de gente, sus ojos bajos, bañados en lágrimas, como si realmente le hubieran hallado en algún delito. Cubierto de una vestidura vil, y afrentosa, con una cruel corona de espinas en la cabeza, con un cetro de caña en la mano, el cuerpo desnudo, quebrantado, y molido, encogido, afeado, temblando de frío, y destilando sangre de todas las llagas. El amable y venerable rostro, que solía ser el mas hermoso, y gracioso de todos los nacidos, hinchado con los golpes, afeado con las salivas, rasguñado con las espinas, acardenalado con las bofetadas, y todo arroyado de sangre, por unas partes reciente, y fresca, y por otras fea y, denegrida. Y como el Santísimo Rey tenía las manos atadas, no podía limpiarse la sangre, ni las salivas, ni el polvo, y aun estaba tan afeado, y

²¹⁷ J.J. Dauxion Lavaysse, *Viajes a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita*, p. 256.

*borrado, que no parecía hombre, sino un retablo de dolores, bastante para quebrantar cualquier corazón humano.*²¹⁸



Fig. 1. Atribuido a Juan Pedro López, *Las benditas ánimas del Purgatorio*, ca. 1772. Iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje, Pampatar, Estado Nueva Esparta. Fotografía de Janeth Rodríguez.

El realismo de tales palabras en conjunción a las imágenes de cualquier *Ecce Homo* que los lectores de tal texto podrían encontrar en las iglesias de sus localidades, promovían la participación emocional de los fieles, que vivenciaban una religión sentida más a través de las emociones que del intelecto. De esta manera, el escritor al igual que el imaginero exaltaba lo sensible y lo dramático en la narración de un tema de meditación, alcanzando un profundo realismo, que inducía al lector a imaginar vivamente la escena, algo que las esculturas y pinturas de temas análogos facilitaban en gran medida. Como se aprecia en el párrafo citado, se utilizan palabras tomadas del campo artístico como *pintar* y *estampar* que evidencian la importancia de la imagen como estímulo devocional. Esta relación entre la imagen y la literatura meditativa era tan estrecha que los escritores

²¹⁸ P. Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, p. 269.

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 experiencias, o dibujándolas con su propia mano como lo muestra el *Crucificado* de San Juan de la Cruz, conservado en el convento de la Encarnación en Ávila que posteriormente analizaremos.

La influencia de la retórica en la práctica artística se evidencia en ese interés por persuadir a través de la transmisión de la experiencia emotiva. En numerosos textos hispanos se compara a la pintura con la retórica, en su afán de convencer a los espectadores. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en su *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, publicado en el año de 1600, nos refiere esa relación entre la pintura y la retórica,

*No es poca también la emulación que tienen estas artes con la retórica. Porque si para ser perfectos los oradores han de ser diestros y experimentados en el estilo del decir, grave, mediano, humilde, y mixto, correspondiendo siempre a la materia que se trata [...] se deben así mismo demostrar todo género de afectos de ira, misericordia, temor, o amor, y pasarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dice: también tienen necesidad de saber todas estas cosas el que ha de ser perfecto artífice en estas artes del dibujo, y las debe guardar con gran puntualidad, pintando a cada figura conforme a lo que representa.*²¹⁹

En pleno siglo XVIII, el pintor español Antonio Palomino, aún continúa refiriendo la importancia de la pintura para *commover*,

*Sea la segunda propiedad accidental de la pintura, la elocuencia, y eficacia en persuadir, y predicar; pues se ha visto efectos maravillosos, logrados por medio de las pinturas sagradas, con la asistencia de los divinos auxilios. Por lo cual llama un autor a los pintores ministros del verbo, o de la palabra de Dios.*²²⁰

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.*”²²¹ 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,

²¹⁹ Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 79.

²²⁰ Palomino, *Op. cit.*, t. 1, p. 131.

²²¹ San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, p. 19.

cuando se refiere al infierno recomienda imaginar “*un grande, y profundo pozo lleno de azufre y fuego, en donde las almas están sumidas.*”²²² 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.*”²²³ Posteriormente, el jesuita Jerónimo Nadal llevó a la práctica el deseo del fundador en presentar ilustraciones 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 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.*”²²⁴ 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.*”²²⁵

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 santos en meditación, 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.

Pero, la imagen de la misma manera que puede encauzar la imaginación, también puede distraer la concentración del practicante. El otro gran místico español y compañero de la santa de Ávila, San Juan de la Cruz, en su obra *Subida al Monte del Carmelo*, dedica un capítulo completo a señalar el peligro de la sensualidad manifiesta en la belleza exterior de las imágenes religiosas, que aleja los pensamientos del creyente de lo que las obras representan. Por ello, recomienda seleccionar las imágenes en función de su capacidad para conmover y no por su belleza formal. Pero, también advierte que “*los que las tienen con poca decencia, y reverencia, son dignos de mucha reprehensión, junto con los que hacen algunas tan mal talladas, que antes quitan devoción, que la añaden; por lo cual habían de impedir a algunos oficiales, que*

²²² *Ibidem*, p. 41.

²²³ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, p. 63.

²²⁴ Santa Teresa de Jesús, “Camino de Perfección”, Cap. XXVI-9 en *Obras de la gloriosa madre santa Teresa de Jesús*.

²²⁵ Fr. Antonio Arbiol, *La religiosa instruida*, p. 305.

en estas artes son cortos y toscos.”²²⁶ En ese mismo interés por despertar la devoción la imagen debe al menos poseer un aspecto que impida la distracción y burla de los creyentes, estando así la forma artística sometida a las funciones devocionales. San Juan de la Cruz se mostraba más interesado en la expresión de la imagen que en su perfección formal, de tal suerte que ha sido señalado erróneamente por algunos autores como iconoclasta. Sin embargo, lejos de ese radical título que evidencia una escasa comprensión de sus palabras, al santo le interesaba la imagen como promotora de la devoción, y poseía un profundo conocimiento de las técnicas artísticas por una breve experiencia laboral como imaginero que vivió durante su juventud.

En la provincia de Caracas, durante el siglo XVIII, el fraile Juan Antonio Navarrete comenta que las imágenes, “*aunque sean curiosas, no se reprueba tenerlas los religiosos, si de algún modo se incitan con ellas a devoción y amor divino; pues lo que se reprueba es en el sentido de los luteranos, que piensan que las adoramos como divinidades y no como figuras de lo que representan.*”²²⁷ Con ese adjetivo de *curiosas* refería nuestro autor a aquellas imágenes que se destacaban por la singularidad formal de su apariencia. Sin embargo, la imagen no es considerada una obra de arte que deba ser admirada por su belleza y originalidad. Esta última cualidad era especialmente indeseada porque no brindaba la garantía de su ortodoxia y, por ende, de su utilidad como objeto piadoso. El valor devocional superaba al valor artístico y se determinaba por la facultad expresiva de la obra. Esto posiblemente explica la numerosa producción artesanal de pésima factura que ha sobrevivido, y que tal vez servía para cubrir las necesidades de la población de menores recursos pero con igual devoción.

En numerosos textos doctrinales se explicaba la importancia y delicadeza del oficio del pintor, el cual debía asumir la difícil responsabilidad de representar lo inefable, mantener la ortodoxia y estimular la devoción:

*Debe, pues, el artífice ser observantísimo en la veracidad de sus hechuras, apartando el pincel, cuando se dedique a las sagradas, del licencioso estilo que suelen practicar en asuntos profanos, teniendo en la memoria el estupendo caso, que refiere Baronio de cierto pintor, a quien se le secó la mano porque intentó aplicar la semejanza de Júpiter a una imagen de Cristo, que pintaba: tan desviado de ideas semejantes debe proceder, que para dar en el acierto, será forzoso disponerse con pureza de alma, oración fervorosa, y otras preparaciones, que le guíen a sacar en sus copias un eficaz excitativo de la devoción, y reverencia.*²²⁸

Aunque no todos los artistas realizaban esta intensa preparación espiritual, es interesante destacar que el pintor español Francisco Pacheco, consideraba la gran

²²⁶ San Juan de la Cruz, *Op. cit.*, p. 260.

²²⁷ Fr. Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, t. 1, p. 359.

²²⁸ Fr. Antonio de San Joaquín, *Op. cit.*, t. 5, p. 140.

*“obligación que corre a los pintores de pintar las imágenes con devoción, pues, quien lo considerare atentamente, verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte.”*²²⁹

Por otra parte, el objetivo de la labor artística era la defensa y glorificación de la fe católica, por ello la pintura debía ser considerada un arte liberal. Cualquier desviación en su labor rondaba los límites del pecado que terminaría por conocerse en el confesionario. Como lo explica el fraile capuchino Jayme de Corella (1657-1699), *“pecan gravemente los pintores, que dan a algunos el retrato de la persona, que torpemente ama. [...] y también pecan, los que indiferentemente pintan, y venden imágenes profanas, que provocan a torpeza, v.g. mujeres desnudas, &c.”*²³⁰ En el continente europeo existía la práctica de mandar hacer pequeños retratos de la persona amada, que se conocían como amatorios. Este ejercicio se consideraba un pecado mortal tanto para el pintor como para el cliente si se utilizaba para el deleite sensual privado o público, y más aún si la persona retratada estaba casada. El pintor y tratadista Antonio Palomino recomendaba a sus colegas averiguar las intenciones del cliente y las condiciones del retratado (en especial si el modelo era una mujer). De encontrarse que estaba casada debía exigirse una autorización del cónyuge antes de realizar el retrato, para evitar caer en pecado mortal.²³¹ Aunque la pintura estaba llamada a cumplir funciones más elevadas que retratar a la persona amada, en el territorio español se consideraba que los trabajos manuales envilecían a quienes los practicaban. Pese a que la corte borbónica intentó fomentar el aprecio a las artes y oficios manuales, la fuerte tradición no aceptaba a la pintura como un arte liberal, sino como una ocupación servil que no podía practicarse en los días festivos, salvo por recreación o aprendizaje.

Pero, la imagen no es únicamente un estímulo a la devoción, también se interpreta como un objeto protector con una importancia fundamental en la vida diaria de los fieles. Es así como se comprende el auge que alcanzaron las estampas y grabados no sólo como modelos de composiciones correctas para los artesanos, sino también como amuletos contra las desgracias, que fácilmente podía el creyente portar consigo en sus labores cotidianas. Por otra parte, las estampas eran producto de técnicas muy económicas, que permitían cubrir las necesidades devocionales de las masas de menores recursos que no podían costearse una escultura o una pintura. Algunas estampas llevaban impresas oraciones que amparaban al creyente y le permitía comunicarse con la divinidad para solicitar sus favores. Estas ilustraciones difundían la doctrina católica a una mayor cantidad de personas, se extendían fácilmente por amplias zonas territoriales por la facilidad de su transporte y cumplían unas funciones muy precisas como portadoras de

²²⁹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 558.

²³⁰ Fr. Jayme de Corella, *Práctica de el confesionario*, p. 366.

²³¹ Palomino, *Op. cit.*, t. 2, p. 96.

indulgencias que ayudaban a disminuir las penas en esta vida. De igual modo, aún existe en los templos de la provincia una gran cantidad de lienzos y esculturas que concedían la remisión temporal de las penas a cambio de una determinada cantidad de plegarias. Este uso de la imagen como portadora de la gracia divina estaba legitimado bajo el término de *indulgencia real*, que identifica un tipo de perdón concedido a través de la devoción a ciertos objetos móviles como escapularios, imágenes, rosarios, etc. Después de la contrarreforma se determinó que sólo el Papa y los obispos podían conceder tales indulgencias, limitando la eficacia de las otorgadas por los segundos hasta cuarenta días de gracia.

La consideración de la imagen como un elemento protector se extendía hasta la tumba. De tal suerte que para eliminar la práctica de enterrar a los muertos en los templos, se recomendaba desarraigar esta costumbre “*levantando en los cementerios destinados, y consagrados para este fin en el campo algunas cruces, é imágenes de santos, porque viese que aun allí serían ayudados igualmente los difuntos con la intercesión de los mismos santos.*”²³² El temor y la necesidad de asegurar la salvación podía llegar a extremos como el del segundo conde de San Javier, Juan Jacinto José Mijares de Solórzano Tovar, quien antes de fallecer dispuso en 1775, “*que su cadáver fuese amortajado interiormente con el hábito de San Francisco y una estampa de la Madre Santísima de la Luz forrado en lienzo y, exteriormente con el hábito de Santo Domingo.*”²³³ Este singular sudario intentaba asegurarle al difunto su salvación en el más allá, gracias a la intervención de la Virgen María a través de su imagen, y de los santos Francisco y Domingo a través de sus respectivas vestiduras.

Con estas premisas de hipervaloración de la imagen durante el período barroco tanto en Europa como en América, podemos comprender la proliferación de las imágenes religiosas en la vida cotidiana de los creyentes, producto de una consciente y dirigida intención de educar, promover y conmover a través del arte.

LA ICONOGRAFÍA POSTRIDENTINA DEL ÉXTASIS Y LAS VISIONES CELESTIALES DE SANTOS

La Iglesia católica postridentina no sólo apelaba a lo dramático para despertar la piedad y devoción entre sus fieles, sino también concedió un importante papel a lo sobrenatural. 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 Emile Mâle, la representación de las experiencias visionarias es la novedad iconográfica de la época. Como él mismo afirma,

²³² Carlos Sebastián Berardi, *Instituciones de derecho eclesiástico*, p. 347.

²³³ Boulton, *Op. cit.*, p. 201.

*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.*²³⁴

Por su parte, Santiago Sebastián 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.*”²³⁵ 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.

Según Víctor Stoichita, quien ha realizado una interesante investigación sobre el tema en la pintura del Siglo de Oro español, a la que tendremos que recurrir en más de una ocasión,

*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 consigne recuperar, incorporar y, por decirlo de algún modo, domar el furor místico que sacudió el siglo XVI.*²³⁶

Durante esa centuria, como hemos explicado con anterioridad, las autoridades intentaron controlar las experiencias místicas a través de la confesión de sus 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

²³⁴ Emile Mâle, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, p. 192.

²³⁵ Sebastián, *Op. cit.*, p. 61.

²³⁶ Víctor Stoichita, *El ojo místico*, p. 12.

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.

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 visionarias. 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, que volvió a representarse con cierta frecuencia. 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. Otros casos se originaron por interpretaciones o combinaciones de diversos hechos, como es la imagen de *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, a la cual nos referiremos con mayor detenimiento cuando tratemos el tema de la representación de la unión mística. 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, a la cual también nos referiremos en su debida oportunidad. 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 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.

Las experiencias visionarias, y entre ellas englobamos a las extáticas, 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 postridentino, en su afán por ganar adeptos a la causa católica. De tal manera, la representación de una experiencia visionaria 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 de 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.*”²³⁷

En segunda posición, la imagen debe ser persuasiva para provocar la participación emocional del espectador/devoto a través de la empatía. Si bien ya hemos comentado la persuasión como una característica fundamental del arte barroco, es necesario reforzar el intencional recurso de apelar a las emociones que poseen muchas de las imágenes de experiencias visionarias. 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 Stoichita, “*lejos de incitar a ejercicios místicos difícilmente controlables, la contemplación del cuadro de visión equivale a una domesticación de la experiencia visionaria.*”²³⁸ 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 de una 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 iglesia romana de Santa María de la Victoria, 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.*”²³⁹ 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.

²³⁷ Stoichita, *Op. cit.*, p. 184.

²³⁸ *Ibidem*, p. 28.

²³⁹ Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*, p. 139.

Pero no sólo las obras con temática visionaria y con la maestría artística alcanzada por los citados pueden provocar una visión. Numerosos serán durante el barroco los testimonios de imágenes milagrosas, que se comunican directamente con los santos y hasta con el devoto común. San Juan de la Cruz experimentó 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 una 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.*”²⁴⁰ La escena ha sido representada en grabados por Antoine Wierix en 1591, y posteriormente en un grabado de Diego de Astor que forma parte de la primera edición de las obras del santo en 1618.²⁴¹ 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.

Otros santos también experimentaron 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 San Juan Evangelista 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.

La última función de la imagen visionaria es la de 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 místicas, 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. Como explicamos anteriormente, el camino hacia la perfección se simbolizaba en las vidas de Marta y María, (Lc.10:38-42) la primera, como representante de la acción directa que

²⁴⁰ Stoichita, *Op. cit.*, p. 59.

²⁴¹ El grabado de Diego de Astor se encuentra reproducido en: José Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*, p. 84.

encontraba sus propulsores en órdenes como la jesuita, mientras la segunda encarna la senda mística. Cualquiera 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 es 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 del director espiritual. Por ello una gran parte de las imágenes de experiencias visionarias eran realizadas para las órdenes religiosas, que deseaban ver a sus fundadores y máximos representantes como modelos ideales de comunicación con Dios. Entre las mismas fueron corrientes las disputas y rivalidades sobre la grandeza, perfección y prodigios 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 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.

Como hemos podido establecer a grandes rasgos, la iconografía visionaria se incentiva durante la contrarreforma como una respuesta a las nuevas exigencias de la Iglesia y la sociedad. Precisar el origen y la evolución de esta iconografía resulta difícil, y no es nuestra intención abrumar al lector con una historia de las representaciones de visiones desde el período medieval hasta la contrarreforma, o durante el período posterior al concilio de Trento, enumerando artistas y obras sin provecho ni necesidad. Lo que sí haremos es establecer ciertos antecedentes a la iconografía visionaria postridentina, en especial, si nos permite aclarar el proceso de su creación.

La primera representación de un fenómeno extático como tema central de una imagen de altar lo constituye la obra *Santa Cecilia* (1514) de Rafael Sanzio (1483-1520) conservada en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia.²⁴² Este famoso retablo presenta una composición conocida como *Sacra Conversazione*, muy frecuente en 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

²⁴² *Ibidem*, p. 19.

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

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 Stoichita, podría ser la raíz icónica de la iconografía visionaria en la pintura europea.²⁴³

Es de hacer notar que en el arte español del Siglo 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.*²⁴⁴

²⁴³ *Ibidem*, p. 32.

²⁴⁴ Gállego, *Op. cit.*, p. 248.

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.

Pero existe además otra teoría que encuentra los antecedentes directos de la iconografía visionaria postridentina en una tradición narrativa que facilitó su desarrollo. Porque 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 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, habían alcanzado las soluciones compositivas más importantes a la representación narrativa de la experiencia sobrenatural.

La iconografía de la *Anunciación a María*, basada en el Evangelio según San Lucas (1:26-38), relata el momento en que el arcángel Gabriel comunica a María su misión como madre del Redentor. Pero en ella se ilustra además el instante de la concepción de Jesús, la cual es simbolizada por un rayo de luz que baña directamente a María y que procede de Dios Padre o simplemente del cielo, a través del cual descende el Espíritu Santo en forma de paloma. En el arte occidental se representó por primera vez desde el gótico, y se anexaron elementos simbólicos, como una rueda, un libro, un jarrón con una azucena y una ventana a través de la cual se observan edificios, una torre o un jardín amurallado. Desde el siglo XIII, para destacar la reacción emocional de la Virgen ante tan magno acontecimiento, se acostumbraba representarla de rodillas con las manos cruzadas sobre el pecho, o en actitud defensiva levantando las manos hacia el ángel. De la iconografía de la *Anunciación* nos interesan fundamentalmente dos elementos muy importantes, a saber, la representación del rayo de luz como símbolo de la divinidad y la reacción emocional de María ante la visión.

Esta última es de especial importancia, ya que en la mayoría de los textos doctrinales sobre las visiones, como el *Directorio místico*, del jesuita Juan Bautista Scaramelli, se acostumbraba declarar que “*las visiones verdaderas causan turbación al principio, y temor, como sucedió a la Santísima Virgen María.*”²⁴⁵ Es decir, dicha imagen se había establecido en un modelo de conducta que debía regir al vidente para demostrar su ortodoxia, y, por ende,

²⁴⁵ Scaramelli, *Directorio místico*, t. 2, p. 30.

se constituyó en uno de los esquemas figurativos más utilizados en la representación de las imágenes visionarias. Ambos elementos, tanto la luz como la reacción emocional de María, serán retomados por la iconografía visionaria postridentina, mientras, a su vez, la imagen de la *Anunciación* será simplificada hasta el punto de eliminarse todos los elementos simbólicos medievales para conservar únicamente las imágenes de María, el arcángel y al Espíritu Santo rodeados de nubes y ángeles.

Por su parte, en la *Transfiguración*, Cristo demuestra su condición de Hijo de Dios transformándose en un ser luminoso bajo la mirada de los apóstoles Pedro, Santiago y Juan. Como refieren las Sagradas Escrituras, “*su rostro se puso resplandeciente como el sol, y sus vestidos blancos como la nieve*” (Mt. 17:2). Unas cuantas líneas después los textos narran que “*todavía estaba Pedro hablando, cuando una nube resplandeciente vino a cubrirlos. Y, al mismo instante, resonó desde la nube una voz que decía: “Este es mi querido Hijo, en quien tengo todas mis complacencias. A cuya voz los discípulos cayeron sobre su rostro en tierra, y quedaron poseídos de un gran espanto*” (Mt. 17:5-6). En las representaciones pictóricas de este texto se utilizaron recursos figurativos como una intensa luz, la mándorla, las nubes y las reacciones de los testigos, como elementos que narran la experiencia teofánica, y que formarán una parte indiscutible de las mismas en la iconografía visionaria postridentina.

A su vez la iconografía de la *Resurrección*, aunque no está descrita plenamente en los textos bíblicos, se representó a partir del siglo XIII, cuando se inició con la imagen de un grupo de mujeres al lado de la tumba vacía en la cual debía estar el cuerpo de Cristo (Lc 24:3). Desde el Renacimiento se representa el momento en el cual el Redentor se eleva dejando atrás el sepulcro portando el estandarte de la resurrección, mientras los guardias duermen o ante el espanto de los mismos.

Del mismo modo, la representación de la *Ascensión* del Señor narrada en los Hechos de los Apóstoles (Act. 1:9) como la última aparición de Cristo a sus discípulos, en la que el Salvador “*se fue elevando a vista de ellos por los aires, hasta que una nube le encubrió a sus ojos. Y estando atentos a mirar cómo iba subiendo al cielo*”, se representó durante el románico y el gótico con una imagen de Cristo enmarcado en una mandorla o cubierto de nubes, de modo que sólo se pueden divisar sus pies con los apóstoles orando o aterrorizados observando el increíble suceso. De esta imagen pueden haberse tomado elementos, como la levitación de la figura celestial y la presencia de las nubes como recursos figurativos de primer orden a la hora de representar escenas sobrenaturales.

De igual forma la representación de la *Asunción de la Virgen* aparece descrita en un texto apócrifo atribuido a San Juan Evangelista, popularizándose en el siglo XIII a través de la *Leyenda Dorada*, en la que se narra que María fue llevada por los ángeles a los cielos en cuerpo y alma tres días después de su fallecimiento, mientras los apóstoles cuidaban su tumba. Este tema fue representado artísticamente de diversas maneras desde el siglo XIII

en los portales de las iglesias dedicadas a María. Pero su forma usual, durante el renacimiento y posteriormente, consta de dos o en algunas ocasiones tres elementos, uno encima de otro. Como lo explica el iconógrafo James Hall,

*La Virgen está flotando en el aire, de pie o en un trono, transportada por coros de ángeles que muchas veces tocan instrumentos musicales. Tiene las manos unidas en actitud de rezar [...]. En el suelo están los apóstoles reunidos en torno a la tumba vacía, mirando asombrados a la Virgen o llorando. [...] El tercer elemento, que no se da siempre, es la imagen de Dios Padre en lo alto, esperando la llegada de la Virgen.*²⁴⁶

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 a lo largo de estas descripciones 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. Todos estos recursos, que conforman una parte importante del lenguaje visionario, los analizaremos con detalle en las obras locales. 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.

Las imágenes de experiencias visionarias cobraron un auge inusitado después de la contrarreforma, para cumplir con el interés de la Iglesia en educar y convencer a los devotos, a la vez que se difunde la doctrina católica. A la provincia de Caracas llegaron a través de numerosos grabados, estampas y alguna que otra obra importada tanto de la metrópoli española como de los virreinos con los cuales se tuvo trato comercial. Es difícil, por no decir imposible señalar la primera obra con temática mística en llegar a esta provincia. En primer lugar, porque las obras no se titulaban, como lo hacemos en la actualidad, según el particular episodio representado. De esta manera, muchas obras aparecen en documentos como un *San Francisco de Asís*, sin más detalles que nos permitan adivinar el particular tema representado, el cual podía tratarse perfectamente de una imagen del santo franciscano en contemplación bañado por una luz celestial o un sencillo retrato sin ninguna connotación sobrenatural. Para poder afirmar que se trataba efectivamente de una representación de una experiencia visionaria necesariamente debemos contar con una descripción de la misma lo suficientemente completa, algo que

²⁴⁶ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, p. 52.

escasamente ha estado a nuestro alcance. Como hemos señalado en repetidas ocasiones, nuestro patrimonio artístico ha sufrido tantas vicisitudes que escasamente podemos afirmar con total seguridad la existencia o la ausencia de alguna iconografía en particular, basados en su inexistencia en los registros actuales.

LA CODIFICACIÓN DE UN LENGUAJE ICONOGRÁFICO VISIONARIO Y SU INTERPRETACIÓN EN LA PINTURA CARAQUEÑA

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, aún así, no lograban aprehender en toda su dimensión el fenómeno sobrenatural que habían experimentado. Santa Teresa de Jesús manifiesta en diversas ocasiones la imposibilidad de comunicar una experiencia para la que no existen palabras, ni elementos de comparación:

Quisiera yo poder dar á entender algo de lo menos que entendía, y pensando como pueda ser, hallo que es imposible; porque en sola la diferencia que hay de esta luz que vemos, á la que allá se representa, siendo todo luz, no hay comparación, porque la claridad del sol parece cosa muy deslustrada. En fin no alcanza la imaginación, por ser muy sutil que sea a pintar, ni trazar como será esta luz, ni ninguna cosa de las que el Señor me daba a entender con un deleite tan soberano, que no se puede decir, porque todos los sentidos gozan en tal alto grado, y suavidad, que ello no se puede encarecer, y así es mejor no decir más.²⁴⁷

Del mismo modo, los artistas se encontraron frente a la interrogante de cómo representar pictóricamente estas experiencias místicas, hacerlas comprensibles y verosímiles para el espectador común. Pero, pese a todo ello, los místicos alcanzaron en algunos casos a visualizar formas y figuras que podían ser representadas. La misma Teresa de Jesús describía una de sus visiones de Cristo “*como se pinta resucitado*”²⁴⁸, aunque explicaba que tal comparación no abarcaba la totalidad de la visión experimentada,

Que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos; es disparate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera, no más ni menos que la tiene una persona viva a su retrato, que, en fin, se ve que es cosa muerta; [...].

²⁴⁷ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Cap. XXXVIII, 2.

²⁴⁸ *Ibidem*, Cap. XXVIII, 3.

*No digo que es comparación, que nunca son tan cabales, sino verdad, que hay la diferencia que de lo vivo a lo pintado, no más ni menos. Porque si es imagen, es imagen viva; no hombre muerto, sino Cristo vivo; y da a entender que es hombre y Dios, no como estaba en el sepulcro, sino como salió de él después de resucitado.*²⁴⁹

Esta descripción, que evidencia una cierta relación de la experiencia visionaria con las artes plásticas, es denominada por Emilio Orozco como *visión plástica*. Bajo este término explica que la necesidad de describir claramente una experiencia visionaria o una idea con intenciones edificantes y devocionales lleva al escritor a mostrar imágenes que “necesariamente, al recibir forma se someten en parte al influjo del arte religioso que el autor tiene a su alrededor.”²⁵⁰ 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 Ávila explica que Cristo apareció en una de sus visiones *como se pinta resucitado*, queriendo dar a entender que su visión era 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 éste último, en especial las imágenes de Cristo, María y los santos servían de modelo imaginario para muchas de las apariciones descritas. Como hemos señalado anteriormente, la obra de arte podía ser además el 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 religioso, porque permitieron desarrollar un tema que escasamente se había representado, como era la experiencia mística de los santos.

Para lograr plasmar estos fenómenos se requería, entre otras cosas, captar pictóricamente una escena que no se destaca precisamente por su simplicidad narrativa, como lo demuestra la literatura mística que hemos podido revisar. “*La asimilación por parte de la autoridad religiosa de la experiencia mística va acompañada de un proceso de cristalización de soluciones figurativas aptas para representar (y difundir) visualmente la experiencia visionaria.*”²⁵¹ Estas escenas ilustraban momentos en los cuales lo sagrado se hace patente en su máxima expresión, por lo cual se requería de una serie de elementos visuales que permitieran al espectador reconocer que se trata de un momento teofánico y acceder a la experiencia visionaria que se muestra ante sus ojos. De hecho, se crea una retórica de la imagen visionaria, que utiliza una serie de elementos figurativos y compositivos que permiten al espectador acceder a la lectura de la obra. La carencia o el manejo inadecuado de este

²⁴⁹ *Ibidem*, Cap. XXVIII, 7 y 8.

²⁵⁰ Emilio Orozco, *Mística, plástica y barroco*, p. 30.

²⁵¹ Stoichita, *Op. cit.*, p. 12.

lenguaje que hemos llamado *visionario* ocasiona una imagen poco comprensible y carente del poder de manipular las emociones del espectador.

En este sentido, podemos citar un caso particular de la ausencia del *lenguaje visionario* en una tabla anónima del siglo XVIII, la cual consideramos que no puede interpretarse correctamente si no se conoce en detalle la historia representada. Se trata de una imagen que hemos titulado, *La conversión de Santa Rosalía de Palermo*, por tratarse de un título más explícito que la denominación usual, basada únicamente en el nombre de la santa y no en el episodio retratado. En la pieza se representa una escena de la vida de Santa Rosalía de Palermo bajo un modelo iconográfico del cual se han catalogado tres ejemplares idénticos en la pintura colonial venezolana.²⁵² La imagen nos muestra a Rosalía sentada ante su espejo, donde experimenta una visión corporal de Cristo crucificado en una habitación sumida en la oscuridad, mientras su criada la observa. En la representación la santa carece de aureola, y en su cabeza luce una corona de rosas rojas, que aluden a su nombre y es uno de sus atributos usuales. En el espejo, que simboliza la vanidad, pero también la verdad desnuda, aparece Cristo crucificado de espaldas a la joven, que, llevada por su familia, había olvidado la contemplación divina por las galas de la corte. Según narra el fraile caraqueño Juan Antonio Navarrete, Santa Rosalía de Palermo (1129-1160) era hija de Sinibaldo, conde de Quisquina, y descendiente de la familia del emperador Carlomagno y de Pipino rey de Francia. La escena representada en la tabla corresponde al momento de su conversión a una vida de misticismo, la cual es descrita por el mismo Navarrete con estas palabras:

*Sus padres quisieron casarla para sucesión del Condado. La obligaban a las galas honrosas y correspondientes a su persona. Pero Jesucristo, su celestial Esposo, que sólo la quería para sí, un día estando vistiéndola su Dama y dándole su espejo para que se mirase, lo que vio fue a Jesucristo crucificado, coronado de espinas, destilando sangre, reprendiéndole sus galas y dándole a conocer que aquello no era de su agrado. Con esto vivió ya muy retirada y penitente; y por inspiración del cielo, la noche que intentaban sus padres una violencia para casarla, se salió de Palacio para irse a la Cueva de Quisquina a esconderse del mundo.*²⁵³

Es de este modo como Rosalía se convierte a una vida de ermitaña, abandonando el mundo, la posibilidad de un marido noble y de disfrutar las riquezas de la corte, para refugiarse en una cueva, donde pasará sus días en la meditación y contemplación. En esta

²⁵² Nos referimos a dos piezas que formaban parte de una colección privada y están reproducidas en: Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 245 y 246. Otra pintura con este tema, pero fechada en el siglo XX por el uso de pigmentos industriales, se encuentra en la colección de la Galería de Arte Nacional en Caracas. Está reproducida en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII. Catálogo general*, p. 83.

²⁵³ Navarrete, *Op. cit.*, t.1, p. 593.

reclusión es visitada frecuentemente por Cristo, la Virgen, los santos y los ángeles, de tal suerte que serán innumerables las alusiones sobre visiones y éxtasis en la biografía de la anacoreta. En 1625 la Iglesia católica reconoció los restos hallados en la isla de Sicilia como auténticas reliquias de la santa y desde ese momento se propagó su culto gracias a los agustinos y jesuitas, hasta que el papa Urbano VIII (1623-1644) insertó su nombre en el Martirologio Romano. Es útil recordar que el emperador español Carlos III gobernó por veinticinco años el llamado Reino de las dos Sicilias, al que pertenecían la isla homónima y Nápoles. De esta manera, es fácil suponer la rápida difusión del culto a Santa Rosalía por el territorio español. Se sabe que el monarca Felipe IV (1605-1665) llevó dos reliquias de la santa a España, y en el templo dedicado a esta santa en nuestra capital se encontraba un fragmento de su coxis que, según fray Navarrete, era auténtico:

*Que la reliquia que allí se conserva con su auténtica de una partecita del cuerpo o Sacro Hueso de Santa Rosalía de Palermo, es donación que hizo a aquella parroquia nuestro Maestro Reverendo, Padre Fray Lucas Francisco Martel, que fue dos veces Provincial de nuestra provincia, fue a España a Capítulo General año 1770, y trajo dicha reliquia; que regaló a la parroquia de la santa el año 1778, que es la fecha que tiene la auténtica, firmada por el Provisor, el Señor Doctor Don José Antonio Lindo. Pero la donación de Roma está firmada año 1774.*²⁵⁴

Regresando a la imagen que citamos, la santa es representada en el momento de cortar con unas tijeras su cabello. Este acto simboliza el monacato cristiano asumido por Rosalía, por el cual renuncia a su vanidad terrenal. El cabello de la mujer se ha visto en la tradición iconográfica “como incitación sensual. De ahí el mandato paulino de cubrirse las mujeres en la iglesia (1 Cor. 11:1-10). En la iconografía medieval, una cabellera abundosa suele distinguir a las mujeres de vida libertina, así como a Magdalena, en recuerdo de su vida pasada.”²⁵⁵ En este caso, encarna la idea de la conversión de Rosalía a una existencia dedicada a Dios.

Cuando el espectador observa la representación sin conocer el particular pasaje de su vida, es difícil reconocer que representa una experiencia visionaria, en la cual Cristo le pide que renuncie a su vida mundana simbolizada por el corte de su cabellera. La imagen en el espejo podría interpretarse como un cuadro de un crucificado, y más aún si el artista erróneamente no lo representa de espaldas a la santa, como sucede en dos de las imágenes de este tema de factura local.²⁵⁶ En los cuadros mencionados no se presenta a una Rosalía temerosa o impresionada por la experiencia sobrenatural que experimenta. Podemos creer que la ausencia de una reacción emocional en el rostro y actitud de la santa se deba a la

²⁵⁴ *Ibidem*, t.1, p. 621.

²⁵⁵ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 77

²⁵⁶ Especialmente en la pieza conservada en la Galería de Arte Nacional en Caracas y en la obra reproducida en C. F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 246.

incapacidad técnica de los autores, que no lograron plasmar las reacciones que según los teólogos postridentinos causaban las visiones, como turbación y temor al principio, luego alegría y gozo.²⁵⁷ Aunado a esta falta de una gestualidad en el vidente y su testigo, podemos sumar la carencia de otros elementos, como un rompimiento de gloria, ángeles o querubines, o cualquier otro elemento que permita reconocer que se trata de una escena sobrenatural. En las obras referidas podemos concluir que si no existen ciertos elementos figurativos que permitan al espectador reconocer la escena representada como un momento teofánico, las posibilidades de confusión se amplían impredeciblemente, siendo muy difícil poder transmitir al espectador el mensaje correcto.

El lenguaje visionario que se codifica en los siglos XVI y XVII en la pintura europea llegó a nuestra provincia a través de grabados y estampas de diversa procedencia. Gracias a ello los artistas caraqueños no tuvieron la necesidad de intentar trasladar los difíciles textos místicos a las imágenes. Pero, el hecho de utilizar un lenguaje ya codificado por otros no implica necesariamente que tanto los devotos como los artistas manejaran estos símbolos con cierta facilidad. Como podremos observar en ciertas obras el lenguaje visionario se simplifica en algunos casos hasta alcanzar el extremo descrito, en el cual, sin conocer el pasaje exacto, resulta difícil identificar el tema, y en otros se mantiene con gran rigurosidad, logrando escenas que se constituyen a su vez en la experiencia visionaria del espectador, maravillado por los recursos formales que utiliza el artista.

Los medios figurativos para transformar una experiencia interna y personal, como es la mística, en un fenómeno exotérico son limitados, pero no por ello menos interesantes. Para su estudio los sintetizaremos en tres grandes grupos:

a) **El objeto de la visión:** dentro de este conjunto expondremos cómo la aparición teofánica puede representarse a través de figuras corporales de Cristo, la Virgen María o el Espíritu Santo, según la historia de cada santo. Pero, también pueden ser sustituidos por elementos escenográficos, como la luz o las nubes, que de este modo alcanzarían el rango de simbólicos. Igualmente revisaremos la distribución espacial de las figuras, y el uso de determinadas perspectivas o soluciones compositivas. Unido al objeto de la visión examinaremos el ambiente en el que se desarrolla la experiencia visionaria, y el uso de ciertos elementos escenográficos que permiten transformar un espacio cotidiano en uno sobrenatural.

b) **El vidente y su reacción:** como hemos comentado a lo largo del capítulo resulta imprescindible contar una historia verosímil, en la cual las reacciones del vidente expresadas a través de sus gestos corporales y faciales contribuyen a crear una identificación emotiva con el espectador.

²⁵⁷ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 2, p. 30.

c) **La presencia de personajes intermedios:** los cuales permiten en ocasiones construir una historia de la experiencia visionaria, como el caso de los testigos accidentales y los ángeles en sus diferentes jerarquías. Además de revisar la posible aparición de ciertos objetos simbólicos que pueden formar parte de este lenguaje visionario.

Cada uno de estos elementos será analizado a través de piezas locales, que ejemplifiquen el uso de esta retórica de la imagen en la pintura caraqueña, de forma que podamos ir obteniendo ciertas conclusiones sobre la codificación de este lenguaje visionario y su interpretación local.

EL OBJETO DE LA VISIÓN

Como hemos podido establecer en capítulos precedentes, la mayoría de las experiencias visionarias tiene lugar en el alma del elegido, salvo la visión corporal, la cual es la manifestación sobrenatural más elemental entre las diversas visiones místicas. Las experiencias visionarias y el éxtasis son generalmente un acontecimiento esotérico, entendido como algo estrictamente personal e íntimo, que ocurre en el interior del místico. Como anota bien el historiador Werner Weisbach, la mayoría de las representaciones pictóricas muestra a la vez al “*sujeto místico en estado de éxtasis y la aparición contemplada interiormente como imagen objetivada*.”²⁵⁸ Es decir, la mayor parte de las representaciones de la experiencia visionaria se ha limitado a brindar la ilusión de que la visión es espacializada, mostrando una proyección de lo que ocurre en el alma del místico. Pero, lo que acontece en su alma no siempre es tan claro y fácil de representar. Una prueba de ello lo constituye un dibujo del *Crucificado* realizado a tinta por San Juan de la Cruz y conservado en Ávila, el cual representa una visión que experimentó el místico en una iglesia carmelita de Ávila entre 1572 y 1577.²⁵⁹ Esta representación ha presentado a los investigadores numerosas interrogantes, debido a que:

*Plantea un problema respecto de la experiencia visionaria de Juan, porque la perspectiva de su dibujo no corresponde al ángulo visual desde el que, se supone, tuvo la visión de Cristo. [...] la única solución al problema es que la visión de Juan no fue sino espacial, esto es, una imagen mental que no sigue las reglas convencionales de la percepción y perspectiva ordinarias; una experiencia visionaria religiosa que no encaja dentro de los moldes de la experiencia normal.*²⁶⁰

²⁵⁸ Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*, p. 136.

²⁵⁹ El dibujo está reproducido en: Emilio Orozco, *Mística, plástica y barroco*, p. 55; y en José Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*, p. 222.

²⁶⁰ José Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*, p. 227.

Las representaciones usuales de la *Crucifixión* siguen una composición en la cual la imagen es vista desde abajo, como si Cristo está por encima de nosotros, mientras el dibujo efectuado por el santo muestra a ésta vista desde arriba. “*Tal perspectiva indica que la experiencia religiosa no está ceñida a una ubicación geográfica sobre la tierra, sino que pertenece al reino superior. Así pues, la crucifixión de Cristo está vista desde una perspectiva divina, es decir, desde el cielo y no desde la tierra.*”²⁶¹ A su vez, la imagen de Cristo que nos legó San Juan de la Cruz nos transmite una imagen sangrienta y ascética, con enormes clavos y abundante sangre brotando de sus heridas, que no procuraba el goce estético del espectador. Es una imagen “*que sugiere el temor religioso y la experiencia de lo numinoso; impresiona por su naturalismo, sus miembros retorcidos, su rostro que se impulsa hacia adelante y sólo se sostiene por los brazos tensos casi a punto de quebrarse.*”²⁶² Como podemos concluir este tipo de representación presentaría dificultades a los artistas y al espectador de la obra al mostrar una imagen no convencional, de difícil percepción visual. Por lo cual se hacía necesario representar la experiencia visionaria de una manera simplificada que permitiera la comprensión inmediata del devoto. Para ello se recurre a un desdoblamiento narrativo en la imagen de la experiencia visionaria, que nos describe una escena biográfica de la vida del santo y, a la vez, una proyección de lo que sucede en su alma, o de aquello que el santo ve. En la mayoría de los casos las imágenes de experiencias visionarias son imágenes *mixtas*, es decir, *narrativas*, porque evocan una historia, pero al mismo tiempo *icónicas*, porque intentan captar lo sagrado y mostrarlo al espectador/devoto a través del filtro de una experiencia visionaria vivida por otra persona.

Con estas premisas la visión se representa en su totalidad, pero no desde el punto de vista del visionario, sino desde la posición del espectador. Es decir, el espectador ve lo que el santo está visualizando pero no a través de su perspectiva, lo que lo llevaría a representar complicadas imágenes como el *Crucificado* de San Juan de la Cruz. El uso del punto de vista frontal, que no concuerda con el visionario sino con el espectador, es una de las formas compositivas más habituales en la pintura occidental, por ende, así se representa en la pintura caraqueña.

Para demostrar esto podemos traer a colación el anónimo lienzo *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso de Toledo* (Fig. 2) perteneciente a la colección del Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. El protagonista de esta representación es el santo español Ildefonso, quien nació en la ciudad de Toledo hacia el año 606 d. C. Según el hagiógrafo jesuita Alban Butler,

²⁶¹ *Ibidem*, p. 230.

²⁶² Nieto, *Op. cit.*, p. 229.

Fue un sabio beneditino, abad de un monasterio llamado Agaliense, en un arrabal de Toledo, promovido á Arzobispo de aquella ciudad por muerte de Eugenio, en diciembre del año 657, conforme al computo de Florez; gobernó la Silla nueve años y dos meses, y murió en 23 de enero de 667 conforme al mismo autor.²⁶³



Fig.2. Anónimo, *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso de Toledo*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 117 x 94 cm, Colección Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco, Caracas. Fotografía de Angélica Camerino.

El autor a quien Butler se refiere se trata del reverendo padre Enrique Flores, doctor y catedrático de teología de la Universidad de Alcalá, y autor de la obra *España sagrada, teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*, publicado en varias ocasiones durante el siglo XVIII, en la cual se comenta la historia del bienaventurado en cuestión. La vida del santo español fue extremadamente popular en las crónicas, vidas de santos, poesías y piezas teatrales españolas, como *El capellán de la Virgen* (1619-22), del dramaturgo Lope de Vega (1562-1635), el *Auto de San Ildefonso* (1616), de José de Valdivielso (1560?-1638), *La Virgen del Sagrario*, de Calderón de la Barca (1600-1681) y una obra atribuida a Fernando de

²⁶³ R. Alban Butler, *Vida de los padres, mártires y otros principales santos*, t. 1, p. 344.

Zaráte titulada también *El capellán de la Virgen*. Por tal motivo, resulta fácil suponer la difusión de la vida del santo entre los habitantes de la provincia, especialmente como defensor de la pureza de María al escribir un tratado titulado *De perpetua virginitate Beatae Mariae*, temática esta particularmente querida por los devotos caraqueños.

En esta obra el espectador/devoto asiste a una escena teofánica en la que la Virgen, que constituye el objeto de la visión, es representada desde el punto de vista del espectador, y no desde los ojos del santo. La experiencia visionaria interna es representada colocando a Ildefonso en la parte inferior de la pintura y la visión en la parte superior, composición habitualmente utilizada por los pintores desde la contrarreforma para la mayor parte de las imágenes de visiones celestiales, que por su mismo origen debían representar su superioridad y procedencia empírea. En este caso es, además, reforzada por la misma historia representada, que requiere la ubicación superior de la Virgen María, para facilitar la colocación de la casulla de origen celestial en los hombros de su santo defensor.

De esta manera, la imagen se divide en dos zonas distintas pero intercomunicadas, una terrestre y otra celestial. En la teología mística esta verticalización de la experiencia teofánica posee una equivalencia: el fondo del alma y la cima del alma, en la cual ocurre el contacto con la divinidad, “*queda el alma con lo que es animal en lo bajo, y el espíritu, vuela a lo alto.*”²⁶⁴ El objeto de la visión se ubica en la parte superior de la composición, bien sea en el centro o desplazado hacia los laterales en diagonal al vidente, como en este caso que ocupa el lateral derecho de la composición. En la pintura española del Siglo de Oro se encuentra otra solución, como representar la visión a una escala diferente al personaje visionario, para indicar el carácter sobrenatural y distante de la visión, composición que no hemos tenido la oportunidad de hallar en la pintura caraqueña durante el transcurso de nuestra investigación.

Además del esquema compositivo ascendente, que se repetirá invariablemente en las obras catalogadas, podemos aprovechar esta hermosa pieza para evidenciar otro elemento importante en el lenguaje visionario. Se trata de la sensación de vaguedad que va a caracterizar a una gran parte de las imágenes visionarias. En la obra que analizamos, se observa la simplicidad e imprecisión de las figuras sobrenaturales en comparación con el regodeo en el detalle que se observa en las vestimentas del santo y en los objetos que lo rodean en su espacio real. Cada uno de estos elementos está delicadamente diseñado desde los bordados de su vestimenta hasta las joyas que portan tanto el santo como la Virgen, en la cual se destaca curiosamente un elaborado broche y una corona real, elementos éstos que refieren a su condición de reina celestial. Sin embargo, las alas de los ángeles y los pliegues de sus vestiduras se difuminan entre nubes sin poder determinar sus límites precisos. En la mayor parte de los casos la visión se hace etérea, nebulosa,

²⁶⁴ Fr. Joseph de Jesús María, *Subida del alma a Dios*, t. 2, p. 379.

contraria a la realidad objetiva que se destaca por su claridad y perspectiva científica. El objeto de la visión se va a caracterizar generalmente por un dibujo vago y borroso obtenido por el uso de la mancha, que permite mostrar una atmósfera de misterio e incertidumbre. Mientras tanto, la parte inferior de la pintura, que se corresponde con el mundo real, donde se encuentra el visionario, se presenta con una perspectiva prolongada hasta el espectador. Así lo que es visible para el santo se vuelve nebuloso para el espectador, aunque permanece abierto a su participación a través de su imaginación.

La presencia de lo divino en la vida cotidiana era una noción aceptada por la mayoría de las personas. Pero en la imagen visionaria se requería denotar la presencia de ese espacio sagrado irrumpiendo en el espacio cotidiano. Como demuestra Julián Gállego, en la pintura española del Siglo de Oro existe un limitado repertorio de signos utilizados para destacar la presencia de un espacio divino, diferente al espacio terrestre.

A veces, disuelve la realidad de los muros de la celda, no conservando más que el suelo enlosado, muy claramente exacto, como si el mundo desapareciera como un sueño ante la invasión del otro mundo. [...] Otras veces, prefiere conservar esa realidad cotidiana, colgando ante ella, como si se tratara de un objeto recortado, un elemento que se pusiera ante el decorado del teatro, el personaje o la nube que evocan el espacio celeste. [...] O, al revés, hace un agujero en el muro del fondo, a través del cual el Santo en éxtasis percibe su visión como una veduta.²⁶⁵

En la obra que analizamos el espacio sobrenatural invade casi en su totalidad el espacio terrenal, dejando únicamente el altar, que nos sirve de referencia geográfica. El resto de la composición se llena de nubes y de personajes sobrenaturales, como ángeles y querubines, y de una especial iluminación que brota del rostro de la Virgen María. Este abigarramiento de figuras en tan pequeño espacio intenta plasmar la idea del descenso de la corte celestial, tal como es narrado por algunos hagiógrafos, como el jesuita Pedro de Ribadeneyra, quien señala que esta visión celestial ocurrió durante la celebración de la fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora, cuando Ildefonso se dirigió a la iglesia y

Queriendo entrar en la Santa Iglesia con la gente que le acompañaba, hallaron la Iglesia tan resplandeciente, y con una claridad tan celestial, y divina, que no pudiéndola sufrir los ojos flacos de los que iban con el Santo, volvieron atrás, y echaron a huir, y le dejaron solo. Más San Ildefonso, como tenía mejor vista, y los ojos del alma más claros, y despiertos, no se espanto, ni turbó, antes entró en la Iglesia, y se puso a hacer oración delante del altar, como solía; y alzando los ojos, vio a la Santísima Virgen, acompañada de coros de Ángeles, y Vírgenes del cielo, sentada en la cátedra de donde él solía predicar al pueblo. [...] La misma

²⁶⁵ Gállego, *Op. cit.*, p. 253.

*Virgen dio esfuerzo al Santo, y le habló, y dijo estas palabras: Porque guardaste tu virginidad, y defendiste la mía con limpieza de corazón, y Fe fervorosa, y amor entrañable, yo te honraré hoy con un don del tesoro celestial, y de mi mano te adornaré de esta vestidura gloriosa, para que uses de ella en mis festividades. Y diciendo esto le echó una casulla que traía en las manos, y comenzó a desaparecer toda aquella visión celestial, quedando el templo lleno de suavidad, e inefable fragancia.*²⁶⁶

La experiencia visionaria en este caso ocurre en el interior de un templo pero, según la biografía de cada bienaventurado, encontraremos en las obras caraqueñas diferentes localizaciones, como una celda monástica, una montaña, o un desierto. Como ha demostrado la historiadora española Ana Ávila, el plano en el que se representa una historia implica algo más que la escenificación de un episodio. El espacio que acoge la representación es un lugar imaginario que intenta ser conforme a la realidad para resultar convincente. De este modo, las formas arquitectónicas representadas con gran definición, como habitaciones, templos y hasta ciudades, crean un ambiente más verosímil que los simples fondos de oro o neutros, que excluyen toda alusión a un entorno físico. En una gran parte de las representaciones locales que hemos podido catalogar, las imágenes nos muestran una preocupación de los creadores por aportar un ambiente a la escena representada, aunque sea sobre una escueta escenografía, compuesta por unas cortinas, un pavimento, el muro de fondo o un pequeño altar ante el cual oraba el vidente. Por supuesto, bien puede deberse a una fidelidad a los modelos utilizados, pero en todo caso tenían la opción de prescindir de representar tales elementos.

En el caso de la pieza que estamos analizando, san Ildefonso de Toledo está experimentando su visión ante un altar, quedando fuera de la representación la presencia arquitectónica del templo en el que ocurre la acción. En algunas obras, el lector podrá evidenciar cómo este espacio escasamente logra crear un ambiente en todo su sentido funcionando más como una especie de telón sobre el que se genera un hecho, mientras en otras el artista se ha preocupado por brindar un ambiente más sólido y real. Entre las piezas catalogadas se encuentran unas pocas en las cuales este fondo se disuelve aún más, hasta volverse absolutamente neutro. Como sugiere la autora antes referida, “*estos fondos se desarrollan normalmente como pantallas que obligan al espectador fiel a detener su mirada en la escena sacra y reflexionar sobre su mensaje.*”²⁶⁷ A fin de hacer más claro tal planteamiento podemos referirnos a una pieza atribuida al pintor caraqueño Juan Pedro López, la cual forma parte de una serie de santos terciarios franciscanos, elaborados durante la década de 1770 para la capilla de las Llagas de San Francisco en la iglesia de la Inmaculada Concepción (hoy iglesia de San Francisco de Caracas). La pieza en cuestión representa a *Santa Humiliana*,

²⁶⁶ P. Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, t. 1, p. 217.

²⁶⁷ Ana Ávila, *Imágenes y símbolos*, p. 15.

(Fig. 3) viuda florentina que falleció en 1246 después de una vida dedicada a la mística contemplación a través de una abstinencia rigurosa, oración y castidad perpetua. Según las crónicas franciscanas, esta respetable viuda experimentaba raptos y visiones de Cristo, la Virgen María y los ángeles. En la imagen que nos ocupa, Humiliana es visitada por el Espíritu Santo. Quizá esta representación esté inspirada en algún grabado o estampa que representaba un acontecimiento sobrenatural semejante que se halla en su biografía, en la que:

Una noche habiendo muerto la luz para entregarse al sueño, se apareció una paloma muy cándida, y muy resplandeciente, con una rosa encarnada en el pico, y habiendo dando giros por la estancia, se convirtió en sol bellissimo, dándola á entender en estas simbólicas figuras las prerrogativas excelentes de la Purísima Madre de Dios.²⁶⁸



Fig.3. Atribuido a Juan Pedro López, *Santa Humiliana*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 114 x 71 cm, Leyenda parte inferior derecha “S^a. Humiliana”, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

²⁶⁸ Fr. Damián Cornejo, *Crónica seráfica*, p. 244.

Es muy posible que esta imagen sea una representación de este acontecimiento y que el pintor haya optado por eliminar la rosa que debía portar el pájaro. Pero lo que nos interesa aquí, y para lo que hemos traído a colación esta obra, es observar cómo Humiliana se encuentra en un espacio absolutamente neutro. El espectador sólo puede acceder a la presencia física de un pavimento, sugerido por la posición en genuflexión de la bienaventurada. A su alrededor no existe ninguna referencia espacial que permita identificar el lugar en el que se halla la santa en el momento de su visión. Tampoco se encuentran nubes que cubran los espacios sobrantes, ya que se concentran en la apertura celestial en la que se ubica la visión del Espíritu Santo. Tal composición permite ciertamente forzar la atención en la figura protagonista y en la experiencia narrada. Pero, a su vez, el espacio indeterminado se convierte en metafórico simbolizando un momento sagrado, en la que desaparece cualquier referencia a la realidad sensible del hombre. Este espacio metafórico presente en la obra encuentra su correspondencia con el espacio mítico o sacro que define José Nieto, investigador de la literatura mística española, como un lugar indeterminado, carente de limitaciones geográficas, separado del espacio y del tiempo, en el que el hombre se encuentra a solas con la divinidad. Este espacio sacro tiene como función:

Servir como punto fijo o centro determinado hacia donde uno se orienta o desea estar. Este centro está identificado con el espacio de la revelación de los dioses, y por existencial para el hombre religioso que lo evoca con nostalgia y desea revivir la consiguiente, tiene una dimensión cósmica-ontológica. Este espacio tiene un valor experiencia de vivir en un cosmos inmaculado y prístino como era al principio de ser creado por los dioses.²⁶⁹

Así pues, el espacio neutro que rodea a Santa Humiliana, lejos de representar la carencia técnica del artista, que omite cualquier referencia geográfica o simplemente la necesidad de reforzar un mensaje, permite también al espectador/devoto, sumergirse en ese momento único de la experiencia teofánica representada, olvidando las referencias anecdóticas del espacio.

En el caso de la presencia de las nubes, éstas constituyen un elemento primordial en el lenguaje visionario. Como elemento escenográfico permite llenar todos los espacios para crear una atmósfera misteriosa, en la cual el cielo desciende al ámbito real, como en la obra que analizamos. También se prestan como asiento sobre el cual se apoyan los personajes celestiales, como si de una alfombra suave y confortable se tratase. Además simbolizan la aparición de un fenómeno sobrenatural y encarnan en sí mismas una manifestación teofánica, lo cual está asentado en la tradición judeocristiana, especialmente en las Sagradas Escrituras, como en el Éxodo (Ex. 13:21) “*e iba el Señor delante para*

²⁶⁹ Nieto, *Op. cit.*, p. 77.

mostrarles el camino, de día en una columna de nube". Del mismo modo, son el instrumento de revelación, que muestran y ocultan el incontemplable rostro de Dios a los ojos de los hombres. Por su parte, el misticismo, bebiendo en las mismas fuentes, incorpora a las nubes como una representación de todo lo celestial y de la gloria. Santa Teresa de Jesús narra una de sus visiones como un rompimiento de gloria en la cual "*parecióme vi abrir los cielos*."²⁷⁰ En otro pasaje de su vida explica cómo sucede la unión mística, utilizando las nubes como metáfora:

*Podemos creer que se está con nosotros esta nube de la gran Majestad acá en esta tierra. Mas cuando este gran bien le agradecemos, acudiendo con obras según nuestras fuerzas, coge el Señor el alma, digamos ahora, a manera que las nubes cogen los vapores de la tierra y levántala toda de ella, y sube la nube al cielo y llévala consigo, comiéndola a mostrar cosas del reino que le tiene aparejado.*²⁷¹

En la pintura caraqueña las nubes constituyen uno de los elementos figurativos más importantes de la representación de la experiencia visionaria. En la mayoría de las imágenes encontramos su utilización para crear un ambiente sobrenatural a través de rompimientos de gloria que se abren ante los ojos del santo vidente.

Por otra parte, las nubes ocultan a los ojos del espectador la imagen de Dios, que como espíritu puro es irrepresentable. Santa Teresa de Jesús describe esa visualización de la Otra realidad, como un ver todo y no ver nada, "*Entendí estar allí todo junto lo que se puede desear, y no vi nada. Dijéronme, y no sé quién, que lo que allí podía hacer era entender que no podía entender nada, y mirar la nada que era todo en comparación de aquello*."²⁷²

Las nubes permiten expresar esa situación al encubrir la presencia divina a los ojos profanos del espectador. En conjunción con las nubes encontramos otro elemento figurativo de importancia capital en este código visionario: se trata de la luz o del rayo luminoso, que como elemento escenográfico permite al artista otorgar al espacio un carácter divino. Generalmente la figura del vidente se encuentra sumida en la oscuridad, mientras de la visión se desprende la iluminación que baña todo a su alrededor. De esta forma, se crea una atmósfera de misterio, de semioscuridad, como expresión de lo santo. Para evidenciar este planteamiento nos remitimos una vez más a un lienzo atribuido al pintor caraqueño Juan Pedro López, de la ya comentada serie de santos terciarios franciscanos. En dicha imagen aparece representado *San Elzeario*, (Fig. 4) quien en el momento de la oración es beneficiado con la gracia de la experiencia visionaria.

²⁷⁰ Santa Teresa de Jesús, *Op. cit.*, Cap. XXXIX, 22.

²⁷¹ *Ibidem*, Cap. XX, 2.

²⁷² *Ibidem*, Cap. XXXIX, 22.



Fig. 4. Atribuido a Juan Pedro López, *San Elzeario*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 108 x 71 cm, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

San Elzeario o Elzear de Sabrán nació en la ciudad francesa del mismo nombre, en 1295, y falleció en 1323 a los veintiocho años, antes de ser canonizado en 1371 por Gregorio XI. *“Fue descendiente de la ilustre y antigua familia de Sabran en Provença. Su padre Hermengaldo de Sabran, fue creado conde de Arian en el reyno de Nápoles: su madre fue Laudena de Albes, familia no menos distinguida por su nobleza.”*²⁷³ Sus padres lo obligaron a casarse muy joven con Delfina de Glandever (fallecida en 1360), a la cual convenció de mantener la castidad, alcanzando ella el grado de beata. San Elzeario es considerado terciario según los hagiógrafos porque, según su biografía, llevaba constantemente el hábito de dicha orden bajo sus vestimentas. Por tal motivo en la imagen lleva sobre su vestimenta seglar el tradicional cordón ceñido a su cintura, el cual representa en cada nudo los votos aceptados por el santo.

En las narraciones sobre su vida se señala que Elzeario *“velaba gran parte de la noche de rodillas en oración: sus devociones no eran morosas, porque eran perfectas y verdaderas: esto mismo se las*

²⁷³ Butler, *Op. cit.*, t. 9, p. 410.

hacia deleitosas siempre, y siempre suaves.”²⁷⁴ En el lienzo observamos al santo en genuflexión ante una mesa que le sirve de altar, sobre la que aparece un crucifijo y un libro, únicos elementos que nos sirven de referencias espaciales, y que serán muy comunes en las representaciones de este tipo de experiencias en nuestra pintura. Estos objetos poseen eminente carácter simbólico, y nos refieren la práctica de la oración y la meditación del santo representado. En el caso de San Elzear encontramos, además, sus atributos de noble guerrero, como la espada, el escudo y la corona, que descansan en el suelo bajo la mesa, olvidados durante el momento de la oración, ya que en este instante debe “*desocuparse cuanto fuera posible, de todo género de ocupaciones, y cosas de cuidado, y procurar traer el corazón libre, y desembarazado de todas las criaturas.*”²⁷⁵ Estos atributos son también símbolos del poder terrenal ejercido mediante la nobleza que, ante el inmenso poder divino que descende desde las alturas a través de un rayo de luz, se convierten en objetos sin importancia. Así comprendemos que el poder del hombre es nada en comparación con el de Dios. Sus valores descienden al nivel del suelo: de hecho, la línea recta de la orilla de la mesa establece dos áreas en el cuadro, una inferior, donde el mundo terrenal de los hombres es deslucido, y un área celestial, donde el símbolo cristiano por excelencia, el crucifijo, protagoniza la escena convenientemente iluminado.

El espectador desconoce qué está viendo Elzear. El rayo de luz que descende de lo alto es el elemento simbólico que encarna la visión. El espacio alrededor del santo y del rayo de luz se llena con nubes y oscuridad, disolviendo la habitación, lo que permite configurar un máximo de presencia sagrada con un mínimo de recursos figurativos. En el cuadro la experiencia visionaria se nos revela como una luz divina, imagen de la gracia celestial que recibe el elegido en el momento de la oración conforme a las explicaciones del cartujo Antonio de Molina, “*en la oración recibe el alma ciencia, y sabiduría sobrenatural, mucho mayor que toda la que por fuerzas humanas se puede adquirir, y se le da luz divina para conocer a Dios, y conocerse a sí mismo; que son dos cosas muy importantes, y de inestimable precio.*”²⁷⁶

Es así como la luz simboliza el conocimiento de Dios, tradición que se remonta a San Agustín cuando describe metafóricamente el entendimiento infuso con la hermosa frase, “*con tu fulgor espléndido pusiste en fuga mi ceguera.*”²⁷⁷ Como también en conjunción con las nubes permiten construir la imagen de la manifestación de lo sobrenatural. En este sentido la sustitución de una entidad divina por un rayo de luz está asentada en la interpretación de Dios como *Luz del Mundo*, la cual existía en la tradición literaria desde los inicios del cristianismo. En el Nuevo Testamento encontramos algunas referencias a Cristo como *Lux Vera* que iluminará a todos los pueblos (Lc. 2:32, Jn. 1:4-9 y 8:12).

²⁷⁴ *Ibidem*, t. 9, p. 412.

²⁷⁵ P. Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, p. 77.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

²⁷⁷ San Agustín, *Confesiones*, Libro X, Cap. XXVII,1.

Víctor Nieto Alcaide, estudioso de la luz como fenómeno estético y simbólico, nos explica que:

*Este valor de la luz, como metáfora y símbolo de la divinidad, pasando por los Padres de la Iglesia se prolonga durante los siglos XII y XIII en el centro de toda la reflexión sobre lo bello. Tanto Hugo de San Víctor como Santo Tomás de Aquino coinciden en la definición de lo bello como consonancia de partes y luminosidad. En realidad, todas las aproximaciones en torno a la definición de lo bello establecen una asociación entre esta idea y las de luz y fulgor.*²⁷⁸

Desde el medioevo la luz posee toda una serie de connotaciones simbólicas relacionadas con lo sagrado, como se aprecia en los maravillosos vitrales coloreados de las iglesias góticas, los cuales crean en el interior del templo un complejo sistema de metáforas visuales, que simbolizan la presencia de Dios. La estética del siglo XIII había establecido una serie de valores estético-religiosos en torno a la luz, en la cual las figuras religiosas se colocaban sobre fondos dorados para crear un espacio metafórico trascendente. Del mismo modo el brillo y el fulgor de los objetos dorados que se encuentran en el interior de los templos transmiten el poder y la riqueza de la Iglesia como representante terrenal del poder divino. Durante los siglos XII y XIII toda la reflexión de lo bello se asocia con la luz y el fulgor. En el renacimiento “*el oro y la luz como valores simbólicos no pierden completamente su vigencia, pero quedan reducidos exclusivamente a símbolos aislados.*”²⁷⁹ El simbolismo de la luz no desaparece, porque, como podemos observar en las descripciones de los místicos, la luz representa un papel destacado. En España desde el medioevo el místico mallorquín Raimundo Lulio refiere en su *Libro del amigo y del amado* (ca. 1283-85) la presencia de Dios a través de la luz.

*Iluminó el amor el nublado que media entre el amigo y el Amado, e hízole así claro y resplandeciente como la luna en la noche, como la aurora en la alborada, como el sol en el día y como el entendimiento en la voluntad; y por aquella nube así resplandeciente y clara se hablaban el amigo y el Amado.*²⁸⁰

Siglos después, la gran mística hispana Santa Teresa de Jesús describe sus experiencias visionarias, señalando el protagonismo de la luz:

No es resplandor que deslumbre, sino una blancura suave y el resplandor infuso, que da deleite grandísimo a la vista y no la cansa, ni la claridad que se ve para ver esta hermosura

²⁷⁸ Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*, p. 45.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 85.

²⁸⁰ Raimundo Lulio, *Libro del amigo y del amado*, p. 71.

tan divina. Es una luz tan diferente a la de acá, que parece una cosa tan deslustrada la claridad del sol que vemos, en comparación de aquella claridad y luz que se representa a la vista, que no se querrían abrir los ojos después.

Es como ver un agua muy clara, que corre sobre cristal, y reverbera en ella el Sol, á una muy turbia, y con gran nublado, y corre por encima de la tierra. No porque se le representa Sol, ni la luz es como la del Sol parece en fin luz natural, y esta otra cosa artificial. Es luz que no tiene noche, sino que como siempre es luz, no la turba nada.²⁸¹

De hecho, el simple rayo de luz ha sido utilizado en las representaciones de manifestaciones teofánicas, como la antes explicada *Anunciación a María*, en la que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María su misión como Madre del Redentor (Lc 1:26-38). La concepción de Jesús se manifiesta plásticamente en un rayo de luz por el que descende el Espíritu Santo en forma de paloma hasta la cabeza de la Virgen, intentando sugerir que la encarnación de Cristo se dio como una luz divina que penetró en el cuerpo de María, al igual que a través de un cristal, sin alterar su pureza.

La presencia de este rayo de luz configura la imagen inicial de una teofanía, que será retomada por el arte postridentino como elemento visual de primer orden en la experiencia visionaria. En la pintura española del Siglo de Oro la luz continúa encarnando una serie de simbolismos sagrados, en los que “*una luz que envuelve enteramente el personaje indica su carácter celeste; un solo rayo que cae en su frente señala la iluminación que recibe del cielo.*”²⁸² Fueron numerosos los teólogos que durante la época compararon la gracia divina con la luz, como lo hace el jesuita Juan Eusebio Nieremberg:

Compárese, pues, la Gracia a la luz, por la excelencia de esta claridad: porque la luz es la más noble de todas las calidades sensibles y que excede incomparablemente todas las demás; y todas las cosas sin luz no son de estima, ni pueden dar gusto a la vista. Es, pues, la luz una calidad tan eminente, y rara, que ha admirado à los mas despiertos ingenios de la naturaleza, que no acaban de acertar a decirnos qué cosa es, por sus raras condiciones.²⁸³

De esta manera, la luz se configura como un elemento de primera importancia en la representación de las visiones. Pero también en los estados de éxtasis la luz participa bloqueando el entendimiento de la persona en trance que, “*cuando mira este divino sol, deslúmbrale la claridad,*”²⁸⁴ y, por ende, escasamente encuentra las palabras apropiadas para narrar su experiencia.

²⁸¹ Santa Teresa de Jesús, *Op. cit.*, Cap. XXVIII, 5.

²⁸² Gállego, *Op. cit.*, p. 254.

²⁸³ P. Juan Eusebio Nieremberg, *Del aprecio y estima de la divina gracia*, t. 2, p. 49.

²⁸⁴ Santa Teresa de Jesús, *Op. cit.*, Cap. XX, 29.

EL VIDENTE Y SU REACCIÓN: LA GESTUALIDAD VISIONARIA

Desde el medioevo el cuerpo había sido considerado como la prisión del alma. Según el historiador francés Jacques Le Goff, “*en el sistema cristiano, los gestos deben ser la expresión, la prolongación de los movimientos del corazón, de las virtudes del hombre interior.*”²⁸⁵ Por ello, el gesto del cristiano debía ser medido y templado, lo que permitía diferenciarlo de la gestualidad excesiva de la posesión diabólica y del desenfreno que el paganismo, a través de ritos, carnavales y teatro, transmitía mediante el cuerpo. “*La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba.*”²⁸⁶ Entre los siglos XII y XIII la Iglesia impone un control ideológico sobre la gestualidad, en la cual se permite reconocer al hereje o al santo según su expresión corporal. Producto de este control se halla un texto en el siglo XIII consagrado a la retórica del cuerpo en oración, el *De oratione et partibus eius*, en el que se estipulan siete posiciones corporales para practicar la oración. Estas posturas se consideraban las adecuadas para poner al alma en contacto con la divinidad. El texto fue ilustrado con dibujos realizados por Pedro El Cantor,²⁸⁷ en los cuales se representó a un devoto en distintas posturas: de alabanza con los brazos alzados hacia el cielo, de arrepentimiento en genuflexión, de meditación con las manos juntas y la cabeza baja, de postración acostado en el suelo, etc. Este tipo de esquemas vuelve a encontrarse en el siglo siguiente en el texto *Los nueve modos de orar*, del Monasterio de Santo Domingo El Real en Madrid,²⁸⁸ ilustrado con dibujos que representan a Santo Domingo de Guzmán enseñando los siete modos de orar clásicos, donde se insertan representaciones de prácticas ascéticas, como el santo flagelándose o disciplinando a otro compañero, ya que la vía purgativa, como comentamos anteriormente, es un camino hacia el encuentro con Dios.

Pero en las artes plásticas el gesto adquiere un valor primordial en el Renacimiento, en especial, en el tratado *De Pictura* (1435) escrito por Leone Battista Alberti (1404-1472), el cual considera de suma importancia la capacidad del artista en representar acciones y expresar emociones a través del gesto y las facciones. Para Alberti,

*Una pintura histórica produce en el espectador una impresión profunda porque las emociones que ve representadas en ella van desde ese momento a despertarse en sí mismo; así reirá, llorará y se estremecerá a semejanza de los que en esta pintura muestran alegría, tristeza y miedo.*²⁸⁹

²⁸⁵ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, p. 60.

²⁸⁶ Le Goff, *Op. cit.*, p. 45.

²⁸⁷ El texto se conserva en la British Library, Londres. Reproducido en Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión en el Siglo de Oro español*, p. 172.

²⁸⁸ Reproducido en Stoichita, *Op. cit.*, p. 173.

²⁸⁹ Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia 1450 a 1600*, p. 23.

Por ello, las figuras deben moverse con armonía en relación a la acción, los gestos deben guiar al observador por toda la composición, e incitarlo a participar de las ideas que sugieren la escena. Asimismo aconseja que el pintor debe dedicarse a representar la máxima belleza posible, evitando la fealdad no sólo de los rasgos, sino de los movimientos excesivos y *contrappostos* desmesurados.

Otro gran teórico y creador renacentista, Leonardo da Vinci, expresaba la necesidad de representar las emociones que suscita la acción.

*El buen pintor debe pintar, sobre todo dos cosas: el hombre y las ideas del espíritu humano. Lo primero es fácil, lo segundo difícil, porque las ideas no se pueden expresar más que con los gestos y los movimientos de los miembros.*²⁹⁰

Leonardo consideraba de tal importancia mostrar las expresiones, emociones e ideas por medio de los gestos y de la expresión facial que aconsejaba a los artistas observar a las personas cuando discutían, estaban alegres o se entristecían. Para ello, tomaba apuntes de rostros y gestos que observaba, los cuales le servían como modelos para sus obras.

En estos dos teóricos se observa la importancia del gesto como medio de comunicación en la pintura a partir del renacimiento. Estas teorías de Leonardo da Vinci fueron retomadas en el siglo XVII en Francia, llevando a sus extremos la sistematización del gesto en la pintura, a tal punto que se elaboraron manuales de rasgos faciales, correspondientes a emociones específicas, como el *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1667-1668), de Charles Le Brun (1619-ca.1690). En esta obra se representó mediante grabados los diferentes tipos de reacciones emocionales que debían ser conocidos por todos los artistas, en un intento de sistematizar y codificar la representación figurativa de las pasiones humanas basada en la gestualidad tradicional que había observado en numerosas obras artísticas. Según la edición publicada en Amsterdam en 1702, el rapto -imagen de nuestro particular interés- es representado con:

*La cabeza inclinada [...], parece marcar la sumisión del alma. Por eso ni los ojos ni las cejas están en absoluto dirigidos hacia la glándula, sino elevados hacia el cielo, donde parecen estar sujetos para descubrir lo que el alma no puede conocer. La boca está entreabierta, mostrando las comisuras algo elevadas, lo que testimonia una especie de arrobamiento.*²⁹¹

Esta expresión facial según la cual los sentidos estaban dirigidos hacia el cielo permitía encarnar la comunicación alma-Dios que experimentaba el vidente durante el

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 48.

²⁹¹ Citado por Stoichita, *El ojo místico*, p. 157.

trance extático. Por el contrario, la veneración debía ser representada como se describe a continuación:

*Las cejas estarán bajas [...] y el rostro estará también inclinado, pero las pupilas aparecerán más elevadas bajo la ceja, la boca estará entreabierta y las comisuras cerradas, pero un poco más hacia abajo [...]. Esta caída de las cejas y de la boca señala la sumisión y el respeto que el alma tiene por un objeto que cree estar por encima suyo, la pupila elevada parece señalar la elevación hacia el objeto que considera, y conoce como digna de veneración.*²⁹²

Como podemos intuir los gestos faciales descritos debían ser el producto de una experiencia teofánica por la que atraviesa un personaje determinado, es decir, son el fruto de una historia. En esa medida se establecerá toda una retórica del asombro y del estupor, como reacción del hombre mortal ante la divinidad. Como señala acertadamente Stoichita, “*el cuerpo vidente se convierte en instrumento de la retórica de la representación: su escenificación codificada exterioriza lo irrepresentable.*”²⁹³ A través del gesto se transmite y configura una experiencia que, de otro modo, es inalcanzable para la mayoría de los espectadores.

En España los diversos artistas que escribieron tratados sobre pintura también señalaron la importancia de la expresión de los sentimientos a través de los movimientos corporales. Es interesante destacar cómo el artista Vicente Carducho (ca.1576-1638), describe la actitud devota como una serie de posiciones ideales, que podemos identificar en las diferentes representaciones hispanas de santos y otros bienaventurados.

*La devoción, de rodillas, las manos juntas, o levantadas al Cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, o la cabeza baja y ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, o las manos enclavijadas, también tendidos al suelo, o muy inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el afecto del devoto, que puede, o rogar, o ofrecer, triste, alegre, o admirado, que todo cabe en la devoción.*²⁹⁴

De esta manera, los gestos corporales exteriorizaban lo que ocurría en el alma del individuo. En la representación plástica tales gestos debían ayudar a transmitir al espectador una experiencia verosímil. Cuando los historiadores del arte refieren un naturalismo barroco, éste consiste en el dominio de la realidad en cuanto a la configuración de unas imágenes absolutamente creíbles, y en ello la mímica y la expresión fisonómica constituyen elementos indispensables. De tal modo, en el barroco la correcta

²⁹² *Ibidem*, p. 161.

²⁹³ *Ibidem*, p. 184.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 162.

representación de la gestualidad será uno de los elementos figurativos más importantes en las imágenes de las experiencias visionarias en general. La actitud contemplativa y extática es caracterizada por auténticos rasgos fisonómicos tomados de la realidad.



Fig. 5. Anónimo, *Santa Rita*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 21.6 x 15.2 cm, Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, Caracas. Fotografía Miguel Ángel Clemente.

Por tal motivo, las emociones que suscitaba la visión en el alma devota podían ser sistematizadas para permitir la fácil identificación de la escena descrita. Esta retórica del gesto, definida especialmente en el rostro y movimiento de las extremidades superiores, encontró una variedad interesante de soluciones, de acuerdo a la historia representada. Así la sorpresa ante la teofanía era ilustrada colocando los brazos extendidos hacia los laterales, elevados o caídos, con las manos abiertas mostrando las palmas; la sumisión ante la divinidad, con las mismas sobre el pecho y con los dedos abiertos, “*símbolo, no sólo de contrición, sino de entrega de sí mismo.*”²⁹⁵ Del mismo modo, podían estar juntas en plegaria para agradecer el favor divino. Igualmente pueden estar elevadas hacia lo alto, como

²⁹⁵ Gállego, *Op. cit.*, p. 249.

símbolo de admiración, según lo ejemplificaba el texto de John Bulwer, *Chriologia or the natural language of the hand and chironomia or the art of manual rhetoric* (Londres, 1644):

*Levantar las manos al cielo es una expresión de admiración, de asombro, de estupor [...]. La primera vez que apareció este movimiento en la mano del hombre, fue sin duda debido a un accidente imprevisto, hecho por el que hubo de dar gracias a Dios por haberle manifestado de una manera tan directa su benevolencia.*²⁹⁶



Fig. 6. Atribuido a Juan Pedro López, *San Lucio*, ca. 1770. Leyenda parte inferior: “S. Lucio”. Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Esta codificación de la posición de las manos permitía la correcta identificación de las acciones representadas en un cuadro. De igual modo, el personaje se representa generalmente en genuflexión ante la divinidad que aparece ante sus ojos, símbolo de la piedad y mansedumbre. Es importante acotar que titular las obras no era una práctica establecida hasta la creación de los primeros museos, que requerían la clasificación y

²⁹⁶ Citado por Stoichita, *Op. cit.*, p. 168.

catalogación de las obras. Por ello, los temas eran identificados en base al conocimiento de la tradición simbólica e iconográfica, que el espectador debía manejar, y una parte importante de este conocimiento era el significado de gestos y expresiones, que permitían identificar el tema, unido a los atributos de los personajes representados.



Fig. 7. Atribuido a Juan Pedro López, *San Roque*, ca. 1778. Óleo sobre tela, 114 x 73 cm, Colección Capilla de las Llagas de San Francisco, iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

En la pintura caraqueña se siguen estos patrones clásicos de representación de los gestos. Encontramos imágenes de santos con las manos juntas en oración, como el *San Ildefonso de Toledo* (Fig. 2) que analizamos con anterioridad, quien fervorosamente se inclina ante María; también se halla este gesto en la *Santa Humiliana* (Fig. 3) atribuida a Juan Pedro López, y en otras obras anónimas, como *Santa Rita* (Fig. 5). En estas imágenes la posición de las manos expresa humildad y agradecimiento ante una gracia que se considera no merecida.

Otra solución muy frecuente es observar las manos cruzadas sobre el pecho de los agraciados, en señal de reverencia, imagen que recuerda la posición de la Virgen María en la iconografía de la *Anunciación* desde el siglo XIII. Esto se observa en las obras locales que representan a *San Elzeario* (Fig. 4) y *San Lucio* (Fig. 6), ambas atribuidas al prolífico Juan Pedro López. Otra posición que se interpreta de forma semejante es colocar una sola mano del santo abierta sobre su pecho, mientras la otra porta el atributo correspondiente, como se observa en una imagen de *San Roque* (Fig. 7). Las expresiones de sorpresa ante la experiencia visionaria se simbolizan con ambas manos extendidas, como podremos observar en el lienzo que representa el milagro de la *Porciúncula* (Fig. 8), donde san Francisco de Asís recibe asombrado la visita de la Virgen María y Cristo.



Fig. 8. Atribuido a Juan Pedro López, *La Porciúncula*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 240,5 x 113,5 cm, Colección Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Pero la sorpresa puede ir precedida al mismo tiempo por la humildad, y así se interpretan las figuras que extienden una mano mientras la otra se posa sobre su pecho.

Tal es el caso de la imagen anónima de *San Francisco de Asís*, perteneciente al Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco (Fig. 9).



Fig. 9. Anónimo, *San Francisco de Asís*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 166 x 104 cm, Colección Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco, Caracas. Fotografía Angélica Camerino.

Por su parte, las imágenes que debían representar el éxtasis estaban llamadas a una mayor atención en cuanto a la gestualidad del extático. En estos estados de trance el cuerpo por entero participa del fenómeno místico, y tales efectos corporales habían quedado grabados en la memoria de los testigos. Según narra fray Joseph Ximénez Samaniego, la venerable Madre Sor María de Jesús de Ágreda experimentaba en sus éxtasis notables efectos corporales,

El cuerpo quedaba tan privado del uso de los sentidos, como si estuviese muerto, sin que ningún maltratamiento, ó tormento le fuese sensible. Quedaba algo elevado, sin descubrir la tierra, y tan aligerado del natural peso, como si no lo tuviese; de suerte, que como una hoja de un árbol, ó una ligera pluma, con un soplo, aun de bien lejos, le movían. El rostro se mostraba con muy notable exceso más hermoso, aclarándosele el color natural, que declinaba

*á moreno: la compostura exterior, en que quedaba era tan modesta, y devota, que parecía un serafín en carne: duraba esta disposición á veces dos, y á veces tres horas el rapto.*²⁹⁷

Por su parte, los teólogos dedicados a la mística y al adiestramiento de los directores espirituales, intentaron sistematizar estas reacciones corporales basados en varias teorías, como pudimos establecer en los capítulos precedentes, todo ello con el fin de simplificar el descubrimiento de los casos fraudulentos que comenzaron a proliferar.

A pesar de que el alma en éxtasis esté en íntima suavidad, paz profunda y perfecta serenidad, el cuerpo sufría los rigores del arrebató místico. El éxtasis era algo sorpresivo, por lo cual el individuo quedaba en algunos casos en incómodas posiciones corporales, que dislocaban sus miembros, tardando días en restablecerse la capacidad motriz. La imagen de un santo en éxtasis debía plasmar ese abandono del alma arrebatada por la divinidad. Por ello, la expresión fisonómica más utilizada es el desfallecimiento corporal, que se convierte en el elemento figurativo más destacado del éxtasis místico.

En una de las pocas representaciones del *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* que se ha catalogado en la pintura local, se encuentra una interesante tabla de autor anónimo, al que se le ha concedido el nombre de *Pintor de Santa Teresa*.²⁹⁸ Representa a la santa homónima en éxtasis, mientras escribe alguno de sus obras en su celda. Una inmensa luz de color naranja se abre en la oscuridad de su habitación, y desde ella el Espíritu Santo en forma de paloma baña con su luz divina a la santa. El cuerpo de Teresa se encuentra desmayado, su mano cae sin fuerzas, sus ojos se elevan hacia el cielo. La posición del cuerpo de la santa, totalmente desvanecido es descrito por ella misma en su *Vida*,

*Digo que muchas veces me parecía dejaba el cuerpo tan ligero, que toda la pesadumbre del me quitaba, y algunas veces era tanto, que casi no entendía poner los pies en el suelo. Pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda siempre, si sentado, si las manos abiertas, si cerradas. Porque aunque pocas veces se pierde el sentido, algunas me ha acaecido á mi perderle del todo, pocas, y poco rato: mas lo ordinario es, que se turba, y aunque no pueda hacer nada de sí, cuanto á lo exterior, no deja de entender, y oír como cosa de lejos. No digo que entiende, y oye, cuando está en lo subido del: digo subido, en los tiempos que se pierden las potencias, porque están muy unidas con Dios, que entonces no ve, ni oye, ni siente, á mi parecer; mas [...] este transformamiento del alma del todo en Dios, dura poco; mas eso que dura ninguna potencia se siente, ni sabe lo que pasa allí.*²⁹⁹

²⁹⁷ Fr. Joseph Ximénez Samaniego, *Relación de la vida de la V. madre Sor María de Jesús*, p. 122.

²⁹⁸ Reproducida en Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 257; y en Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, p. 259.

²⁹⁹ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Cap. XX, 18.

Desconocemos el particular episodio representado en la tabla, aunque no cabe duda de que se trata de la imagen de un éxtasis místico. La iconografía de Santa Teresa de Jesús es abundante y desarrolla numerosos episodios de la biografía de esta reformadora. Se inicia durante su vida con el retrato realizado por fray Juan de la Miseria, fraile lego de los carmelitas descalzos en 1576, cuando coincidió con la santa en Sevilla, imagen que al parecer no le agradó en demasía. Después de su muerte y posterior canonización en 1622 alcanzó una gran popularidad. Pero mayor aún, cuando fue proclamada patrona de todos los reinos de España en 1617 por disposición del rey Felipe III (1578-1621). Esto motivó ciertas quejas, ya que el patronato estaba a cargo del apóstol Santiago El Mayor. Sin embargo, las defensas no se hicieron esperar, y hasta un artista como el pintor español Francisco Pacheco publicó un alegato en favor de la santa (ca. 1628).³⁰⁰

Regresando a la gestualidad visionaria, la expresión del rostro del representado permite diferenciar entre el estado de meditación o de contemplación. En tanto que en el primero de los casos la mirada se dirige al objeto que sirve de motivo a la meditación, como un crucifijo o una calavera, en el segundo la mirada se dirige hacia el cielo. Desde el Renacimiento, con la *Santa Cecilia* de Rafael Sanzio, se descubrieron las posibilidades expresivas de los ojos elevados hacia el cielo, que se transformaron en la expresión común para representar a un santo en directa comunicación con Dios, a través de un éxtasis o de una visión mística, un elemento figurativo que el arte gótico desconoció. En el arte del Siglo de Oro español ese rasgo se limita rigurosamente a la temática religiosa. Las miradas establecen una relación entre el visionario y la visión, y nos permiten identificar con mayor seguridad las obras con temas visionarios de otras inspiradas en la *Sacra Conversazione* o con la presencia de donantes. Para el historiador Werner Weisbach la mirada dirigida hacia el cielo “*llega a ser símbolo de la devoción católica. Con esta expresión de los ojos se quiere expresar una conexión, una comunicación entre la tierra y Dios, que reside en el cielo, lo que era perfectamente entendido por el contemplador y despertaba en él sentimientos religiosos.*”³⁰¹ Por su parte, Julián Gállego comenta que Cesare Ripa en su *Iconología* (1593) había codificado esa expresión: “*Así, en su representación del Amor Divino o Amore verso Iddio, un hombre mira al cielo, hacia el que alza la mano derecha, mientras la izquierda nos muestra su corazón abierto.*”³⁰²

En la pintura caraqueña la representación de santos con la mirada dirigida hacia el cielo es el prototipo más utilizado, así encontramos la presencia de los ojos elevados en casi todas las obras catalogadas por nosotros, y hemos observado que este elemento se extiende a piezas que no necesariamente narran una experiencia mística. Sencillamente la

³⁰⁰ “De Francisco Pacheco a favor de Santa Teresa de Jesús”, en: Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, p. 15.

³⁰¹ Weisbach, *Op. cit.*, p. 325.

³⁰² Gállego, *Op. cit.*, p. 250.

mirada elevada se convierte en el atributo más común de todos los santos y personajes de la historia cristiana.

Así representó Juan Pedro López a *Santo Domingo de Guzmán* en plena comunicación con la divinidad.³⁰³ Sus ojos elevados hacia el cielo en conjunción con su mano sobre el pecho testimonian a un alma en contemplación. Como es bien conocido, Santo Domingo de Guzmán fue el fundador de la orden de predicadores o frailes dominicos, por lo cual posee una abundante iconografía desde el medioevo. En la obra que mencionamos se destacan como atributos el libro cerrado de su regla y el lirio símbolo de su castidad o pureza. La pieza no refiere un particular momento de su historia: se trata más bien de una imagen icónica. Pero en ella podemos comprobar cómo la iconografía de los santos antiguos asumió los elementos del lenguaje visionario para adaptarse a las nuevas exigencias espirituales postridentinas.

Aunado a la representación ejemplar de la retórica gestual, se encuentran los otros elementos como las nubes y una pequeña apertura luminosa que aparece sobre su cabeza. En esta pieza se halla un clásico ejemplo de una particular forma de representación, en la cual se muestra a un santo sumido en una experiencia visionaria de la cual no puede participar el espectador. Se trata de lo que Stoichita ha denominado un *cuadro de visión sin visión*. En este tipo de representación la visión no se encuentra dentro de los límites del marco de la pintura, sino que se halla fuera de ellos, por lo que lo único que nos permite reconocer que se trata de una experiencia visionaria es la gestualidad del santo o una cierta iluminación que proviene de los bordes del lienzo o tabla. La gestualidad se convierte en el espejo del alma donde el espectador/devoto puede reconocer el particular momento que vive el santo/vidente.

Otro ejemplo de este tipo de representación que explota la gestualidad de la figura es la imagen atribuida al pintor Juan Pedro López, perteneciente a la colección de la iglesia de San Francisco de Caracas. En esta ocasión se representa a otro personaje terciario, *San Lucio*, (Fig. 6) el cual se encuentra en una experiencia mística pero de la que el espectador no puede participar en ningún sentido. De esta manera, lo que Lucio ve no es accesible al devoto. Su expresión gestual, la genuflexión de sus rodillas, sus manos cruzadas sobre su pecho, su rostro ligeramente ladeado, y sus ojos dirigidos hacia la parte superior de la composición, nos permiten reconocer que la escena describe una experiencia visionaria, aunque no exista una imagen de la visión.

En esta pieza es útil indicar algunos datos sobre el personaje retratado que permiten aclarar la verdadera identidad del mismo, ya que bajo el nombre de Lucio se encuentran registrados en la historia católica nada menos que diecinueve santos de diversa

³⁰³ Reproducido en Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, p. 228.

procedencia geográfica y temporal. Después de un minucioso rastreo y, a pesar de que la obra porta una leyenda que identifica a la figura como San Lucio, encontramos que el personaje no es otro que el Beato Lucchese de Poggibonsi (†1260), ilustre figura de las crónicas franciscanas, por ser el primer individuo en vestir el hábito de la orden tercera. *“El bienaventurado Luchecio tiene el primer derecho a la primacía de los ilustres héroes de la Venerable Orden Tercera, porque fue el primero, que vistió el hábito penitente, allanado para otros muchos aquella dificultad.”*³⁰⁴

El beato Lucchese, conocido también como Luchecio, o en su aparente traducción al español como Luquecio, y simplificado después como Lucio; se desempeñó como agricultor, luego traficante y por fin terciario dado a las obras de caridad, junto con su esposa Buonadonna. Ambos habrían sido los primeros en recibir el hábito de manos del propio San Francisco de Asís. *“La forma del habito que señaló nuestro Seráfico Padre al primogénito de su tercera orden Luquecio, fue que vistiese el traje común de la patria, pero modesto, y humilde, de lana, de color ceniciento, y ceñido con un cordón nudoso, no tan grueso como el que ceñían sus frailes.”*³⁰⁵ Por su servicio a los pobres fue obsequiado con raptos y otras maravillas en la oración. *“Continuamente andaba elevado en Dios, y muchas veces fue visto arrebatado en el espíritu, sin uso de los sentidos exteriores, y algunas le vieron en el aire estar muy levantado de la tierra en éxtasis soberano.”*³⁰⁶ Tal identificación es más acorde con la capilla de las Llagas de San Francisco para la cual fue encargada la obra en la década de 1770, capilla perteneciente a la orden tercera franciscana.

EL PERSONAJE INTERMEDIO Y LOS OBJETOS SIMBÓLICOS PRESENTES

Existen representaciones que Julián Gállego considera en extremo complicadas, ya que *“el artista tiene que mostrar a menudo que ese espacio celeste es accesible a uno solo de los personajes de un cuadro, mientras otros lo ignoran [...] en otras ocasiones hacen falta testigos que certifiquen la autenticidad del milagro.”*³⁰⁷ Como ejemplo de esa idea se puede reseñar una pieza atribuida al pintor Juan Pedro López, la cual combina magistralmente ambas situaciones: se trata de la imagen de *San Isidro Labrador* (Fig. 10), que en realidad debería titularse *El milagro del pozo*, título más acorde con la iconografía representada. El santo en cuestión nació en Madrid en 1082 y murió en 1172, y fue canonizado en 1622 junto a personajes tan importantes como Teresa de Jesús, Felipe Neri, Ignacio de Loyola y Francisco Javier. Como su

³⁰⁴ Fr. Damián Cornejo, *Crónica seráfica*, p. 147.

³⁰⁵ Fr. Antonio Arbiol, *Los terceros hijos del humano serafín*, p. 5.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 7.

³⁰⁷ Gállego, *Op. cit.*, p. 253.

nombre lo indica fue un labrador dedicado a la oración y destacado por su caridad cristiana, que según su biografía,

*Su amo fue testigo del portento más conocido de la vida del santo. Unos compañeros envidiosos lo acusaron, diciendo que Isidro perdía el tiempo en las iglesias y descuidaba su trabajo. Vargas lo espío y vio como un ángel guiaba el arado mientras Isidro se quedaba en oración. Otro, entre muchos milagros que se cuentan de Isidro, es el de haber hecho brotar una fuente de agua cuando su amo tenía sed. El agua de esta fuente resultó curativa y, habiendo experimentado sus virtudes, la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, hizo construir una ermita sobre el manantial en 1528.*³⁰⁸



Fig. 10. Atribuido a Juan Pedro López, *San Isidro Labrador*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 94 x 69.5 cm, Colección Fundación Banco Mercantil, Caracas.

En la obra caraqueña que analizamos los testigos de dicho milagro se hallan concentrados en el prodigio que acaba de realizar el santo agricultor. Mientras tanto, a sus espaldas, en un segundo plano, sucede un prodigio mucho mayor, sólo accesible al

³⁰⁸ Clara Bargellini, En: VV.AA., *Arte y mística del barroco*, p. 153.

espectador que contempla la obra: se observa cómo un ángel guía la yunta de bueyes que ara la tierra, labor que le corresponde a Isidro. En esta pieza la experiencia visionaria no es protagonizada por el santo, sino por el espectador/devoto, que como testigo contempla dos prodigiosos acontecimientos.



Fig. 11. Anónimo, *Santa Isabel de Hungría*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 110 x 70 cm aprox., Leyenda parte inferior: “S. Ysabel Reyna de Ungria”. Colección Orden Franciscana Seglar. Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Otro caso distinto es la representación de acompañantes que no pueden visualizar el fenómeno visionario que experimenta el santo. Tal tema se halla en un lienzo anónimo que representa a *Santa Isabel de Hungría* (Fig. 11), perteneciente a la serie de santos y beatos terciarios de la capilla de las Llagas de San Francisco, de la iglesia franciscana en Caracas. La protagonista de la experiencia visionaria es Santa Isabel, “*hija de Andrés, y de Gertrude, reyes de Ungría*”³⁰⁹ Para ser más precisos, su padre fue Andrés II, rey de Hungría entre 1205

³⁰⁹ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 434.

y 1235, quien tomó parte en la quinta Cruzada. Para el hagiógrafo Alban Butler, Isabel nació en Hungría en 1207 y falleció en 1231, y fue canonizada en el año de 1235 como santa de la tercera orden secular. Dicha santa ha sido seleccionada como patrona de las monjas que adoptan la regla de la orden tercera para vivir en comunidad, llamándose así mismas monjas de Santa Isabel.³¹⁰

En el lienzo la figura de la bienaventurada ocupa todo el centro de la composición, ataviada con lujosos ropajes, y de entre ellos se desprende el cordón franciscano que delata su condición de terciaria. Su vestuario que está caracterizado por una capa roja aterciopelada, un rico estampado, y una variedad de joyas como gargantillas, zarcillos y broches, refiere su condición de noble princesa; a pesar de que las crónicas y biografías de la santa, conocida como el Job de las mujeres, refieren el aspecto siempre modesto de sus vestidos. Junto a ella se encuentran dos niños que ella protege entre sus brazos, mientras sus ojos se dirigen al cielo, del cual proviene un haz de luz divina. Como se repite en muchas piezas, la visión permanece oculta para el espectador entre las nubes, por lo cual no se puede acceder a lo que la santa observa. Pero tampoco los niños que la acompañan pueden arribar a ella, están ajenos por completo a lo que sucede, distraídos por las caricias que les otorga Isabel.

Como apuntaba bien Julián Gállego existen otros casos en que se requiere la participación emocional de un testigo. Estos se destacan en la composición por sus reacciones emocionales ante la experiencia sobrenatural, que pueden variar desde la sorpresa hasta el espanto. La representación de esta conmoción es la que generalmente le otorga a la escena representada un mayor valor narrativo. En la pintura venezolana catalogada en la actualidad se encuentran escasos ejemplos de este tipo de solución. Sólo una pequeña tabla que representa la *Conversión de Santa Rosalía de Palermo* muestra a una criada con sus brazos elevados hacia lo alto, mientras observa el momento de la visión de la santa en su espejo.³¹¹ El sobresalto de la doncella es lo que determina la presencia de un momento sobrenatural, pero lastimosamente el pésimo estado de conservación de la tabla no permite indagar en esta actitud como elemento del lenguaje visionario.

Otras veces el personaje intermedio que delata la condición visionaria de la narración es un ser angelical. Es importante recordar que los ángeles tienen varias categorías, según las doctrinas que se le atribuyeron durante la edad media, específicamente en el siglo V, al pseudo Dionisio Areopagita, a través de la obra *De Coelesti Hierarchia*. En ésta se establece una clasificación de nueve coros de seres espirituales, divididos en tres grandes conjuntos. El primero está formado por los

³¹⁰ Butler, *Op. cit.*, t. 11, p. 452.

³¹¹ Reproducida en: Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 246.

serafines, los querubines y los tronos; el segundo por las dominaciones, las virtudes y las potestades; y el tercero por los principados, los arcángeles y los ángeles.

Cada ser angélico posee unas funciones y una iconografía definidas. Los seres angélicos que más nos interesan son los serafines, querubines, arcángeles y ángeles. Los espíritus angélicos más cercanos a la divinidad son los serafines, que están dotados de seis alas de color rojo, los cuales durante el románico se representaban cubiertas con ojos. Se personifican sólo con sus cabezas y sus alas.³¹² Otro ente angélico que nos atañe es el querubín, espíritu superior que irradia sabiduría. Se representa sólo con su cabeza, y varios pares de alas de color azul o amarillo.

En el tercer grupo los arcángeles constituyen una especie de principado espiritual. Según los textos bíblicos, sólo conocemos tres arcángeles, a saber Gabriel, Miguel y Rafael, pero algunas tradiciones heterodoxas refieren la existencia de otros cuatro, completando el número de siete arcángeles, que por su mismo carácter apócrifo han sido escasamente representados. Los arcángeles se distinguen por su condición totalmente antropomorfa, y su carácter alado, elemento éste asimilado de las Victorias griegas (*Nikes*). Pero en las representaciones pictóricas no se diferencian de los ángeles excepto por sus atributos personales, que refieren las narraciones bíblicas de las cuales emergieron.

Por su parte, los ángeles son los ejecutores de acciones por mandato divino, y ejercen una función de mensajeros o enviados de Dios. Los ángeles, al igual que sus superiores, suelen ser representados con formas humanas varoniles, aunque a veces rozan una cierta androginia, vestidos con túnicas blancas que simbolizan su pureza celestial, o con vestimentas a la usanza romana. En su mayoría se representan como adolescentes o pequeños niños, que son conocidos como amorcillos o *putti*. El artista español Francisco Pacheco establecía que los ángeles,

*Débense pintar, pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad en medio que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba [...] de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser.*³¹³

Todos los seres angelicales alcanzaron una gran difusión en la pintura local, pero los amorcillos y los querubines se destacaron con mayor prodigalidad en el arte sacro de los siglos XVII y XVIII como elementos decorativos accesorios que rellenan los espacios vacíos, a menudo sin realizar ninguna acción en particular. Su sola presencia permite

³¹² Hall, *Op. cit.*, p. 36.

³¹³ Pacheco, *Op. cit.*, p. 567.

identificar que se trata de una escena sagrada. Así aparecen en numerosas pinturas locales, como se demuestra en un lienzo anónimo de finales del siglo XVIII, titulado *La Beata Viridiana Virgen* (Fig. 12).



Fig. 12. Anónimo, *La beata Viridiana Virgen*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 110 x 70 cm aprox, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Viridiana de Castelfiorentino o de Attavantis fue un personaje destacado de la orden tercera franciscana. Desde su niñez se destaca por su santidad y devoción, hasta el punto de peregrinar a Roma y a Santiago de Compostela. Al regresar a su pueblo, se encerró en una pequeña celda que construyó al lado de una eremita dedicada a San Antonio Abad, en quien encontró el ejemplo para seguir una vida de reclusión. Según cuentan las crónicas franciscanas, el propio San Francisco la visitó y le entregó el hábito y el cordón para progresar en su vida espiritual. Por ello, lleva un hábito oscuro con el cordón franciscano. Desde ese momento fueron numerosos los milagros y sanaciones que realizó esta mujer a través de una pequeña ventana que la comunicaba con el mundo, y por la cual recibía pan y agua. Al fallecer en 1242 se construyó una capilla sobre su celda.

En el lienzo analizado aparece Viridiana en el momento de contemplación de la gracia celestial, que los cronistas franciscanos suponían recibía con frecuencia: “*infiérese también, que recibió grandes favores, y muy singulares consuelos de Dios en la oración.*”³¹⁴ Se encuentra en genuflexión, con sus manos cruzadas sobre su pecho sosteniendo un crucifijo que le servía de motivo para la meditación, mientras su rostro de tres cuartos de perfil, se levanta hacia la luz que surge desde la parte superior del cuadro. Alrededor de ese rayo luminoso se encuentran cuatro querubines, que llenan el espacio indefinido alrededor de la figura de la beata y convierten la escena en un momento sobrenatural.

En la pintura dieciochesca caraqueña de visiones y éxtasis la presencia de estos seres angelicales es notable. Si la teología católica les había otorgada la posibilidad de formar las visiones bajo mandato divino, en la representación de la experiencia visionaria ejecutan numerosas funciones, como sostener los cuerpos en éxtasis de los santos, coronarlos con flores, acompañar a los entes divinos, y hasta asistirlos en la hora de su muerte.

Como ejemplo de esta presencia angelical ejerciendo funciones secundarias hemos seleccionado este lienzo de pincel anónimo, que representa la estigmatización de *Santa Rita de Casia* (Fig. 5), conservado en la Galería de Arte Nacional en Caracas. En esta pieza Rita de Casia (1381-1443) recibe una espina de la corona de Cristo crucificado en su frente, acompañada de dos ángeles vestidos de largas túnicas rojas que sostienen su cuerpo, antes de que desfallezca en éxtasis. La presencia de estos personajes intermedios es la que determina el carácter sobrenatural de la escena representada, debido a que están ausentes todos los demás elementos del lenguaje visionario.

Como los ángeles realizan funciones como intermediarios entre el cielo y la tierra, es normal que sean por sí mismos el objeto central de la visión. En la pieza de factura local, atribuida a Juan Pedro López, titulada *San Roque* (ca. 1770), encontramos la presencia angelica como objeto principal de la visión del santo (Fig. 7).

Roque nació en Montpellier, Francia, en 1293 y falleció en 1327. A pesar de pertenecer a una familia opulenta, se dedicó a una vida de caridad, peregrinando por los pueblos que padecían la peste, y ayudando a los apestados. Con esa colaboración contrajo la temible peste, por lo cual

*Salióse el santo a un bosque solitario con su pestilente dolencia, y el Señor le envió algunos de sus ángeles, que dilatasen su afligido corazón, y le rompiesen el tumor, o glándula que le había hecho en la corva de una pierna, y la malignidad del humor le quitaba la vida. Un perro le lamía la llaga con su lengua medicinal, y le llevaba de la casa de su amo todos los días el pan que podía coger; y así pasaba Roque sus trabajos en aquella soledad.*³¹⁵

³¹⁴ Cornejo, *Op. cit.*, t.2, p. 159.

³¹⁵ Arbiol, *Los terceros hijos del humano serafín*, p. 331.

Esta narración es la imagen que aparece representada en el lienzo objeto de nuestro análisis. San Roque, sentado sobre una roca, observa al perro que lame sus heridas, mientras un ángel a su lado cura con un paño las llagas de su pierna. Una luz brota desde el ángel iluminando la oscuridad que rodea al santo. Roque es representado tal como aconsejan los cronistas franciscanos, quienes lo habían catalogado sin mucha precisión histórica dentro de su orden como héroe de la caridad.

*Su pintura ordinaria es un hombre vestido con hábito, y cordón de Tercero de San Francisco, con esclavina de peregrino, un ángel que le cura su llaga sobre la rodilla, y un perro con un pan en la boca, símbolo del que le llevaba de comer, y le lamía la llaga. Las imágenes de este glorioso santo tienen la particular virtud en todos los aposentos y casas donde se hallan, para preservar de la pestilencia, y contagio.*³¹⁶

Curado por un ángel regresó a su hogar, donde no fue reconocido por su familia, y fue encarcelado hasta que murió en prisión. Los ángeles que le acompañaron dejaron allí un texto en latín que decía: “*Los que padecieren tocados por la peste implorando con fe el patrocinio de Roque, se librarán de la fatalidad del contagio.*”³¹⁷ Louis Réau cree que, pese a que la iconografía de Roque se establece durante el siglo XV, es durante la centuria siguiente cuando se le agrega la presencia del ángel y el perro.³¹⁸

En otras ocasiones los ángeles realizan otras acciones, como tocar instrumentos musicales para señalar la presencia de una música celestial en los momentos visionarios. Desde la edad media, y en mayor medida durante el renacimiento, los cristianos comenzaron a imaginar al paraíso como un lugar lleno de música. Por ello, en ciertas imágenes del Juicio final se representa a los bienaventurados danzando, cantando y tañendo instrumentos musicales. Pero en el barroco se sistematizan estas ideas, de manera que el paraíso adquiere connotaciones sensuales y hasta en exceso festivas. Julio Caro Baroja comenta la existencia de un texto del jesuita Gabriel de Henao titulado *Emphyreología*, publicado en Lyon en 1652, en el que se describe físicamente el cielo, demostrando su naturaleza corpórea, especialmente en los sabores, olores, luces y sonidos que disfrutaban los bienaventurados.³¹⁹ Igual senda transita una obra del jesuita Martín de Roa, titulada *Estado de los bienaventurados en el cielo, de los niños en el limbo, de los condenados en el infierno y de todo este universo después de la resurrección, y juicio universal* (Barcelona, 1630), que exalta la presencia significativa de la música celestial, con participación de instrumentos y danzas angelicales.³²⁰ Aunque desconocemos la presencia de tales textos en el territorio

³¹⁶ *Ibidem*, p. 333.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 332.

³¹⁸ Louis Réau *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, p. 1155.

³¹⁹ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, p. 124.

³²⁰ *Ibidem*, p. 126.

americano, es posible que esas ideas surcaran el Atlántico, unidas a la importancia que alcanzó el uso de la música para aproximar a los aborígenes al catolicismo, ya que en algunas pinturas y esculturas americanas se encuentra la presencia de ángeles tañendo instrumentos musicales.

Si en la gloria se encuentra la música, en los efímeros momentos de éxtasis celestial debían también escucharse ciertas melodías dulcísimas. Así vemos como San Juan de la Cruz refiere en su *Cántico espiritual* (1584) la presencia de una “*música callada*” en los momentos de éxtasis, la cual es callada a los oídos externos, pero totalmente apreciable por el alma. Según explica el teólogo carmelita Joseph de Jesús María (1562-1629) en su *Subida del alma a Dios* (edición 1694), la música celestial que se goza en el paraíso es producto de la concordancia sonora de las criaturas con su creador, y de las múltiples alabanzas que cada una a su manera le prodigan. De tal manera, en el éxtasis y en las visiones celestiales el alma puede escuchar internamente:

*No música de cítaras materiales, sino cierto conocimiento de las alabanzas que los bienaventurados, cada uno en su manera de gloria, dan a Dios continuamente, lo cual es como música. Porque así como cada uno posee diferentemente sus dones; así cada uno canta su alabanza diferentemente, y todos en una concordancia de amor, bien así, como música.*³²¹

Por su parte, en la iconografía postridentina de San Francisco de Asís se encuentra un episodio, narrado en las *Floreillas*, en el que el seráfico padre es consolado de sus dolencias físicas por un ángel músico. En la pintura local no se ha registrado ninguna obra con tal temática, pero sí se halla la presencia de ángeles músicos asociados a una experiencia visionaria franciscana. Se trata de una imagen atribuida a Juan Pedro López, perteneciente a la iglesia de San Francisco, en la cual está representado el episodio conocido como *La Porciúncula* (Fig. 8). El santo de Asís está arrodillado con los brazos abiertos, sorprendido ante el milagro que convirtió las zarzas en rosas, mientras sobre el altar aparecen Cristo y su madre María para bendecirlo. Fue muy apreciado durante el siglo XVII el episodio, según el cual el santo se arrojó sobre unas zarzas para escapar de las tentaciones corporales, cuando una luz celestial apareció y rosas blancas y rojas florecieron en el lugar donde hoy se erige la capilla de Las Rosas en Asís. Cuando instantes después entró en la Porciúncula, Jesucristo y María se le aparecieron para darle la oportunidad de pedir lo que quisiera por la salvación de las almas. En numerosas obras como la que analizamos se combinan los dos eventos, el milagro de las rosas y la aparición. Para Louis Réau la iconografía de la Porciúncula es una creación

³²¹ Fr. Joseph de Jesús María, *Subida del alma a Dios*, p. 395.

contrarreformista, ya que, aunque la leyenda surgió en el siglo XIV, no se representa sino en el arte barroco.³²²

En la pieza caraqueña los dos ángeles músicos se reúnen en la parte superior de la composición, a los lados de las figuras de María y Jesús. Uno de ellos toca una especie de viola mientras el otro utiliza un instrumento semejante al laúd. El primero era frecuente entre los siglos XV y XVIII, y el segundo se popularizó en el siglo XVI. Creemos que el lienzo está incompleto, porque los cuerpos de la Virgen y los ángeles y el pie del santo están cortados, situación que no era usual en el quehacer artístico de la época.

En otro orden de ideas, en las obras catalogadas se evidencia la presencia frecuente de una serie de objetos que pueden interpretarse como simbólicos. Entre éstos aparece en primer término la calavera, que rememora la condición perecedera de la vida, tema de meditación indispensable en los diferentes ejercicios espirituales de cada orden. Para Federico Revilla dicha presencia era “*frecuente en las celdas de los religiosos, y aun de los laicos piadosos, durante la Contrarreforma: invitación permanente a la meditación sobre las postrimerías.*”³²³ La imagen de una calavera cerca de un santo refiere la práctica de la meditación, el ascetismo y la penitencia como medio de llegar a Dios.

Otro elemento importante que se repite incansablemente es la presencia del crucifijo. Como símbolo fundamental del cristianismo evoca la Pasión y muerte de Cristo. Pero en las representaciones barrocas adquiere aún mayores connotaciones. La imagen de Cristo sufriendo en la cruz se constituye en el tema de meditación más frecuente en los ejercicios espirituales, de modo que la Pasión se rememora con detalles que alcanzan a tocar lo repugnante. Es decir, en el interés por provocar la empatía entre el practicante del ejercicio y Cristo se exagera el regodeo en los detalles más atroces de la muerte del Salvador. Como testimonio de una época preocupada por lo sensible se estipulan en cuatro la cantidad de clavos que sostenían a Cristo en la cruz. En la *Vita Christi* de Ladulfo de Sajonia († 1378), apodado El Cartujano, se establece el número de llagas y heridas del cuerpo de Jesús en “*cinco mil cuatrocientas y noventa*”. Y hasta el número de flagelaciones recibidas es contabilizada en las visiones de la venerable Madre María de Jesús de Ágreda, que alcanzan las “*cinco mil ciento y quince, desde la planta de los pies hasta la cabeza asestados por seis verdugos*”³²⁴ Todo este drama se despliega asimismo en las obras tanto pictóricas como escultóricas que representan la crucifixión, y que, por ende, se convirtieron en las asistentes ideales para la meditación.

³²² Réau, *Op. cit.*, t. 3, pág 516 y ss.

³²³ Revilla, *Op. cit.*, p. 79.

³²⁴ María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, citado por Clara Bargellini en VV. AA., *Arte y mística del barroco*, p. 64.

Desde este punto de vista se evidencia un notable cambio en la iconografía de algunos personajes católicos, como el medieval San Francisco de Asís, que de admirador de la naturaleza como creación divina, y por ello representado en diálogo con sus hermanos pájaros, abandona esa temática optimista para convertirse en adorador de calaveras y cruces durante la contrarreforma. Si bien el arte de la edad media tardía y el renacimiento temprano habían representado a Francisco al pie de la cruz o adorando a un crucifijo entre sus manos, durante el período postridentino se incentivó aún más esta iconografía. Allí se creó una imagen de Francisco dirigiendo fanáticamente su amor apasionado al crucifijo y al cráneo, que entonces se prefirieron como los atributos que lo identifican, así como también a sus seguidores, dejando de lado su pasión por la naturaleza. Ambos elementos se constituyen en el símbolo de la renuncia al mundo, concepto de extrema importancia en la espiritualidad postridentina. Por ello, la contrarreforma transformó la imagen de Francisco de Asís en un penitente extático con sus dos emblemas de Pasión y transitoriedad.³²⁵

Es así como se representa al *poverello* de Asís en una pintura dieciochesca que hemos catalogado con el título de *San Francisco de Asís* (Fig. 9). En ella se plasma al fundador de la orden de los menores en directa comunicación con Dios, a través de un rayo de luz que se abre paso entre nubes. El ambiente que rodea al santo es montañoso por lo que puede tratarse de algún episodio ocurrido durante su retiro de oración al monte Alverna, pero, al margen del suceso representado, la pieza se constituye en un claro ejemplo de esa creación iconográfica postridentina que transforma a Francisco en un asceta extático. A su lado se visualiza un cráneo y el crucifijo realizado con dos palos cruzados y atados, símbolos de la práctica de la meditación a través de la cual alcanzó la gracia de la comunicación con la divinidad. Este diálogo entre Francisco y el rayo de luz se está realizando efectivamente por la posición corporal del santo, que sugiere sorpresa y humildad, ante tan inesperada visita.

Otros objetos de presencia frecuente en las piezas catalogadas son las disciplinas y el libro. Mientras el primero es atributo de la penitencia, el segundo se diversifica en varias interpretaciones. El libro puede simbolizar la regla de la orden en el caso de representaciones de los fundadores, como en la iconografía de San Ignacio de Loyola, o de Santo Domingo de Guzmán, también puede evidenciar la obra escrita por un santo intelectual, como en las imágenes de *Santa Teresa de Jesús* (Fig. 13), o simplemente testimoniar la práctica de ejercicios espirituales, por lo que representa a un libro de oración, como el caso de *San Elzeario* (Fig. 4).

³²⁵ John Knipping desarrolla ampliamente esta idea pero en el arte de los Países Bajos, Ver *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, p. 149 y ss.



Fig. 13. José Lorenzo Zurita, *Santa Teresa de Jesús*, 1752. Óleo sobre tela, 135 x 105 cm, Colección privada, Caracas. Firmado al reverso: “Surita lo retocó año de 1752”.

Todos estos objetos se encuentran ubicados cerca del santo vidente, en la mayoría de las piezas catalogadas sobre una pequeña mesa, constituyéndose en elementos que permiten narrar una historia, además de actuar como atributos de algunos santos representados. Pero en todo caso su presencia permite reconstruir un episodio o una cualidad del personaje representado.

LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS EN LA PINTURA DE LA PROVINCIA DE CARACAS

Entre las obras que hemos analizado anteriormente se observa que el objeto de la visión puede ser una imagen como la Virgen María en el caso de *La imposición de la casulla a San Ildefonso de Toledo* (Fig. 2), o un rayo de luz que encarna simbólicamente a la divinidad como *San Elzeario* (Fig. 4). Pero según la historia de cada santo el objeto visionario puede ser representado por cualquier personaje sagrado, además de incorporar a la historia representada un determinado mensaje o concepto que quiere transmitirse a través de la misma. En este sentido podemos establecer ciertos modelos iconográficos que aparecen

en la pintura caraqueña, algunos de los cuales se corresponden con los diferentes fenómenos místicos que hemos explicado con anterioridad.

LA EXPERIENCIA VISIONARIA COMO FACTOR DE CONVERSIÓN: LA IMAGEN DE SANTA ROSALÍA DE PALERMO

Si la vida mística se inicia con un hecho sobrenatural que desencadena la devoción febril por Dios, debemos partir por la catalogación de obras que muestran la experiencia visionaria como factor de conversión. La experiencia visionaria es un acontecimiento único, individual e indescriptible, que por su misma fuerza emocional puede ser el impulso necesario para la conversión de un alma alejada de Dios hacia el camino de la virtud. La conversión a través de una experiencia sobrenatural es habitual en la hagiografía. Ya en las Sagradas Escrituras encontramos a San Pablo, quien camino a Damasco es sorprendido súbitamente por un resplandor luminoso que lo hace caer de su caballo mientras escucha la voz del Señor (Hechos, 9:1-7). Esta experiencia, aunque no es procedente de un trabajo místico, se constituye en una clara demostración de la conversión como “*el tránsito de aquel estado en que el hombre es enemigo de Dios e hijo de la ira, al de gracia y adopción como hijo de Dios.*”³²⁶ Pero lo que realmente nos interesa no es el proceso de conversión sino su desencadenamiento a raíz de una visión. De este asunto sólo hemos podido documentar una imagen, que aparentemente gozó de cierta popularidad durante el siglo XVIII, aunque no dudamos de la posible existencia de otros modelos similares. Es el caso de las piezas anónimas que mencionamos con anterioridad, que representan *La conversión de Santa Rosalía de Palermo*.³²⁷

El modelo de la conversión como consecuencia de una experiencia visionaria, representado en la pintura colonial a través de la imagen de Santa Rosalía, se nos presenta en una composición sencilla, en la cual está ausente cualquier elemento que pueda señalar la presencia de un fenómeno sobrenatural. Por tal motivo, puede considerarse que las piezas acordes con este modelo iconográfico requerían de un devoto conocedor de la vida de la santa, en particular de ese preciso pasaje, sin el cual podría interpretar erróneamente el contenido de la imagen.

Se sabe de la existencia un texto biográfico sobre la ermitaña que fue muy divulgado durante los siglos XVII y XVIII en la provincia de Caracas. Se trata de la *Resunta de la vida, invención, y milagros de Santa Rosalía, Virgen panormitana, de la Casa Real de Sicilia, abogada y defensora de la peste*, de Julián de Paredes, texto publicado por orden del Real y Supremo

³²⁶ Rogelio Ruiz Gomar, “La Conversión”, En: VV.AA., *Arte y mística del Barroco*, p. 157.

³²⁷ Nuevamente nos referimos a dos piezas que formaban parte de una colección privada y están reproducidas en: Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 245 y 246.

Consejo de Italia, en Madrid en 1652.³²⁸ Es muy posible que a través de este opúsculo se haya divulgado esta imagen de la santa en el momento de experimentar el llamado de Dios.

LA REPRESENTACIÓN DE LA UNIÓN MÍSTICA: EROS Y LO SAGRADO

Como es bien conocido, durante siglos la Iglesia católica vio al cuerpo como algo absolutamente negativo. El celibato era considerado como superior al matrimonio, las vírgenes eran tenidas como mejores que las esposas, los hombres, como mejores que las mujeres, y el alma era valorada como algo mejor que el cuerpo. Sin embargo, en el desarrollo del catolicismo el Eros griego jugó un papel importante a través de los textos de Platón retomados desde la óptica cristiana. Por ello numerosos autores han destacado la presencia de ciertos elementos eróticos en la vida mística. En este sentido es útil citar al historiador español Santiago Sebastián cuando comenta que *“la llamada mística nupcial responde a una tradición cristiana, que interpretaba la relación del alma con el Sumo Bien según el modelo de la sensualidad erótica; su punto de partida está en el autor paleocristiano Orígenes, que al interpretar el Cantar de los Cantares identificó a Cristo con el Eros platónico.”*³²⁹ Desde entonces la mística ha tenido cierto sabor erótico imposible de borrar. Hasta un pontífice como Gregorio el Grande utilizó imágenes eróticas, ligeramente refinadas, para explicar la vida espiritual. Este simbolismo amoroso fue retomado en el medioevo por San Bernardo en sus *Sermones al Cantar de los Cantares*, y a través de él se creó definitivamente una corriente mística denominada nupcial o afectiva. Lo que nos interesa aquí, más que la comprobación de la posible relación entre mística y erotismo, es la aparición de ciertos elementos sensuales en la representación visual de estos fenómenos durante el barroco, en un interés por impresionar emocionalmente al espectador.

Durante el barroco, los propios místicos, para describir sus experiencias visionarias, hablan de caricias, suavidad y deliquios elementos éstos más cercanos al erotismo que a la religión. Los besos y abrazos entre videntes y visiones proliferan de manera asombrosa, en un continente sacudido por la contrarreforma y bajo la mirada censora de la inquisición. Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz extienden el uso de imágenes eróticas para el noviazgo y consumación de la unión entre el alma y Dios. Por su parte, el arte, impregnado de estas ideas y procurando impresionar la sensibilidad del espectador, explota la sensualidad de muchas de estas imágenes. Para Weisbach el factor sensual se halla en la literatura profana y en la mística religiosa, porque

³²⁸ Ildefonso Leal, *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial*, t. 2, p. 43.

³²⁹ Sebastián, *Op. cit.*, p. 81.

*Los poetas mundanos tomaban ideas y representaciones del campo de la mística amorosa cuando trataban asuntos profanos; y por otra parte, medios expresivos, verbales y artísticos creados para el moderno género erótico profano eran llevados al fenómeno de lo espiritual. En estas acciones recíprocas de difícil aprehensión oscilan las corrientes culturales de uno a otro campo. La sensualización de los asuntos religiosos marcha paralelamente en la literatura y en las artes plásticas.*³³⁰

En las imágenes pictóricas el Eros místico aparece en múltiples temas. Uno de los más destacados es la imagen de la *Lactación de San Bernardo*, en la que San Bernardo está orando ante un altar, cuando ocurre una aparición de la Virgen María, quien descubre su pecho desde el cual emana un chorro de leche que llega directamente a los labios del santo. Aunque tal incidente no se encuentra narrado en ninguna de las *vitae* canónicas del santo, se cree que es una invención iconográfica sin base histórica, producto de la interpretación de una alegoría escrita por el Santo en sus *Sermones al Cantar de los Cantares*. En España este modelo iconográfico surgió a fines del siglo XIII, aunque en dos tipologías, la conocida imagen de la lactación por chorro y otra escasamente representada como la lactación por succión. La imagen de la lactación simboliza la infusión de la ciencia divina que alcanzará San Bernardo. Otros santos también recibirán el néctar mariano así como también la sangre de Cristo, como se representa en algunas imágenes pictóricas de San Agustín o Santo Domingo de Guzmán.

En la producción pictórica caraqueña correspondiente al siglo XVIII son escasas las representaciones que rozan el erotismo, como podemos observar en el caso europeo. Testimonio de la presencia de una de estas imágenes nos legó el viajero francés J.J. Dauxion Lavaysse en su visita por la ciudad de Caracas en 1807. Según narra en la iglesia del convento de los padres dominicos existía un cuadro que describe con las siguientes palabras:

*La Santísima Virgen está representada amamantando a un Santo Domingo de barba gris. He aquí el relato de ese milagro, según lo cuenta el sacristán a las personas que visitan esa iglesia: Santo Domingo tenía un fuerte dolor de garganta y su médico le ordenó que tomase leche de mujer, de pronto, la Virgen desciende del cielo y le ofrece su pecho a Domingo, quien como es de suponer, sanó al momento. El sacristán concluye su relato observando que la Virgen había hecho este milagro en reconocimiento a la devoción de su fundador por el Rosario.*³³¹

Desconocemos tal representación y su posible paradero. No obstante, esta imagen, documentada por el testimonio del viajero francés, podría constituir un ejemplar único de

³³⁰ Weisbach, *Op. cit.*, p. 84.

³³¹ Dauxion Lavaysse, *Op. cit.*, p. 223.

un singular modelo iconográfico de lactación por succión, escasamente representado. De tal iconografía encontramos una explicación en un texto de fray Antonio Iribarne de Tarazona, titulado *Ave María, candelero roseo y virgineo predicable*, publicado en Madrid en 1701. Citaremos textualmente las palabras de su autor porque constituyen un ejemplo de las rivalidades que existían entre las órdenes por demostrar la mayor gracia alcanzada por sus santos.

*Verdad es, que a San Bernardo regaló María Santísima con el sagrado néctar de sus virginales pechos: mas a mi gran patriarca Santo Domingo, no solo favoreció la Purísima Virgen con el celestial néctar de su leche; sino que teniéndole en sus maternos brazos, y descubriendo sus sacros pechos, le regaló, no sólo con la leche, sino con la leche y con el pecho, a donde sólo Cristo, y Domingo se halla haber llegado.*³³²

Otra hermosa representación de la unión mística la constituye *Cristo abrazando a San Bernardo*, en la que el abrazo es la manifestación del vínculo entre hombre y Dios. Esta imagen aparece descrita en el *Exordium Magnum* del alemán Conrad Eberbach, escrito en el siglo XIII. Sin embargo, no alcanzó su popularidad hasta su reivindicación por el hagiógrafo español Pedro de Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum* (1599), en el que relata que

*El Señor amaba tanto a San Bernardo, que un día, cuando esté estaba arrodillado ante la Cruz, el Crucificado extendió su brazo y lo posó sobre él, estrechándolo y acariciándolo con un extremo amor. Inmerso en una dulzura inefable y en un profundo silencio, con este abrazo, casto de toda castidad, se unía al Bien supremo.*³³³

En la pintura europea aparece en un lienzo de Francisco de Ribalta (ca.1555-1628) realizado en fecha incierta, hoy en el Museo del Prado. Siguiendo el mismo modelo, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) representa a *San Francisco de Asís abrazando el Crucifijo* (1668-70) en una pieza de Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sin embargo, en la pintura de la provincia de Caracas no hemos hallado una representación de este particular episodio. El abrazo surge efectivamente en la pintura local, a través de un tema algo tardío que alcanza su proliferación durante el siglo XVII: se trata de la *Visión de San Antonio de Padua*.

Una de las pocas representaciones que conocemos de esta imagen con cierto afán narrativo lo constituye *San Antonio de Padua y el Niño Jesús*, atribuido al artista Francisco José de Lerma y Villegas (Fig. 14), en la cual aparece dicho santo entretenido en ingenuas caricias con un Niño algo distraído. Según narra el padre Ribadeneyra,

³³² Fr. Antonio Iribarne de Tarazona, *Ave María*, p. 600.

³³³ Ribadeneyra, "Flos sanctorum" citado en VV. AA., *Arte y mística del barroco*, p. 245.

Y una vez entre otras, estando el santo una noche solo en su aposento, el huésped que le avía recibido en su casa, le estuvo acechando, y vio en el aposento una gran claridad: y mirando mas en ella, vio un niño hermosísimo, sobre manera gracioso, encima de el libro, y después en los brazos de San Antonio, y que el Santo le abrazaba, y se regalaba con él, sin poder apartar los ojos de su divinal rostro. Supo después el Santo, por revelación divina, que el huésped avía visto aquel regalo, que le avía hecho el Niño Jesús, y rogole, que no lo descubriese a persona alguna mientras él viviese.³³⁴



Fig. 14. Atribuido a Francisco José de Lerma y Villegas, *San Antonio de Padua y el Niño Jesús*, ca.1719-1765. Óleo sobre tabla, 65 x 79.7 cm, Colección privada, Caracas.

En esta obra los personajes no se encuentran ubicados en el aposento que narra Ribadeneyra, sino en un extraño paisaje. Creemos que este cambio de escenario se debe a innovación del propio artista, que ante el tamaño de la obra (65 x 79.7 cm) necesitaba cubrir el espacio circundante con alguna escenografía. Presumimos que la estampa que servía de modelo carecía de referencias espaciales. El santo tiene al infante apoyado sobre una roca, acariciándolo con una mano, mientras la otra lo abraza y al mismo tiempo porta la rama de azucena, atributo de la castidad del santo. Un libro se encuentra cerca de los personajes, aunque en las narraciones de esta visión de San Antonio no se hace referencia

³³⁴ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 2, p. 209.

a la presencia del libro, que en realidad se corresponde con otro episodio, según el cual, estando Antonio predicando sobre el misterio de la Encarnación, descendió el Niño Jesús sobre su libro. En esta otra leyenda la aparición es pública y el infante aparece representado sobre el libro, pero sin hacer referencia a las caricias que simbolizan la unión mística. Por lo que el libro constituye allí un factor esencial como productor de la experiencia visionaria del santo. En la pintura española ambos episodios se combinan, por lo que se representan en una misma imagen el santo acariciando al Niño con el libro. En la obra analizada el libro, ajeno a la visión, aparece cerrado y marginal en la composición, por lo que funciona más como un atributo del santo, que como el elemento desencadenante de la experiencia visionaria.

Otras imágenes que encarnan la unión mística son las representaciones de los desposorios y matrimonios místicos. En el rapto se realiza el desposorio espiritual del alma con Dios. El desposorio es la unión separable del alma con la divinidad: podría decirse que es una especie de compromiso oficial en el cual el novio entrega un obsequio o prenda como símbolo del futuro matrimonio. Algunos santos refieren este símbolo como un apretón de manos, la entrega de un anillo en las historias de Catalina de Siena y de la legendaria Catalina de Alejandría; los instrumentos de la Pasión en el caso de María Magdalena de Pazzis; una flor a Rosa de Lima y un clavo de la cruz a Teresa de Jesús. Pero para el jesuita Scaramelli el obsequio entregado no podía considerarse como el desposorio espiritual propiamente dicho,

*Sino antes una prenda del desposorio que a tiempo oportuno celebraría con ellos: ò si acaso los tales Santos habían ya recibido éxtasis y raptos, se deberá llamar una señal del desposorio ya antes celebrado con ellos. Porque siendo Dios puro espíritu, no puede el alma unirse a Él en visión ocular o imaginaria, sino que debe unirse en éxtasis y en rapto con el puro espíritu.*³³⁵

Pero, al margen de estas sutilezas teológicas, la representación plástica del desposorio espiritual o místico remarcaba la presencia de la entrega de un determinado objeto como símbolo de aquel acto. Creemos que de tal modo resultaba más fácil la comprensión de tal temática por parte del espectador, que estaba acostumbrado a otorgar un determinado obsequio como promesa de las futuras nupcias. Por otra parte, el desposorio místico se comenzó a representar en el arte europeo en los siglos XV y XVI. En la pintura caraqueña que actualmente se halla catalogada, no se encuentran ejemplares de esta temática, aunque sí del *Desposorio de la Virgen María con San José*, tema que gozó de gran difusión en la pintura americana. Sin embargo, ese asunto escapa al argumento de esta investigación.

³³⁵ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 1, p. 644.

Después del desposorio se encuentra un acto aún más elevado en la vida espiritual cristiana: el matrimonio místico. Este se origina en la traducción del *Cantar de los Cantares* realizada por fray Luis de León en 1561.³³⁶ Según la teología mística una vez alcanzada la vía unitiva la meta máxima es la unión perfecta o el matrimonio místico con Dios. En este se realiza la unión en un solo espíritu de manera permanente e indisoluble, por lo que el alma ya no puede ni debe cometer más pecados. El carmelita Joseph de Jesús María define este momento como un “estado de unión habitual, a donde no vive ella [el alma] ya en sí, sino en Dios, y Dios vive en ella, y se hacen entrambos un mismo espíritu por transformación de amor.”³³⁷ El matrimonio místico se caracteriza por la presencia de la Santísima Trinidad que desciende hasta el alma elegida. Tampoco se hallan vestigios de este tipo de representación en la pintura caraqueña que actualmente conocemos, aunque no dudamos de su existencia.

Por su parte otro símbolo de la unión mística es la transverberación. Éste termino proviene del latín *transverberare* que significa traspasar, por lo que se entiende perfectamente como una estigmatización. Pero el tema del corazón atravesado por un dardo es antiguo como símbolo de la unión amorosa. San Agustín ya refiere en sus *Confesiones* este tipo de experiencias, “Tú nos habías flechado con tu amor y tus palabras las llevábamos como encajadas en las entrañas”³³⁸. San Juan de la Cruz en su obra *Cántico espiritual* (1584), describe al alma como la amada, herida en ausencia del amado por sus flechas. Para José Nieto, estudioso de la obra de este místico, “la imagen del amado-Cristo, hiriendo con sus flechas, tiene muy poco de bíblica y parece ser más bien una descripción del dios amor Cupido con sus flechazos. Este símbolo, muy popular en la literatura amorosa, deriva últimamente de la mitología clásica.”³³⁹

El carmelita Joseph de Jesús María explica bajo el término de *fragua de los serafines* el proceso de transverberación que ocurre durante un éxtasis.

Acaecerá, que estando el alma inflamada en este amor, sienta embestir en ella un serafín con una llama a manera de dardo enarbolado de amor encendidísimo, y traspasando el alma cauterizarla súbitamente, y entonces en este cautiverio, y penetración apresurarse la llama del fuego, que en el alma ardía, y sube de punto con vehemencia, al modo que un horno encendido, cuando moviendo el fuego, se aviva mas, y levanta mayor llama, y entonces siente el alma esta llaga en deleite sobre todo encarecimiento. Porque demás de su removida con la moción impetuosa de su fuego [...] siente la sustancia del espíritu traspasada, y de aquel punto de la herida, donde está la eficacia de la hierva, difundirse el ardor sutilmente por todas las venas del alma, según su potencia, y fuerza, y siente crecer, esforzarse, y afinarse

³³⁶ Revilla, *Op. cit.*, p. 271.

³³⁷ Fr. Joseph de Jesús María, *Op. cit.*, p. 431.

³³⁸ San Agustín, *Confesiones*, Libro 9, Cap. 2,1.

³³⁹ Nieto, *Op. cit.*, p. 88.

*tanto el amor, que parece en ella mares de fuego, que llegan a lo alto, y bajo de todos sus senos, llenándolo todo de amor.*³⁴⁰

En la biografía de Santa Gertrudis de Helfta se encuentra un episodio de transverberación, en el cual Jesús portando un arco le dispara flechas de oro a su corazón.³⁴¹ Pero la mística más celebre que experimentó la saeta del amor divino ha sido Santa Teresa de Jesús en 1559 en el monasterio de la Encarnación de Ávila. Ella misma describe este acontecimiento en su *Vida* con estas palabras,

*Quiso el Señor, que viese aquí algunas veces esta visión, veía un ángel cabe mi hacia el lado izquierdo en forma corporal; lo que no suelo ver, sino por maravilla, aunque muchas veces se me representan Ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada, que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así, no era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los Ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan: deben ser los que llaman Serafines, que los nombres no me los dicen, mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos Ángeles a otros, y de otros a otros, que no sabría decir. Véiale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacia dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave, que pasa entre el alma, y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.*³⁴²

En el continente europeo la transverberación de Santa Teresa de Jesús fue poco representada en la pintura, si bien alcanzó su máxima expresión en la escultura, en la celebre obra de Gianlorenzo Bernini para el altar de la capilla Cornaro en la iglesia romana de Santa María de la Victoria. Por otra parte existen veinticinco aguafuertes realizados por Adriaen Collaert y Corneille Galle para la *Vita B. Virginis a Jesu* publicada en 1613 en Amberes, que se constituyó en la base de toda la iconografía teresiana. Asimismo en un grabado anónimo de 1622 que celebra la canonización de la santa, junto a los demás santos españoles igualmente canonizados, se privilegió la imagen de la transverberación entre todas las escenas de su biografía.³⁴³ Entre los grabados que ilustraban las *Obras de Santa Teresa*, en la edición de Madrid de 1752, se encuentra la imagen de la *Transverberación*

³⁴⁰ Fr. Joseph de Jesús María, *Op. cit.*, p. 368.

³⁴¹ Fr. Leandro de Granada, *Libro intitulado insinuación de la divina piedad*, p. 464 y ss.

³⁴² Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Cap. XXIX, 13.

³⁴³ Reproducido en: VV.AA., *Arte y mística del barroco*, p. 155.

de Santa Teresa realizada por el grabador Juan Bernabé Palomino, la cual representa con cierta fidelidad la experiencia descrita por la santa (Fig. 15).



Fig. 15. Juan Bernabé Palomino, *La tranverberación de Santa Teresa de Jesús*, Edición de Madrid, 1752. División Colección Documental Antigua, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Fotografía Jimena Guerrero.

Sin embargo, en la pintura local catalogada hasta ahora, no hallamos representaciones de este tema, tal como se halla descrito en la biografía de Teresa. Salvo una imagen que puede ser interpretada como una transverberación metafórica, porque están ausentes las importantes imágenes del ángel y la flecha, que se han sustituido por un corazón en llamas encendido por la luz divina. El lienzo está atribuido al artista Francisco José de Lerma y Villegas, activo en la provincia entre 1719 y 1765.³⁴⁴

En la pieza referida, Teresa está en su celda con un corazón ardiente en su mano. De entre las nubes que llenan la parte superior de su habitación se desprende una inmensa luz de la cual proviene el Espíritu Santo en su tradicional forma de paloma blanca. La santa abre sus brazos para recibir la gracia, mientras sus ojos se elevan hacia el cielo. La

³⁴⁴ Reproducido en Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, p. 144.

imagen del corazón en llamas está sugerida por las mismas palabras de Teresa cuando refiere que la saeta la “*dejaba toda abrasada en amor grande de Dios*”. El fuego era la representación del amor divino que consume el alma. Así aparece referido en numerosos pasajes de las obras de la santa, pero aún más en las biografías de la misma. Como lo refiere el hagiógrafo Pedro de Ribadeneyra, “*andaba siempre tan encendida en amor, que hecho su corazón una brasa, de continuo despedía de sí fuego, y encendimiento de amor, y toda andaba embebida y empapada (si así se sufre decir) en Dios.*”³⁴⁵

Por su parte el corazón era la sede de los afectos, y a su vez desde el Renacimiento simboliza el amor y la caridad cristiana.³⁴⁶ De acuerdo a estos significados, la pieza analizada bien puede representar la transverberación, aunque de una forma metafórica.

LOS ESTIGMAS O LLAGAS DEL DIVINO AMOR

Los estigmas son heridas que aparecen en el cuerpo de algunas personas y se corresponden con las cinco llagas de Cristo. En la teología mística se conocen como las llagas del divino amor. Fray Antonio Arbiol las define como “*un sutilísimo tacto de Dios en la sustancia de la alma, del cual, como de una saeta penetrante, es herida suavísimamente.*”³⁴⁷ Es decir, los estigmas que aparecen en el cuerpo se producen primero en el alma durante un éxtasis. Para los estigmatizados las heridas aunque provocan dolor, son una fuente de deleite y gozo.

El portar y sufrir las heridas de Cristo en el cuerpo lleva a una identificación total con la imagen del Redentor, como sucede en San Francisco de Asís, primer estigmatizado de la historia católica. Por ello, este tipo de gracia es otorgada sólo a aquéllos que en su vida alcanzaron la perfecta identificación en su alma. Los estigmas pueden aparecer también en la espalda rememorando la flagelación de Cristo y en la frente evocando la corona de espinas, como a Rita de Casia (1381-1457). Otros relatos refieren impresiones en el corazón de “*algunos instrumentos de su Sacratísima Pasión, como la cruz, los clavos, los azotes.*”³⁴⁸ Otro tipo de impresiones recibió la carmelita Santa María Magdalena de Pazzis, canonizada en 1669, quien en un éxtasis vio a San Agustín escribiendo en su corazón las palabras *Verbum* en letras de oro y *caro factum est* en sangre, (y la palabra se hizo carne, Juan 1:14), la primera palabra simbolizando la divinidad de Cristo y las tres siguientes, su humanidad. De igual modo se interpreta la transverberación del corazón de Santa Teresa de Jesús como un caso de estigmatización.

³⁴⁵ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 261.

³⁴⁶ Revilla, *Op. cit.*, p. 112.

³⁴⁷ Arbiol, *Desengaños místicos*, p. 582.

³⁴⁸ Scaramelli, *Op. cit.*, t. 1, p. 698.

Estas heridas resisten a todo tratamiento médico, no cicatrizan y suelen estar cubiertas de una fina película protectora. La mayoría de las veces se abren en tiempo de la Pasión, en especial en Viernes Santo, pero con frecuencia también en otros viernes del año y sangran mientras los estigmatizados tienen las correspondientes visiones. No son signos de santidad, aunque el vulgo las considere por su identificación con Cristo una prueba de la perfección espiritual del estigmatizado. Para algunos teólogos como el jesuita Scaramelli los estigmas son gracias de menor precio a almas que van camino a la perfección.

La estigmatización de San Francisco de Asís aparece referida en su primera biografía escrita por Tomás de Celano, así como también en las *Floreillas*, y en los sucesivos compendios donde aparece referido el santo. Según la mayor parte de los relatos, Francisco se retiró en oración en el monte Alverna durante cuarenta días (aproximadamente entre el 15 de agosto y el 29 de septiembre de 1224). El padre Ribadeneyra cuenta en su *Flos Sanctorum* este prodigio:

*Vino el día de la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, que es a catorce de Septiembre, estando orando aquella mañana al lado del Monte, y con el corazón abrasado de amor Divino, y transportado en el Señor, vio, que bajaba del Cielo un Serafín con seis alas encendidas, y resplandecientes, y con un vuelo muy ligero se ponía en el aire cerca de donde estaba, y entre las alas le apareció un hombre crucificado, clavadas las manos, y pies en la cruz. Las dos alas del Serafín se levantaban sobre la cabeza del crucifijo, y las dos cubrían todo el cuerpo, y las otras dos se extendían, como para bolar. En esta visión se imprimieron en las manos, pies, y costado del Seráfico Padre las llagas de la misma figura, que él las había visto en aquel serafín. Quedaron unos, como clavos de carne dura, cuyas cabezas eran redondas, y negras, y en las manos se echaban de ver en las palmas, y en los pies, por la parte alta del empeynte. Las puntas eran largas, y excedían a la demás en carne, y estaban retorcidas, y como dobladas con martillo. La llaga del costado derecho era como una cicatriz colorada, de la cual manaba muchas veces tanta sangre, que bañaba la túnica, y los zarragüelles del Santo; el cual quedó tan favorecido del Señor con estas Sagradas Llagas, que parecía un vivo retrato suyo, y mas un serafín venido del cielo, que moraba en la tierra, que hombre mortal.*³⁴⁹

Después de la impresión de las llagas en el cuerpo del seráfico padre, se relatan numerosos milagros asociados a las mismas, de manera que las llagas se convirtieron por sí mismas en un motivo de culto, hasta el punto de que es el único caso de estigmatización que por mandato del papa Sixto V es celebrado por la Iglesia católica mediante una fiesta en el calendario litúrgico el día 17 de septiembre. Durante el siglo XVII se registraron algunas rivalidades entre las órdenes religiosas por presentar a sus

³⁴⁹ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 174.

fundadores como beneficiarios de la estigmatización. El franciscano Francisco Subirats, guardián del convento de Jesús de Lérica, publicó en 1651 su *Memorial apologético, verdad auténtica, y satisfacción a los devotos de San Francisco en sus llagas, dirigido al debido culto con que las veneran*; en respuesta a un texto anónimo titulado *De los favores que ha hecho la Reina de los Ángeles María S.S. a la Sagrada Orden de los Predicadores*, en el que se afirmaba que Santo Domingo de Guzmán, Santa Catalina de Siena y la beata María Magdalena de la Paz habían sido estigmatizados.³⁵⁰

No obstante, la estigmatización de San Francisco de Asís es el modelo iconográfico más representado. Desde Giotto di Bondone (1266-1337), uno puede seguir ininterrumpidamente el desarrollo de este modelo hasta una representación absolutamente visionaria del santo. A pesar de la popularidad de tal representación en el arte occidental, el tema es realmente escaso en la producción pictórica caraqueña que actualmente se conoce. Sólo se halla en una tabla anónima de carácter popular que ha sido catalogada como *La impresión de los estigmas de Cristo en el cuerpo de San Francisco*.³⁵¹ La pieza muestra el tema en su forma pura. Por ello, se representa a Francisco arrodillado, mientras recibe los estigmas en las palmas de sus manos, las plantas de sus pies y su costado. Estos estigmas parecen penetrar la carne a través de unos rayos luminosos que proceden de las heridas de un Cristo crucificado y alado. Como era habitual se halla en un paisaje montañoso, aunque está ausente el testigo que a veces asombrado o temeroso presencia la escena. En la pintura de tal escena Cristo es representado como un serafín. Para Revilla, “*el serafín es el ejecutor de los castigos divinos, mediante el fuego, o bien realiza acciones purificadoras [...]* Por ello la iconografía cristiana los emplea también como mediadores en la acción mística de la estigmatización, que puede ser concebida como realizada mediante el fuego.”³⁵²

Para Antonio Palomino la representación de las llagas de San Francisco, en especial la herida del costado, planteaba un serio problema de verismo arqueológico.

*No será menor, la que a mi cortedad se ofrece en la impresión de las llagas de nuestro Seráfico Padre San Francisco; y es que este dichoso patriarca tiene la herida del costado en el lado derecho, como consta de sus crónicas y de su milagroso estante e incorrupto cadáver. Y siendo impresión, es forzoso inferir, que Cristo Nuestro Bien tiene la herida en el costado siniestro, pues este llegando a imprimirse cara a cara, corresponde a el lado derecho del recipiente, y no por eso deja de ser legítima, y puntual efigie de su original, como no lo deja de ser la estampa que se imprime en un papel.*³⁵³

³⁵⁰ Caro Baroja, *Op. cit.*, p. 100.

³⁵¹ Reproducida en: Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 204.

³⁵² Revilla, *Op. cit.*, p. 336.

³⁵³ Palomino de Castro y Velasco, *Op. cit.*, p. 151.

Por tal motivo los artistas debían tener cuidado en representar correctamente la posición de la herida del costado en la figura de Francisco. Por su parte el artista español Francisco Pacheco insistía en que debían pintarse las cabezas de los clavos y no las puntas. Además sugería que “*bese de pintar a la redonda de los clavos sangre, que todos los días se refrescaba, y un golpe en el hábito por donde se descubra la llaga del costado.*”³⁵⁴

Otro ejemplo de la estigmatización lo constituye la imagen de Santa Rita de Casia. En la provincia de Caracas las imágenes de dicha santa gozaron de gran popularidad, por la cantidad de obras que se han conservado con la misma temática. En un lienzo anónimo perteneciente a la iglesia de San Francisco de Caracas, se representó a Santa Rita de Casia recibiendo una espina de la corona de Cristo crucificado mientras dos ángeles sostienen su cuerpo.³⁵⁵ La imagen del éxtasis de Santa Rita recibiendo la espina de la corona de Cristo, es el reconocimiento a una vida de amor a Cristo, quien comparte con la santa uno de sus dolores físicos. El rostro de la santa con sus ojos mirando hacia Cristo, su mano derecha sobre su pecho y la izquierda cayendo con su palma volteada hacia arriba, refieren la gestualidad tradicional para representar los cuerpos en éxtasis de los santos. Un pequeño angelito de pie mirando directamente al espectador le señala la escena mientras lleva dos flores blancas en su mano, (lirios o azucenas) que simbolizan, en este caso, la pureza espiritual de la santa y no la virginidad de la misma. El crucifijo está colocado sobre un altar, y desde la cabeza de un Cristo crucificado se desprende un rayo de luz que va directamente a la frente de la santa. La escena que representa el lienzo es descrita por el caraqueño Juan Antonio Navarrete con estas palabras:

*Siendo muy devota de la Pasión de Jesús Cristo, orando un día ante un crucifijo la prendió su Majestad con una espina de su corona, clavándosela en la frente y haciéndose una llaga que le dio que padecer grandemente por quince años y sanó un día repentinamente y con modo milagroso, suplicando ella a su Majestad para ir a Roma al Jubileo con las otras.*³⁵⁶

En la parte superior en un rompimiento de gloria celestial en la oscuridad que le brinda a la escena su carácter eminentemente sobrenatural se encuentran dos ángeles que portan una corona de flores que simboliza su cualidad de mártir cristiana. En las otras obras catalogadas que representan la misma escena, encontramos que el momento sobrenatural se ha simplificado a un haz de luz que brota desde la cabeza de Cristo hasta la frente de la santa.³⁵⁷ Tales obras son meramente rememorativas del atributo que

³⁵⁴ Pacheco, *Op. cit.*, p. 700.

³⁵⁵ Reproducida en Carlos F. Duarte y Graziano Gasparini, *Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas*, p. 38.

³⁵⁶ Fr. Juan Antonio Navarrete, *Arca de las letras y teatro universal*, p. 590.

³⁵⁷ Reproducido en Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 255.

caracteriza a la santa, pero carecen de esa particular atmósfera lumínica y escenográfica que permite la incursión del espectador al momento sobrenatural.

LA EUCARISTÍA COMO EXPERIENCIA VISIONARIA

La religiosidad española desde el siglo XVI consideró la comunión frecuente como una fuente de energía espiritual. Numerosos autores escribieron tratados sobre la eucaristía, como fray Domingo de Valtanás con su *Apología de la frecuentación de la Sacrosanta Eucaristía y Comunión* (1558), y Francisco de Osuna con su *Gracioso convite* (1530)³⁵⁸. La fiesta del Corpus Christi había sido instaurada por Urbano IV en 1264 y se extiende su práctica a todas las regiones. En la provincia de Caracas se tiene noticia de la existencia de esa fiesta desde 1595.

Con la comunión el devoto se identifica con Cristo, se santifica su carne adquiriendo muchas de las prerrogativas de la carne gloriosa del Redentor y se reforma su alma. Según explicaba el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, en su obra *Del aprecio y estima de la divina gracia* (edición de 1758),

*La propiedad de este divino Manjar es, no convertirse en quien le come, porque el cuerpo de Cristo no se había de convertir en el cuerpo corruptible y vicioso, del que poco antes fue pecador, sino el manjar convierte en sí a quien le come; esto es, Cristo al que comulga. Y como la naturaleza con el calor natural, tres veces cuece el manjar, y le digiere, antes que le una a sí perfectamente; así Cristo tres veces nos purifica, y acrisola, para unirnos a sí perfectísimamente. Lo primero, consume los deseos desordenados de los bienes, y riquezas de la tierra. Lo segundo, consume la ambición de honras mundanas. Lo tercero, consume el apetito rebelde de la carne. De suerte, que no solo purifica nuestro espíritu, y alma, sino también el cuerpo, castificándole, y conformándole al suyo, que es lo que se dice de este Sacramento, que es vino, que engendra vírgenes.*³⁵⁹

Sin duda este sacramento es el centro de la espiritualidad cristiana, y después de la Reforma protestante adquirió una mayor preponderancia para reafirmar su poder como medio de alcanzar la gracia divina. Desde entonces las imágenes de santos recibiendo la Eucaristía durante una experiencia visionaria, se constituyen en una imagen de propaganda del sacramento para combatir aquellas ideas que negaban la viva presencia del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada. Se representa a Jesús otorgándole la comunión a Santa Catalina de Siena, a Santa María Magdalena de Pazzis, a Santa Teresa de Jesús, entre

³⁵⁸ Nieto, *Op. cit.*, p. 232.

³⁵⁹ P. Juan Eusebio Nieremberg, *Del aprecio y estima de la divina gracia*, p. 274.

muchos otros. En otros casos es sustituido por un ángel como en las iconografías de San Onofre (siglo IV) o San Buenaventura.

Pero también la presencia de Cristo en el pan y en el vino puede desencadenar una experiencia visionaria, como las innumerables que experimenta Teresa de Jesús ante la hostia cada vez que comulgaba, hasta el punto de encontrar en la comunión una experiencia sensible del cuerpo y la sangre de Cristo.



Fig. 16. Atribuido a Juan Pedro López, *La Beata Angela de Foligno*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 106 x 69 cm, Leyenda parte inferior “Sta. Angela de Fulgino”. Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco de Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

En la pintura de la provincia de Caracas encontramos un lienzo atribuido al caraqueño Juan Pedro López que según la leyenda inscrita en el cuadro, representa a *Santa Angela de Fulgino* (Fig. 16), quien no es otra que la beata Ángela de Foligno, que no llegó a santa pese a los deseos de la orden franciscana, pero fue beatificada por Inocencio XII, y aprobado su culto por Clemente XI en 1707, celebrándose su fiesta litúrgica el cuatro de

enero. Nació en Foligno, población de Umbría, en 1250 y falleció en 1309. Escribió algunas obras místicas, como su *Autobiografía*, en la que narra sus experiencias, publicada bajo el título de *Memorial* de fray Arnaldo, su confesor, y una *Theologia Crucis*. Perteneciente a una familia de gran riqueza, tuvo una juventud mundana, durante la cual contrajo matrimonio y tuvo varios hijos. Al enviudar ingresó a un convento de la orden franciscana, donde se destacó por su vida de penitencia y devoción interior. Según fray Arbiol quien dedicó una de sus obras a reseñar las vidas de los personajes más destacados de la tercera orden franciscana,

*La gloriosa Santa Ángela de Fulgino, la cual fue mujer de vida angélica, favorecida del cielo con divinas inteligencias. Tuvo gran familiaridad con los ángeles, y fue muchas veces visitada del Rey de los mismos ángeles su Esposo Jesús. En el augustísimo sacramento de la Eucaristía vio muchas veces a Cristo en forma de un hermoso Niño, y las especies sacramentales convertidas en carne. Con este manjar del Cielo, de tal modo se alimentaba, que sucedía pasar doce días continuos sin gustar alimento corporal de este mundo.*³⁶⁰

En la obra que analizamos, Ángela lleva un habito pardo, y una toca negra y como beata no debería llevar una aureola transparente, corona que solo los santos pueden portar. La beata se encuentra en un espacio indefinido y oscuro donde se le aparece un ángel vestido con una túnica roja, sobre una nube, para brindarle la eucaristía. Toda la luz proviene de la esquina superior izquierda, de donde proviene el ángel.

EL TRÁNSITO DE LA MUERTE COMO EXPERIENCIA VISIONARIA

Con la llegada de la contrarreforma la representación de la muerte de un santo se convirtió en una apoteosis. Pero sí los santos comunes eran recibidos por un cortejo de ángeles y otros entes divinos, era lógico suponer que los amantes predilectos de Dios debían ser recibidos con mayor gloria. Por ello los místicos pasaban su vida anhelando la muerte, en donde se encontrarían al fin con su amado Dios. Así Teresa de Jesús vivía deseando la muerte, según narra Pedro de Ribadeneyra, cuando refiere que “*moría, porque vivía, y no podía valerse con la vida, y a su parecer hacía mucho en sufrirla, y así venía a tener en el mayor deseo la muerte, y en la mayor paciencia la vida. No podía sino pedir a Dios la muerte, porque no hallaba remedio en la vida.*”³⁶¹ Este momento de la llegada de la muerte se conocía durante la época como *agonía* o *tránsito*.

³⁶⁰ Arbiol, *Los terceros hijos del humano serafín*, p. 471.

³⁶¹ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t.3, p. 262.

De esta manera diremos, que aquel espacio de tiempo que pasa desde que los cinco sentidos se empiezan a perturbar, hasta que el alma se despide del cuerpo, se dice agonía, que el vulgo suele llamar pasamiento; porque a la verdad es aquel paso de tanta congoja, y angustia que todos los afligimientos de toda la vida pasada no le fueron tan duros de soportar, como es solo aquel paso.³⁶²

Pero la muerte podía ser acompañada con horribles visiones del demonio, aunque el protagonista de aquello fuera efectivamente un santo. Este terrible momento tenía la intención de consolar su alma.

De parte de la Divina Justicia, es mucha razón, que las animas, así las buenas, como las malas vean los demonios al tiempo de su partida, que los malos, que por su culpa han de ser condenados, los vean, es claro. Que pues por estar el anima de arrancada, casi ya recogida en su ser, por estar casi desmaterializada del cuerpo, tiene habilidad natural para ver los espíritus, y las cosas del otro siglo, a la puerta del que está en aquel punto es conforme a la justicia divina, dejar a los que menospreciaron su ley, en las manos de aquellos, por cuya amistad propusieron sus mandamientos en toda la vida.³⁶³

Diversos santos han gozado de éxtasis en el momento de su muerte. Según narran los biógrafos Diego de Yepes y Francisco de Ribera, Santa Teresa de Jesús fue acompañada al momento de su tránsito por Cristo, San José, infinitos ángeles y diez mil mártires. Así se representa también la agonía de Santa Clara (ca. 1194-1253) acompañada de la Virgen y Cristo. Pero en la pintura caraqueña escasamente se encuentra la representación de un momento de agonía. Un caso particular es la imagen de *San Lorenzo* (Fig. 17) atribuido al Pintor del Tocuyo (act. 1682-1702), que representa al mártir durante su tormento contemplando la visión de un ángel que lo consuela con la corona de laurel y la palma, símbolos de su victoria.

Otro caso es un cuadro atribuido al artista Fernando Álvarez Carneiro, cuyo tema es *La muerte de San Francisco de Asís*, (ca. 1724),³⁶⁴ quien falleció el 3 de octubre de 1226. Este momento álgido de la vida del santo de Asís es relatado por el jesuita Ribadeneyra, texto que perfectamente se corresponde con la imagen analizada:

Hizo, que le leyesen la Pasión en el Evangelio de San Juan, desde aquellas palabras: Ante diem festum paschae; y después de leída, él mismo, como pudo, comenzó a decir el Salmo

³⁶²Alexo Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte*, p. 54.

³⁶³ *Ibidem*, p. 107.

³⁶⁴ Reproducido en Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, p. 159; Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, p. 27.

*141. que comienza: Con mi voz he llamado al Señor, con mi voz he suplicado al Señor; y dijole todo, hasta acabar con las últimas palabras: Sacad, Señor, mi alma de la cárcel, para que me deis galardón. Y diciendo estas palabras, dio el alma al Criador, un Sábado a puesta del sol, a cuatro de octubre, año del Señor de mil y doscientos y veinte y seis, a los veinte de su conversión, y cuarenta y cinco de su edad.*³⁶⁵

La obra muestra a los compañeros del santo en el momento de leer las Escrituras, tal como lo narra Ribadeneyra, mientras dos ángeles sostienen, consuelan y acompañan a Francisco en sus últimos momentos. Sin embargo, la imagen apenas sugiere la experiencia sobrenatural que sufre el santo y escasamente logra alcanzar la sensación de apoteosis celestial que debía acompañar a tan insigne personaje. Las imágenes de muerte en la pintura caraqueña se consagraron fundamentalmente a los tránsitos de la Virgen María y de San José, pero esos temas escapan a los objetivos de esta investigación.



Fig. 17. Atribuido al Pintor del Tocuyo, *San Lorenzo*, fines del siglo XVII. Óleo sobre tela, 48.5 x 32.5 cm, Colección privada, Caracas.

³⁶⁵ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 176.

LA EXPERIENCIA VISIONARIA CONVERTIDA EN ATRIBUTO

En ciertas representaciones la imagen ya no narra una historia, o son tan escasos todos los componentes de la misma, que simplemente la visión se ha convertido en el único o en el más importante atributo que identifica al santo representado. De esta manera se despoja a la imagen de los elementos del código visionario que hemos descrito anteriormente y se simplifica la iconografía de la misma, transformándose en una mera representación icónica.

Es así como se comprenden ciertas representaciones de *Santa Gertrudis de Helfta*, llamada también *La Magna*, con el Niño Jesús en su corazón,³⁶⁶ en la que están ausentes elementos como nubes, luces, ángeles. Esta iconografía se corresponde con un particular episodio de la vida de esta santa, en el cual siente que su corazón estaba blando como la cera. Entonces Cristo por visión imaginaria se imprimió como un sello sobre su corazón. Según narra el padre José de Barcia y Zambrana, en un sermón dedicado a la Purísima Esposa de Jesús, Santa Gertrudis la Magna, “*pues se imprimió Jesu-Christo Dios, y Hombre en el corazón de Gertrudis, donde quiere que le hallemos, porque halló aquel corazón, cera caliente con el amor divino, cera pura con la limpieza de sí misma, y cera blanda con la piedad para el próximo.*”³⁶⁷ En algunas imágenes locales de esa santa, se elimina la figura de Jesús y se representa simplemente mostrando su corazón, perdiendo con ello una parte importante de su significación.

Otro caso de una experiencia visionaria convertida en atributo es la representación de *San Cristóbal* (Fig. 18), atribuida a Juan Pedro López, en la que el gigante santo lleva sobre su espalda al Niño Jesús en ausencia de todos los demás elementos que constituyen un lenguaje visionario. En la imagen observamos a Cristóbal con el agua hasta los tobillos, llevando al sagrado infante sobre su espalda, mientras lo observa con la mirada visionaria, es decir, con los ojos elevados y perdidos. Como se describe en los sermonarios utilizados en la época, “*Jesús le sirve de corona, que le hermosea, adorna y magnifica. A los demás santos acostumbran adornar con una aureola, a Cristóbal no, porque lleva a Jesús, que sobresaliendo a su cabeza le sirve de corona.*”³⁶⁸

Según el hagiógrafo más popular del barroco, Pedro de Ribadeneyra, la visión de San Cristóbal no tenía fundamento histórico:

Comúnmente se pinta San Cristóbal con el Niño Jesús en el hombro, como que le pasa el río, y no hallo, que fundamento tenga pintarle así; sino es por símbolo, de que San Cristóbal

³⁶⁶ Reproducida en: Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 252.

³⁶⁷ José de Barcia y Zambrana, *Despertador cristiano santoral*, p. 367.

³⁶⁸ Fr. Juan Bautista de Murcia, *Clarín evangélico panegírico*, p. 321.

*pasó las muchas olas de tormentos, y trabajos que le dio el Señor. El ponerle en lugares altos, debe ser por la gracia, que nuestro Señor le concedió contra las tempestades de granizo y truenos, como queda dicho.*³⁶⁹

En realidad, Ribadeneyra tiene razón. La historia de Cristóbal carece de bases ciertas, y no es más que un personaje legendario de oscuro origen. La figura de Cristóbal está asociada a tradiciones antiguas, en las que era representado como un monstruo, un cinocéfalo de tamaño gigantesco. La tradición cristiana oriental lo asociaba a los cananeos, atribuyéndole rasgos demoníacos por su nombre pagano, *Reprobis* o *Condenado*. El cristianismo occidental depuró la imagen humanizando a Cristóbal, conservando sólo su gigantismo, tal como aparece descrito en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.



Fig. 18. Atribuido a Juan Pedro López, *San Cristóbal*, ca. 1777. Óleo sobre tela, 233 x 137 cm, Colección Catedral de Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

³⁶⁹ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 2, p. 375.

LA EXPERIENCIA VISIONARIA COMO INSPIRACIÓN DIVINA

El modelo más utilizado en la pintura dieciochesca local es la representación de un santo en directa comunicación con la divinidad a través de un rayo de luz. La apreciación sobre los modelos iconográficos hallados es relativa ante el desconocimiento de la totalidad de las obras que debían existir. Sin embargo, es destacable que se sustituya la imagen de un ente divino por un rayo de luz. Esta luz puede ir acompañada por el Espíritu Santo como una paloma, que encarna por sí misma una imagen que hemos titulado *La visión como inspiración divina*.



Fig. 19. Atribuido a Juan Pedro López, *San Agustín*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 51 x 35 cm, Colección Röhl Bobadilla, Caracas. Fotografía de Carlos Duarte. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

En este tipo de modelo el santo representado se ha destacado por ser defensor de la doctrina o creador de la misma. Después de la reforma protestante, en la que se puso en entredicho la ortodoxia católica, se representa a los Doctores, Padres de la Iglesia y todos aquellos santos que desarrollaron una obra teológica, bajo un rayo de luz acompañado por el Espíritu Santo. Esta imagen no es otra cosa que la confirmación del origen celestial de sus doctrinas y, por ende, de su verdad y autenticidad. Así aparece representado como

ejemplo *San Agustín* en un lienzo atribuido a Juan Pedro López (Fig. 19), en el cual podemos observar al santo con la pluma en la mano, mientras su rostro se eleva hacia un rayo de luz divina, de la que procede su conocimiento. En la cultura barroca la contemplación intelectual más simple se convierte rápidamente en una visión grandiosa. Su objetivo es explicar cuán profundamente el santo está penetrando en los misterios de Dios. El rapto ha reemplazado a la reflexión callada que, por ejemplo, Sandro Botticelli (1444-1510) usó para representar a San Agustín sentado ante su escritorio en su estudio, envuelto por una atmósfera humanística serena.

En *Santa Teresa de Jesús*, una obra repintada por José Lorenzo Zurita en 1752, se observa a la santa en su escritorio durante el momento de escribir alguna de sus famosas obras (Fig. 13). Este modelo que nos muestra a la santa en comunicación con el Espíritu Santo durante su trabajo intelectual se encuentra también en otras representaciones que circularon durante la época. En los *Avisos espirituales de Santa Teresa*, recolectados por Alonso de Andrade (1590-1672), éste explica la imagen que vemos:

*que algunas veces escribiendo sus libros, se arrobaba; y transportaba en Dios por algún tiempo, con la fuerza del espíritu que la movía, quedándose con la pluma en los dedos, y la mano sobre el papel, enajenado de sus sentidos; y cuando volvía en sí, hallaba algunas cosas escritas de su letra, sin poder certificar que fuesen de su mano, adonde nos hallamos forzados a decir, ó que el Espíritu Divino la llevaba entonces la pluma, y escribía con su mano aquellas sentencias, ó que el mismo Señor tomaba la pluma, y escribía la misma letra, supliendo por Santa Teresa, cuando estaba ocupada en la contemplación de sus mismos.*³⁷⁰

Así aparece representada Teresa de Jesús en un pequeño grabado de la portada de un *Cursus Theologiae Moralis* escrito por el carmelita Francisco de Jesús y publicado en Amberes en 1672. Del mismo modo en la edición de sus obras publicadas en 1778 con varios grabados realizados por Juan Bernabé Palomino, figura la santa en el momento de inspiración divina. Para Alonso de Andrade la corrección de tal iconografía se basaba en que:

*Con mucha razón esta bienaventurada virgen es pintada en significación de la ciencia divina infusa, con una paloma sobre la cabeza, que representa el Espíritu Santo, que muchas veces la arrebatava para sí, a lo cual se añade el haber sido muchas veces vista con rostro resplandeciente escribiendo estos libros muy aprisa, señal grande de la preferencia del Espíritu Santo, que la dictaba.*³⁷¹

³⁷⁰ P. Alonso de Andrade, *Avisos espirituales de Santa Teresa de Jesús*, p. 10.

³⁷¹ P. Alonso de Andrade, *Op. cit.*, p. 12.

Aunque ajenos a nuestra investigación, conviene referir la presencia frecuente de los evangelistas, en especial San Juan, inspirados por un rayo de luz y una paloma que representa al Espíritu Santo.

ADVERTENCIAS SOBRE MODELOS ICONOGRÁFICOS LOCALES AMBIGUOS

Para Stoichita en la pintura española del Siglo de Oro, la visión más frecuente es la de la Virgen María, luego la de Cristo, después ambos personajes juntos, y escasamente se representa a la Trinidad y a Dios Padre.³⁷² En la pintura caraqueña que hemos estudiado, encontramos una mayor preferencia por la interpretación de la luz/divinidad, en menor medida se encuentran los personajes referidos por el autor. En este sentido consideramos importante reseñar una serie de modelos iconográficos que pueden traer confusiones y apreciaciones erróneas al espectador actual.



Fig. 20. Pintor del Tocuyo, *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, 2da mitad del siglo XVII. Óleo y hojilla de oro sobre madera, 61 x 43 cm. Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional. Foto: Patricia Gallardo.

³⁷² Stoichita, *El ojo místico*, p. 113.

La mayoría de las imágenes en las que se encuentra la Virgen María acompañada por algún santo se corresponden más a composiciones del tipo *Sacra Conversazione* que a escenas místicas auténticas. Esta diferencia se hace patente cuando los personajes no están en comunicación visual entre sí, sino que miran al espectador directamente, como es el caso de algunas imágenes de la *Virgen del Rosario* o de la *Merced* acompañadas de algún santo, como *Domingo de Guzmán* o *Pedro Nolasco*.³⁷³ En esas imágenes se destaca la presencia predominante de María, que abarca prácticamente toda la composición, quedando el santo en cuestión marginado a un rincón y en medio cuerpo.



Fig. 21. Escuela de los Landaeta, *Nuestra Señora de la Merced*, ca. 1810. Óleo sobre tela, 81 x 63.8 cm, Fundación Banco Mercantil, Caracas.

Del mismo modo se hallan casos en los cuales los santos representados pertenecen a épocas distintas, como una representación de la *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, atribuida al Pintor del Tocuyo (Fig. 20), en donde obviamente no se está narrando un episodio visionario. En un caso diferente como *Nuestra Señora del*

³⁷³ Reproducidas en Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorados, 1724-1787*, p. 118.

*Carmen entre Santa Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*³⁷⁴ perteneciente a una colección privada, a pesar de que ambos santos fueron contemporáneos y, más aún, amigos, simplemente no se hallan referencias históricas de que experimentaran juntos una experiencia visionaria. Por ello, se trata sin lugar a dudas de una *Sacra Conversazione*.



Fig. 22. Atribuido a Juan Pedro López, *La Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 147.5 x 106.3 cm, sobre un original de Lorenzo de Ponte, 1739. Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Escasamente se dan casos de la presencia de un donante acompañando una imagen sagrada, como la *Nuestra Señora de la Merced* atribuida a la Escuela de los Landaeta (Fig. 21), que no refiere una particular experiencia visionaria sino la devoción de un laico por la advocación mariana mercedaria. En el mismo sentido se interpreta la imagen de la *Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, (Fig. 22) perteneciente al Museo de

³⁷⁴ Reproducida en Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, p. 201.

Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco, que sigue las mismas pautas de devoción y no se corresponde a una experiencia visionaria colectiva.

CAPÍTULO 4: HACIA UNA INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA DE LAS VISIONES CELESTIALES Y EL ÉXTASIS

RAZONES EVENTUALES QUE MOTIVARON LA ICONOGRAFÍA VISIONARIA DIECIOCHESCA

Es importante iniciar este capítulo advirtiendo la imposibilidad de hallar respuestas precisas y completas ante un panorama que desconocemos en su totalidad. La dispersión y la destrucción de nuestro patrimonio artístico colonial impiden las conclusiones globalizantes y absolutas. Pero al menos aún se pueden brindar con relativa certeza algunas sugerencias que optamos por calificar de *eventuales*, permitiendo así la posibilidad de aceptar múltiples respuestas documentadas que puedan surgir en el transcurso del tiempo.

Una de las posibles razones que motivaron la iconografía visionaria dieciochesca es la práctica artística, habitual en la época, de copiar directamente o tomar como modelo inspirador los grabados y estampas de temática religiosa, que formaban parte de los materiales de trabajo utilizados por los artífices locales. Los grabados religiosos de procedencia europea estaban realizados bajo la supervisión de autoridades eclesiásticas, por lo que eran la fuente más segura para realizar imágenes acordes con la más estricta ortodoxia católica. De esta manera podemos comprender la inexistencia de innovaciones iconográficas en las piezas analizadas, porque nos encontramos ante imágenes que están enclavadas fuertemente en la tradición iconográfica católica, lo que permite descartar cualquier tipo de mestizaje o sincretismo.

Por otra parte, la imagen colonial que hoy denominamos artística cumplía una función de culto y como tal no se destacaba por su originalidad o por el estilo individual que el artífice quisiera imprimirle. De este modo no se requería una gran creatividad y mucho menos una erudición teológica para crear los cuadros religiosos. La innovación artística no era una práctica ambicionada o favorecida por la Iglesia, especialmente cuando se trataba de imágenes de culto, que podía generar dificultades de interpretación en la mente del fiel común.

A diferencia de la Nueva España, donde se crearon e idearon imágenes de complicadas alegorías barrocas y piezas con eruditas implicaciones teológicas, en la

provincia de Caracas la iconografía visionaria en su mayoría refleja una simplicidad y una claridad que están más acordes con las funciones de culto que con la demostración de profundos conocimientos dogmáticos. La iconografía visionaria que hemos analizado estaba uniformizada. Observamos en la generalidad de los casos que las imágenes siguen unos patrones comunes, en los que se destacan repetidamente los rostros inexpresivos, las composiciones simples y la sustitución de las visiones apoteósicas barrocas por sencillos rayos de luz. Ciertamente para la Iglesia local tal iconografía era la más adecuada, tanto para la instrucción como para el culto de una masa de fieles ajena a las disquisiciones teológicas. Las imágenes debían brindar la sensación de ser dignas de veneración y, por ende, en muchas se sacrifica el aspecto narrativo de la obra por una apariencia más icónica, en la que la experiencia visionaria pasa a ser un atributo más del santo representado y no la representación gloriosa de un momento teofánico. En ese sentido se pueden comprender las palabras de la historiadora Elisa Vargaslugo, cuando explica las funciones de la obra religiosa en el arte colonial hispanoamericano.

*Lo importante no es que el artista opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre. Es decir, que tanto valía rezar frente a una obra de calidad, como frente a una representación mediocre. Ambas imágenes se suponían igualmente útiles para que los fieles les dirigieran sus plegarias. Resta añadir que este valor utilitario que se concedía a las obras de arte, las igualaba culturalmente y que esto, necesariamente, debió de haber sido también causa de la producción muchas veces descuidada, que salía de los talleres; así como por otra parte, debió de haber puesto la pintura al alcance de casi todos los niveles sociales.*³⁷⁵

En efecto, la mayoría de las obras analizadas podían ser comprendidas por todos los sectores de la sociedad, independientemente de los niveles de instrucción del espectador. De tal modo, estas imágenes barrocas se ajustaron a una expresión artesanal, anónima y de fácil lectura, como corresponde a su función utilitaria dentro una sociedad compuesta por individuos de heterogénea educación. Las imágenes examinadas encarnan así el ideal de belleza sagrada que surgió en los cánones tridentinos, con su “*mensaje piadoso, de expresión honesta, recatada, dulce y de fácil comprensión.*”³⁷⁶

Nos atrevemos a sugerir asimismo que esta simplicidad que se observa en la iconografía visionaria caraqueña, podría deberse también a la incapacidad técnica de sus autores, que, ante la imposibilidad de copiar íntegramente una imagen de mayor complejidad, habrían optado por representar las composiciones más simples, las cuales les permitían cumplir, sin mayores obstáculos la labor asignada.

³⁷⁵Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, p. 19.

³⁷⁶Elisa Vargaslugo, *Op. cit.*, p. 12.

Es interesante acotar aquí la ausencia de representaciones de experiencias visionarias obtenidas durante las prácticas ascéticas. Como es bien conocido, la Iglesia postridentina exaltó la mortificación del cuerpo y glorificó a aquellos personajes que se habían destacado por su vida de penitencia, insertando en sus iconografías la presencia aprobadora de una entidad divina mientras sufrían el martirio o durante sus mortificaciones. En la provincia de Caracas las imágenes de santos penitentes no tuvieron gran aceptación, salvo la imagen atribuida a Juan Pedro López que representa el episodio franciscano conocido como *La Porciúncula* (Fig. 8). Sin embargo, en tal obra se sigue el mismo esquema narrativo de algunas piezas españolas, en las que el santo experimenta la visión después de su mortificación, de la cual son las rosas un claro testimonio, y no durante la misma. El retiro, la autoflagelación, las cadenas, los rigurosos castigos, el cilicio, las fatigantes velas, no se hallan en las imágenes coloniales caraqueñas de los santos videntes, en los cuales se destaca más la dulzura de la gracia divina que el ascetismo, tema éste que halló, en cambio, gran aceptación en la pintura de la Nueva España en directa relación con las imágenes de experiencias visionarias. Desconocemos a qué se deba esta singularidad caraqueña, quizá vinculada con una devoción más complaciente y menos preocupada por alcanzar el cielo a través del sufrimiento. Tal peculiaridad local tal vez pueda deberse a que los habitantes de la provincia de Caracas no tenían interés por el fatalismo y el sacrificio extremo que caracterizaban, en cambio, a algunas prácticas rituales indígenas de otras latitudes, como las realizadas por los aztecas.

Del mismo modo, son escasas las representaciones de experiencias visionarias en el trance de muerte, quizá por la aparente ausencia de series completas sobre la vida de algún santo. De hecho, una de las pocas piezas catalogadas con esta temática es *La muerte de San Francisco de Asís* atribuida a Fernando Álvarez Carneiro,³⁷⁷ realizada en fecha cercana a 1724. Esta pieza pertenece a una posible serie de cuatro óleos sobre la vida del seráfico padre, agrupados por su temática franciscana y sus semejantes dimensiones, aunque no representan los episodios más comunes en este tipo de ciclos, como la estigmatización del santo, la predicación a los pájaros o la aparición del ángel de la redoma. La serie está conformada por la imagen del tránsito de San Francisco, otro cuadro atribuido al mismo autor que representa la *Aparición de San Francisco al Papa Gregorio IX*, una obra de factura anónima titulada *El encuentro de Santo Domingo y San Francisco*, y una pieza firmada con el nombre de *Hispanicus*, que representa al pobrecito de Asís comiendo en compañía del donante de la obra. Por las grandes dimensiones de las piezas creemos que fueron realizadas inicialmente para el claustro del convento franciscano, bajo la devoción de

³⁷⁷ Reproducido en Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, p. 159; Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, p. 27.

individuos distinguidos de la sociedad dieciochesca, quienes legaron sus nombres en cada obra.

Por otra parte, podemos sugerir que la representación de estas imágenes visionarias francamente elementales pueda deberse al declive que el arte barroco español sufría durante el siglo XVIII, con la llegada de las ideas de la Ilustración. Por tal motivo la iconografía traspasada a la provincia durante esa centuria se caracterizaba por la simpleza y carencia de creatividad, como corresponde a los últimos resabios de una tradición que lentamente declina. Si observamos la producción pictórica local, podremos observar cómo la mayor parte fue realizada durante el siglo XVIII, y en mucha mayor medida a finales de la centuria, extendiéndose hasta los primeros años del siglo siguiente, por lo que las fuentes en las cuales bebía esta tradición, ya estaban agotadas. En este sentido Elisa Vargaslugo señala que,

*La corriente mística llegó a la Nueva España con retraso respecto al ritmo del desarrollo cultural de la Madre Patria, y a este hecho retardatario hay que sumar la imposición de los cánones tridentinos para regular la expresión artística. Ambas cosas produjeron una prolongación de la etapa que en Europa corresponde al binomio mística-arte barroco. Es decir, la etapa de rigor religioso tridentino, en la Nueva España, invadió buena parte de la Ilustración y del academicismo en el arte.*³⁷⁸

Desde este punto de vista la provincia de Caracas, al igual que la Nueva España, experimentó esa prolongación del arte barroco hasta las primeras décadas del siglo XIX. Este fenómeno se debe entre otras cosas a las dificultades de comunicación marítima que sufrió la provincia y los problemas de consolidación de la colonia en el territorio, que sólo en el siglo XVIII alcanza su estabilidad económica y social. Es más, como afirma bien Juan Calzadilla, una gran parte de esa producción anónima posiblemente se corresponda al siglo XIX,³⁷⁹ algo que sólo puede comprobarse con delicados análisis de laboratorio que podrían precisar la fecha de elaboración. No ponemos en duda tal teoría porque estamos convencidos de que la tradición imaginera colonial logró sobrevivir a las luchas independentistas, para solventar las carencias de una población que seguía aferrada a sus sólidos valores religiosos, unos valores que en épocas de crisis eran las únicas tablas de salvación a los que podía asirse la esperanza humana.

A pesar de la llegada de las ideas de la Ilustración, la vigencia del espíritu barroco continuaba campeando en la mentalidad de muchos de los habitantes de la provincia. Como pusimos de manifiesto en el segmento referente a la devoción en la vida cotidiana

³⁷⁸ Elisa Vargaslugo, "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*, p. 41.

³⁷⁹ Juan Calzadilla, "De la colonia al arte popular hoy", En: *Revista Bigott*, p. 3 a la 15.

del siglo XVIII, resulta evidente la pervivencia de muchas conductas ajenas a la Ilustración, tales como las rogativas en épocas de pestes, las explicaciones religiosas de fenómenos naturales y hasta los ritos de excomunión de insectos.

Otra de las razones eventuales que habrían motivado la adopción de tal iconografía se encuentra en la devoción de los pobladores, que determinó la creación de ciertas imágenes en detrimento de otras. Algunos de los santos/videntes representados tienen funciones utilitarias muy concretas. Por ejemplo, San Antonio de Padua era invocado para encontrar objetos perdidos, hallar pareja y resolver problemas de infertilidad, San Roque de Montpellier era el patrono contra la peste, y San Cristóbal protegía de la muerte repentina, además de que se atribuía a este santo la virtud de amparar y sostener las torres de las iglesias. Por ello su imagen analizada (Fig. 18) fue encargada aparentemente a Juan Pedro López, para ocupar un lugar en la base de la torre de la Catedral de Caracas, sustituyendo una imagen antigua elaborada en 1728, la cual ya se encontraba deteriorada.

La devoción popular desde la colonia admite la existencia de Dios, pero éste se halla demasiado alejado del hombre cotidiano para poder acceder a Él. Es entonces cuando se concibe un culto hierocéntrico en una serie de “*dioses*” menores, como las diferentes advocaciones de la Virgen María, los santos y las ánimas, los cuales funcionan como mediadores más cercanos al mundo terrenal. Los santos tienen propiedades y debilidades humanas, pueden provocar milagros o daños. Así se establecen pactos con los santos, se negocian favores, se hacen y pagan promesas, se castiga al santo cuando no cumple, se instaura una religión marcadamente utilitarista. En ese sentido los santos no son contemplados como ejemplos de virtudes heroicas, como pretendía la Iglesia contrarreformista, sino como protectores poderosos que resuelven los problemas cotidianos.

La relación directa entre santo y devoto se establece a través de la imagen. Es a la imagen a la que se le piden favores o se la castiga por su incumplimiento. Se le otorgan ofrendas y se realizan danzas en su honor, lo que lleva al obispo Diego Antonio Díez Madroñero durante su regencia entre 1756 y 1769, a prohibir los altares caseros para evitar la proliferación de cultos de claro tinte pagano. Pero el hombre de la provincia, en oposición a una naturaleza a menudo hostil, requiere de los ritos para sobrevivir y asegurar su bienestar, lo que constituye un lenguaje que busca unir al hombre con la divinidad.

El eclecticismo devocional de los pobladores de estas tierras determina la coexistencia de santos de la más variada procedencia geográfica y cronológica. Desde los personajes medievales, como Isabel de Hungría hasta los contrarreformistas, como Santa Teresa de Jesús, cada personaje tenía un protagonismo fundamental en la cotidianidad de los caraqueños. En número reducido observamos también los de una tradición europea

más antigua, impuestos por la metrópoli, como el legendario San Cristóbal o el toledano San Ildefonso, pero en número mucho mayor, las figuras de las órdenes religiosas como Francisco de Asís, y los santos de canonización reciente como Gertrudis de Helfta, canonizada en 1677. Así pues, Santa Rosalía de Palermo, de quien hemos mencionado un par de piezas que repiten la misma iconografía, asienta su presencia en su calidad de milagrosa protectora contra la peste, y en su reciente descubrimiento por parte de las autoridades eclesiásticas. Las mismas narraciones hagiográficas explicaban que Rosalía de Palermo,

*Despreciando en su juventud las vanidades del mundo, tomo por habitación una cueva en el monte Pelegrino tres millas distante de Palermo, donde completó el sacrificio de su corazón á Dios, con una austera penitencia, y la labor manual santificada con la oración continua, y con la constante unión de su alma con Dios. Murió en el año de 1160. Su cuerpo se encontró en una gruta debaxo de la montaña en el año del jubileo de 1625, en tiempo del Papa Urbano VIII, y fue trasladado á la Iglesia Metropolitana de Palermo, de que fue elegida para patrona. A cuyo patrocinio atribuye aquella isla el haver cesado al mismo tiempo una pestilencia grande que estaba padeciendo.*³⁸⁰

Según la leyenda Santa Rosalía se le aparece a una de las víctimas de la peste que asolaba a Palermo y le indicó el lugar donde se encontraba enterrado su cuerpo. Las reliquias se trasladaron a la ciudad trayendo consigo el alivio inmediato. La santa fue proclamada patrona de Palermo, y desde entonces los agustinos la consideran como miembro de su orden por su vida de oración y penitencia. Esta ermitaña desempeñó un importante papel en la devoción de la provincia de Caracas desde 1696, cuando fue seleccionada como patrona contra la peste de fiebre amarilla que azotaba a la población. Desde esa fecha se consagró la obligación de su fiesta solemne anual, y la construcción de su ermita a solicitud del obispo Diego de Baños y Sotomayor, aprobada el 16 de diciembre de 1697. Posteriormente, el 21 de abril de 1732 se proclama en Roma como patrona menos principal y tutelar de Caracas, gracias a los beneficios recibidos por su intervención durante 1696. Conforme a esto, la santa no posee credo y su fiesta es día de guardar no entera porque es patrona de la ciudad solamente y no de la provincia, con mandato de oír misa, y obligación para los cabildos eclesiástico y civil de asistir al templo. Para los devotos caraqueños era “especial abogada para el mal del corazón y contra el poder de los demonios, particularmente para los poseídos de ellos, fuera de ser patrona general contra la peste.”³⁸¹ Conocemos la existencia un texto biográfico sobre la ermitaña, que fue muy divulgado durante los siglos XVII y XVIII en la provincia de Caracas. Se trata de la *Resunta de la vida*,

³⁸⁰ Alban Butler, *Vida de los padres, mártires y otros principales santos*, t. 9, p. 49.

³⁸¹ Fray Juan Antonio Navarrete, *Arca de las letras y teatro universal*, t.1, p. 597.

invención, y milagros de Santa Rosalía, Virgen panormitana, de la Casa Real de Sicilia, abogada y defensora de la peste, de Julián de Paredes, publicada por orden del Real y Supremo Consejo de Italia, en Madrid en 1652.³⁸² Según Carlos Duarte la fuente de inspiración de las imágenes examinadas se halla en un grabado de Abraham Bosse que representa *La Vista*, de una serie sobre los sentidos corporales, publicado en París en 1635.³⁸³

Al lado de la iglesia de Santa Rosalía de Palermo se comenzó a levantar un edificio para albergar a un convento de mojas carmelitas descalzas en 1724. Las hermanas abandonaron el edificio asustadas por espantos en 1731. Después en 1735 se pretendió que ese edificio albergará un colegio de la Compañía de Jesús, la cual también rechazó el lugar. Arístides Rojas narra en su crónica “Las disciplinas de Santa Rosalía”, que entre 1756 y 1757 el gobernador de la Provincia, don Felipe de Ricardos, transformó el convento abandonado en cuartel, albergando allí sus tropas que fueron víctimas de una peste de fiebre amarilla. “Decíase y repetíase por todo el mundo, que Santa Rosalía cansada de sufrir vejaciones de la soldadesca, había resuelto castigarla: que la santa, armada de disciplinas de fuego, fustigaba sin piedad a los soldados, los que corrían por los claustros, pidiendo misericordia.”³⁸⁴ La construcción fue finalmente abandonada, ante los sustos provocados por la santa. En 1795 la iglesia de Santa Rosalía es proclamada parroquia por el obispo Juan Antonio Viana, desmembrándola de la parroquia de San Pablo.

Por otro lado, los elementos del lenguaje visionario que desglosamos detalladamente se banalizaron en tal forma que la mayor parte de los personajes divinos se representan con ellos, independientemente de que la representación narre una experiencia teofánica. Numerosas imágenes de María, Cristo, los apóstoles, santos y santas diversas, y hasta ángeles se representan con los ojos dirigidos al cielo y ocasionalmente un pequeño haz de luz que baña sus cabezas. Esta práctica creemos que no refiere una ignorancia doctrinal o hagiográfica, sino más bien una interpretación del lenguaje místico como imagen de la santidad, pese a que la Iglesia era muy clara en la separación de ambas cualidades. En ese sentido, intentamos clarificar el panorama al lector cuando analizamos someramente algunas imágenes, que equivocadamente podían ser interpretadas como experiencias visionarias. Tales imágenes demuestran la fuerza de una tradición iconográfica que se había asentado sólidamente en el gusto de los devotos y en la práctica artística. Por tal motivo, la persistencia de la voluntad del que encarga la obra por sobre la doctrina hizo prevalecer este lenguaje más allá de la iconografía ortodoxa.

Como la Iglesia no era la única mecenas del arte durante el período colonial, aunque sí la más importante, muchas de estas imágenes eran creadas a solicitud de un devoto

³⁸² Ildelfonso Leal, *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial (1633-1767)*, p. 43.

³⁸³ Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, p. 57

³⁸⁴ Arístides Rojas, *Crónica de Caracas*, p. 83.

particular. Contrario a lo que sucede en el continente europeo, aquí no se encuentran mecenas laicos que impulsaran la búsqueda de una creación artística original. Los mantuanos donaban imágenes religiosas y ejercían de patrocinadores para alcanzar el prestigio social, y así mismo ganar un lugar en la vida eterna. Prueba de ello es la presencia de imágenes como *La muerte de San Francisco de Asís*, ya mencionada por nosotros, donada por la devoción del don Ignacio Antonio de Leguizamon, aunque desconocemos si efectivamente el donante seleccionó el particular modelo que quería ver representado a su costa.

Asimismo las numerosas cofradías, hermandades y órdenes terciarias promovieron la creación de las imágenes de sus santos patronos. Prueba de ello son los cuadros examinados de santos terciarios franciscanos realizados para la capilla de la orden, por encargo de sus miembros durante la década de 1770. La serie de lienzos analizados nos muestra una heterogeneidad devocional bastante notoria, que va desde el primer terciario *San Lucio* o *Lucchese* (Fig. 6), pasando por *Santa Isabel de Hungría* (Fig. 11), considerada patrona de la orden, hasta las imágenes de beatas prácticamente desconocidas como *Viridiana de Attavantis* (Fig. 12) o *Ángela de Foligno* (Fig. 16), lo que evidencia un conocimiento de la evolución e historia de la congregación por parte de sus integrantes. “*Al parecer la orden escogía anualmente una patrona o patrón, seguramente dentro de los santos terciarios, y se le celebraba la fiesta*”³⁸⁵ encargándose también su imagen.

Por su parte, las órdenes religiosas buscaban la glorificación de sus propios santos, que eran los protagonistas de los cuadros encargados por ellos. De esa manera se hallan imágenes como las de *San Francisco de Asís* (Fig. 9) y *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* (Fig. 14), divulgadas por la orden franciscana. Tales imágenes buscaban la glorificación de sus santos bajo el aura de la experiencia teofánica, como una prueba de la máxima santidad alcanzada por el personaje. Lo importante no era tanto la virtud del santo sino su poder milagroso, y éste se logra con la notoriedad de sus milagros y experiencias sobrenaturales, los cuales, como explicamos anteriormente, se constituyen en verdaderos motivos de rivalidad entre las órdenes.

Durante la colonia los factores que desencadenaron la devoción a los santos fueron la espiritualidad y la teología de los misioneros, el culto excesivo a las imágenes, la religiosidad ibérica que trajeron los colonos y el mestizaje étnico y cultural. Esto permitió que los indígenas adoptaran a los santos cristianos con relativa facilidad. Pero al mismo tiempo la Iglesia católica fomentaba la devoción a determinados personajes, con el interés de divulgar a través de ellos ciertos mensajes vinculados con la doctrina católica. De tal modo, las imágenes visionarias portaban unos significados determinados, más allá de sus contenidos visuales, como estudiaremos con detalle en breve. Por ello, la iconografía de

³⁸⁵ Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, p. 146.

una imagen era seleccionada con unos fines muy específicos. Un breve y claro ejemplo de ello lo constituye la imagen de *San Isidro Labrador* (Fig. 10), propagada por la relación del santo con la agricultura, lo que permitía a la Iglesia sustituir la devoción rural a santos de orígenes dudosos por uno nuevo totalmente ortodoxo. De hecho, su culto se difundió rápidamente en Europa y América por la identificación de los campesinos con el santo desde su canonización en 1622. Al mismo tiempo el reconocimiento de la santidad de Isidro era una clara referencia a su condición de cristiano viejo, cualidad muy estimada por la sociedad peninsular, y compartida con los labriegos españoles. De hecho el poseer antepasados agricultores, a falta de nobles, era un testimonio sólido sobre la limpieza de sangre familiar, no así los ascendientes mercaderes, oficio que se relacionaba más con los practicados por los judíos y moriscos. Por otra parte la imagen de Isidro encarnaba las virtudes de caridad, servicio y humildad que la Iglesia proponía como normas de conducta a seguir por los fieles. Muy especialmente, por aquellos que en su condición de campesinos debían a sus señores el debido respeto, servicio, y obediencia. Pero también nos atrevemos a sugerir que con la reivindicación del trabajo manual impulsada posteriormente por la corte borbónica, la imagen de San Isidro Labrador alcanzó un nuevo impulso porque permitía transmitir un mensaje vinculado a la honra del trabajo manual. En ese sentido, creemos que el lienzo analizado fue efectivamente encargado para la realización de cultos al aire libre, como misas u oraciones en los campos, ya que se trata de una imagen viajera que viene preparada para ser plegada y transportada fácilmente, al carecer de un bastidor y poseer dos medias cañas con bisagras en la parte superior y un listón abajo con perillas en cada punta para facilitar el enrollado de la tela.

Otros modelos iconográficos no se encontraron en la pintura local, pese a su existencia en la pintura europea y americana de ese mismo período, como los temas relacionados con la transverberación de Santa Teresa de Jesús, los desposorios y matrimonios místicos, y una parte considerable de la iconografía teresiana y franciscana, pese a la presencia de esas órdenes en el territorio. Tales ausencias sólo pueden deberse a su destrucción o dispersión a lo largo de los siglos. Del mismo modo, la iconografía jesuítica es bastante escasa, hasta el punto de que sólo hallamos una pieza sobre Ignacio de Loyola, la cual no posee una iconografía particularmente destacable como para merecer un análisis detallado.³⁸⁶ Creemos que la ausencia de esta iconografía se deba al hecho de la tardía llegada de los jesuitas a Caracas en 1735 para fundar un colegio³⁸⁷ y su temprana expulsión de la provincia en 1767.

³⁸⁶ Reproducida en Carlos F. Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 201. Existe una pieza firmada por el pintor español Pedro de Calabria en la iglesia de San Francisco de Caracas que representa a *La visión de San Ignacio de Loyola en la capilla de Storta*, 1736. Esta reproducida en: Carlos F. Duarte y Graziano Gasparini, *Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas*, p. 39.

³⁸⁷ Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos*, p. 81.

Este conjunto de ideas que hemos expuesto como razones eventuales que motivaron la adopción de la iconografía visionaria analizada se origina en una serie de interrogantes que han surgido en el desarrollo de la investigación y en el contacto con las piezas. Más allá de estos motivos señalados no nos atrevemos a sugerir otras posibilidades, hasta tanto no se fomente una política de catalogación completa del acervo artístico que existe en la actualidad, lo que nos permitiría poseer un conocimiento pleno de todas las piezas que han sobrevivido.

LOS POSIBLES SIGNIFICADOS ICONOLÓGICOS DE LA ICONOGRAFÍA VISIONARIA DIECIOCHESCA

Ernst Gombrich en su texto *Tras la historia de la cultura* explica que de una obra de arte “*nunca podremos saber lo que significó para su creador, pues, aunque nos lo hubiera dicho, podría ser que ni siquiera lo supiese él mismo. La obra de arte significa lo que significa para nosotros; no hay otro criterio.*”³⁸⁸ Si traemos a colación esta cita es para reseñar lo delicado que resulta pretender dar una interpretación cerrada y única de una obra de arte colonial. En primer lugar, porque ya no tenemos una mentalidad dieciochesca que podría interpretar en su justa medida y desde su contexto, la relevancia y el significado de dichas piezas. En segundo instancia, porque desconocemos la totalidad de la iconografía visionaria que existió durante la época, lo que permitiría emitir opiniones más acordes con un panorama totalmente conocido. Lo único que nos resta es brindar unas posibles interpretaciones, a modo de sugerencias, basando nuestro criterio en lo que es posible hallar en esa época, y amparados a la sombra de las fuentes primarias y los estudios realizados sobre el período colonial. Pero las relaciones textos-obras no son asumidas por nosotros con una total y absoluta reciprocidad. Hallar un texto que posea una relación precisa y unívoca con una obra de arte en el vasto océano de la literatura religiosa barroca resulta en extremo complicado, y aún más cuando sabemos que la práctica artística local se basaba en la copia de estampas sueltas que se producían en talleres al otro lado del Atlántico, lo cual dificulta en mayor medida establecer conexiones seguras y auténticas.

A pesar de la copia de estampas no sería justo afirmar que la iconografía hallada responde a una transmisión vertical, y que, por lo tanto, se trata de una imposición más sin ninguna conexión con el contexto histórico local. Los modelos que servían de inspiración a los artistas atravesaban por un proceso de selección, sea por los mismos artífices, sea por los devotos, sea por los donantes. En esa escogencia de la imagen se procuraban satisfacer exigencias devocionales, que creemos eran diferentes a las de la metrópoli. Por tal razón, podemos interpretar la presencia de ciertos contenidos visuales

³⁸⁸ Ernst Gombrich, *Tras la historia de la cultura*, p. 144.

que tienen una mayor relación con las actitudes básicas, religiosas y sociales del período en cuestión, utilizando el contexto para explicar la obra de arte.

En el párrafo anterior hemos referido los posibles significados de una pieza como *San Isidro Labrador* (Fig. 10), a modo de ejemplo de una iconografía intencionalmente dirigida y seleccionada para servir de vehículo a ciertos mensajes tanto civiles como religiosos. En ciertas obras los contenidos doctrinales poseen un mayor protagonismo y son reforzados por la ubicación original de la pieza. Un ejemplo de ello son las obras que posiblemente fueron realizadas para formar parte de un retablo, o de la decoración interior de un templo, como es el caso de la serie de santos terciarios de la capilla de la orden en la iglesia de la Inmaculada Concepción (hoy templo de San Francisco) en Caracas. Para la religión católica, al igual que para otras religiones, el interior de un templo es considerado un espacio sagrado, nada menos que la casa de Dios, la cual está regida por el tiempo de la liturgia, también sagrado, que impone una conducta devota y humilde en el visitante. En el barroco este espacio está construido con la intención de despertar en los fieles una respuesta emocional precisa, que estimule la devoción, que confiera humildad y respeto. Para lograr esto, cada elemento en el templo posee una función y un protagonismo esencial. Desde la luz de las velas, el olor del incienso, los hábitos de los sacerdotes, los ornamentos sacros, la música, las reliquias, el lenguaje reservado del latín, hasta el lujo brillante de los retablos, se busca provocar un clima emocional determinado en el feligrés. Conscientes de esa influencia emocional los tratadistas postridentinos recomendaban la creación de un interior ostentoso y triunfalista, que hiciera honor a la casa de Dios, como explicaba el padre Antonio de Molina a los sacerdotes,

*Porque no pedimos ahora, que todas las Iglesias tengan grandes, y sumptuosos edificios, ni ornamentos de brocado, y todas las demás cosas muy preciosas, y ricas: aunque sería muy justo, que cuanto fuese posible, eso se procurase, pues en ninguna cosa se emplea tan bien el oro, y la plata, y todas las riquezas, como en el culto, y servicio del común Señor de todas las cosas, y en reconocimiento de que todo es suyo, y de que lo más rico, y precioso, y lo de mayor estimación, se debe emplear en servicio de su Criador: y entonces está ello muy bien empleado, aunque murmure el hereje, tonto, y desatinado, que le parece superfluo lo que se gasta en estas cosas, como murmuraba Judas de que se derramase ungüento precioso para ungir los pies de Cristo.*³⁸⁹

Esta preocupación por un interior ostentoso permitía a su vez recordar a los fieles el poder de una institución que debía ser vista como la única y auténtica intercesora ante Dios. La provincia de Caracas no fue ajena a estas ideas, pero las carencias económicas limitaron en gran medida la profusión de riqueza que promulgaba el barroco, como

³⁸⁹ P. Antonio de Molina, *Instrucción de sacerdotes*, p. 279.

complemento indispensable de una religión que explotaba lo sensible. Resulta interesante acotar que es finalmente en el siglo XVIII cuando la provincia alcanza una mayor holgura económica, y que, coincidencialmente se incentiva entonces la creación de ornamentos, retablos, capillas, e imágenes, algunas de éstas donadas por ricos devotos. La iglesia de San Francisco en Caracas es una prueba de estas ideas desarrolladas tardíamente, cuando se iniciaron las obras de remodelación del templo en 1745, empleando a los más destacados artífices de la región para perfeccionar el primitivo templo.

En este impulso creador la presencia de donantes tuvo un protagonismo decisivo. La orden terciaria, a pesar de haberse fundado en 1648, sólo en 1714 logra tener su propio altar en la iglesia, y finalmente en 1760 se construye su capilla independiente, la cual impulsó una serie de trabajos artísticos, como el lujoso retablo principal, realizado por Domingo Gutiérrez (1709-1793), y las imágenes pictóricas que hemos analizado, algunas de ellas atribuidas al celebre artista Juan Pedro López.

La presencia de imágenes en el interior de una iglesia, donde están al alcance visual de todos los devotos, posee un objetivo inicial de instruir y edificar al parroquiano, por lo que su composición no puede dejarse al azar. Como señala acertadamente Víctor Tapié,

*Aquellos que hacían un encargo a un artista indicaban en un contrato las estatuas que debían figurar en el retablo y precisaban con frecuencia la expresión que se les debía dar. El detalle de la decoración adquiría así un aspecto simbólico, y el retablo se presentaba como un fragmento de historia y de doctrina religiosa. El retablo tenía la misión de conservar ante los ojos de los fieles lo que los sacerdotes decían en sus sermones, lo que enseñaban los libros de teología o de devoción.*³⁹⁰

En este sentido podemos observar que la serie de santos terciarios, mucho mayor pero de la cual sólo hemos seleccionado cinco piezas por su temática visionaria, tiene una notable conexión con las prácticas terciarias, y por lo tanto con las ideas ortodoxas católicas. Si cada cuadro fue realizado para celebrar el aniversario de un santo, es muy posible que su colocación en la capilla fuera precedida de una misa, en la que el sacerdote debió de narrar a los asistentes detalles de la vida del representado, o en su defecto, las cualidades que le merecieron alcanzar la santidad. No hemos hallado ejemplares de sermones sobre estos personajes, pero sí su presencia en algunos textos hagiográficos y en crónicas franciscanas que circularon durante la época, las cuales posiblemente fueron consultadas para conocer las mínimas referencias sobre el santo festejado, especialmente cuando éste no se encontraba entre las habituales y conocidas devociones de los caraqueños.

³⁹⁰ Víctor Tapié, *Barroco y clasicismo*, p. 221.

Los mensajes emitidos por estos cuadros son en extremo evidentes, como el lienzo que representa a *La beata Angela de Foligno* (Fig. 16) recibiendo la eucaristía de las manos de un ángel. Tal imagen, realizada para ser colocada y contemplada en el interior de la capilla de la orden tercera, no sólo refiere su vinculación con la orden y el grado de su devoción alcanzada entre los miembros de la misma, sino que, más allá de estas ideas proclama la difusión de la eucaristía que había impulsado el Concilio de Trento, al tiempo que recuerda a los feligreses la práctica y la adoración que deben a un sacramento que proviene directamente del cielo, y pueden recibirlo por intermedio de la Iglesia. Los santos reciben este alimento sagrado de manos de los ángeles, los devotos a través de los clérigos. Con el papel esencial que la contrarreforma otorga a los sacramentos, a través de ellos también se “*realza el magisterio del sacerdote, ya que a él le corresponde consagrar las especies eucarísticas, absolver los pecados, y si tiene la plenitud del sacerdocio en el episcopado, transmitir los poderes de orden.*”³⁹¹ Como podemos evidenciar, la imagen de Ángela de Foligno no sólo narra una experiencia visionaria, sino que sirve de soporte a ideas doctrinales referente al sacramento de la eucaristía, y, por ende, al poder de la Iglesia y de sus miembros como intermediarios entre Dios y el ser humano.

Otro personaje terciario representado es *San Elzeario* (Fig. 4), el cual aparece en el lienzo experimentando la gracia visionaria en el momento de la oración. Según la hagiografía, Elzeario no sólo se destacó por desarrollar las virtudes heroicas que le valieron la santificación, sino que, más importante aún, “*rezaba todos los días el oficio de la Iglesia, con otras muchas devociones, y comulgaba en casi todos procurando hacerlo cada vez con mayor devoción.*”³⁹² La doctrina establecía que la práctica de la oración era el camino más seguro hacia la santificación personal. Por ello los teólogos señalaban que,

*Todas las historias de los santos lo testifican, y la misma experiencia de lo que vemos nos lo muestra: que todas las personas que han sido muy eminentes en virtud, y santidad, lo han sido asimismo en ejercicio de oración. Y no sé yo de ninguna, que aya llegado a la perfección, sino por este camino: ni aun sé como sea posible por vía ordinaria, sino es por milagro, o privilegio particular. Y aún entonces para conservar la santidad, y perfección, que Dios le hubiere dado milagrosamente, habría menester mucho ejercicio de la oración, y contemplación; y en efecto este es el camino real, y seguro.*³⁹³

Las imágenes de santos orantes testimonian la eficacia del sacramento para los espectadores/devotos, que encontraban a través de la oración una esperanza de solución de sus conflictos cotidianos y una vía posible de salvación.

³⁹¹ Tapie, *Op. cit.*, p. 52.

³⁹² Butler, *Vida de los padres, mártires y principales santos*, t. 9, p. 411.

³⁹³ P. Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, p. 3.

Por su parte, *Santa Isabel de Hungría* (Fig. 11) era la representante máxima de la caridad entre los franciscanos. La caridad era la virtud teológica más importante en la vida cristiana, basada en los textos bíblicos de San Pablo (1 Cor. 13:1-3). La caridad se interpretaba como el amor a Dios y al prójimo, la cual se ponía de manifiesto a través de la limosna, la ayuda a los pobres y a los enfermos. En la provincia de Caracas la cantidad de mendigos y enfermos deambulando por las calles y solicitando limosnas era bastante elevada. Según informes del Real Consulado, a finales del siglo XVIII había cerca de diez mil personas en Caracas sin oficio fijo, “*mientras que los mendigos públicos acuden [...] unos 1.200, a reunirse frente a la casa del obispo todos los sábados.*”³⁹⁴ Además de lidiar con ellos, el residente se veía obligado diariamente a colaborar con otros limosneros, como los miembros de las cofradías, que requerían recursos para costear sus fiestas; los familiares de difuntos, que procuraban pagar los gastos del entierro y la compra de la bula de difuntos; los devotos de determinadas advocaciones, que con una imagen a sus espaldas comercializaban favores celestiales y estampitas; amén de los recursos que debían otorgar semanalmente a la iglesia parroquial. Por todo ello la práctica de la caridad debía constituirse en una norma de vida cotidianamente practicada y considerada indispensable para alcanzar el premio eterno.

En las obras renacentistas la figura alegórica de la caridad “*suele representarse por una matrona sosteniendo uno o varios niños o rodeada por ellos.*”³⁹⁵ Es notorio que nuestra *Santa Isabel* también esté representada con unos niños entre sus brazos, lo que evidencia la incorporación de la iconografía alegórica a la imagen de la santa terciaria. Según explican las crónicas franciscanas, los niños que protege entre sus brazos son pequeños enfermos que cuidaba con especial devoción, y a los cuales enseñaba la religión católica. “*En el hospital, que fundó para enfermos, tenía recogidos muchos niños, visitándolos, y ellos viéndola, se venían a sus brazos, como a los de su madre. Acariciávalos la santa, singularizándose en los cariños a los más abominables, y feos.*”³⁹⁶ Además de la caridad, que la identifica como patrona femenina de la orden terciaria, Santa Isabel era señalada como modelo de piedad, devoción “*y escogida para ejemplo de las viudas, y luz de los buenos, y confusión de los malos.*”³⁹⁷

Asimismo, *San Lucio* (Fig. 6) era el representante del estado de gracia del alma perdonada por Dios. Después de una vida pecadora alcanza la conversión gracias a su incorporación a la orden tercera, de la cual fue el primer personaje en portar el hábito terciario, otorgado por el mismo San Francisco de Asís. Su presencia en la capilla no sólo celebra su importancia histórica como primer miembro de la orden, sino también ejemplariza al buen comerciante que se destaca en las prácticas cristianas, ya que Lucio era

³⁹⁴ P. Michael McKinley, *Caracas antes de la independencia*, p. 35.

³⁹⁵ Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, p. 74.

³⁹⁶ Cornejo, *Crónica seráfica*, p. 199.

³⁹⁷ Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, t. 3, p. 437.

un “mercader muy avariento, a quien Dios por su misericordia grande, en medio de tantos peligros se dignó de abrir los ojos, para que viese la luz del desengaño.”³⁹⁸ A raíz de su conversión inició obras de caridad ayudando a los pobres, tratando con suavidad a su servidumbre y evitando caer en la tentación de la usura.

Los ejemplos heroicos continúan uno detrás del otro, la hermosa *Humiliana* (Fig. 3) se enfrenta a innumerables penalidades y conflictos familiares con rectitud y esperanza; la huérfana *Viridiana* (Fig. 12) transforma su hogar en su propio claustro dedicándose desde la niñez a la santidad; o *Roque* (Fig. 7), el cual abandona la fortuna familiar para atender a los apesados, y con ello se gana el beneficio de ser curado nada menos que por un ángel. Cada imagen intenta plasmar la conducta que se espera de los miembros de la orden tercera. Deben practicar las limosnas y ser un ejemplo de caridad como *Santa Isabel de Hungría* (Fig. 11); realizar penitencias, ayunos y abstinencias como la enclaustrada *Viridiana* (Fig. 12); ser un ejemplo de moderación en el vestido como *Lucio* (Fig. 6), que siempre porta el habito terciario; vivir en paz como *Humiliana* (Fig. 3), que al enviudar hace votos de castidad perpetua; recibir con frecuencia los sacramentos como *Ángela* (Fig. 16); oír misa todos los días y no llevar armas ofensivas como *Elzeario* (Fig. 4), las cuales en su imagen descansan bajo la mesa que le sirve de altar.

El habito terciario tenía condiciones salvíficas para la época. El que lo portaba al momento de su muerte adquiría el beneficio de no estar durante un año en el purgatorio, morir sin pecado mortal y no tener visiones del demonio, según los innumerables privilegios que Cristo concedió a San Francisco de Asís. Este hábito debía ser de lana y de color ceniza, con un cordón ceñido a la cintura como ejemplo de penitencia y humildad. El hábito debía cubrir hasta las rodillas, y sobre éste llevarse una capa dos dedos más larga, ya que sólo se lleva descubierto después de la profesión. También podían portar un escapulario y el cordón debajo de las vestiduras civiles. El terciario sólo puede llevar armas ofensivas para defender la fe, la patria, o con licencia de los ministros.

Las reglas de la orden terciaria permitían desarrollar una vida espiritual basada en las normas franciscanas de caridad, castidad y pobreza, pero sin separarse de la actividad en el mundo. De esta manera las personas casadas podían alcanzar un cierto nivel de espiritualidad en su vida activa, y al mismo tiempo obtener el prestigio social que otorgaba el pertenecer a una orden fundada por el mismo San Francisco de Asís.

LA ICONOGRAFÍA VISIONARIA COMO PARADIGMA DE LA PERFECCIÓN CRISTIANA

Las imágenes mencionadas anteriormente se encuentran en el interior de una iglesia y bajo las exigencias de una orden terciaria que necesita promocionar entre sus miembros

³⁹⁸ Arbiol, *Los terceros hijos del humano serafín*, p. 4.

ciertas ideas doctrinales. Pero un grupo de esas imágenes analizadas no forma parte actualmente de los templos y desconocemos su lugar de procedencia original. Posiblemente por su menor formato fueron creadas para el culto privado, por lo que se encontrarían entonces en la intimidad de los oratorios o en los pequeños altares caseros. En el caso de estas imágenes podemos demostrar algunas posibles lecturas.

En primer lugar, para la Iglesia católica estas imágenes se prestaban para divulgar las virtudes y comportamientos adecuados que se esperaba del devoto común. Para ello la institución cambió su apreciación del fenómeno místico. De ser un proceso de intensa lucha interior y observado con profunda desconfianza por su excesiva individualidad, se convirtió en el premio divino al cumplimiento de ciertas virtudes, y así se difundía entre los fieles. Paradójicamente, al mismo tiempo se le negaba al cristiano común el acceso a la senda mística, como posibilidad de alcanzar la santificación a la que todo católico está obligado a desarrollar en su propia vida. La relación mística-santidad era utilizada por la Iglesia postridentina en función de presentar el culto a los santos como un culto legitimado por el propio Dios, quien a través de las experiencias visionarias manifestaba su beneplácito por los miembros de la Iglesia católica, por el cumplimiento de sus ritos y por el desarrollo de las virtudes heroicas. La espiritualidad que promueven esas imágenes no era factible de realizar fuera del claustro, ya que la idea predominante era presentar a la mística como un camino erizado de obstáculos en los cuales sólo algunos “predestinados” lograban alcanzar la gloria del éxtasis.

De esta manera puede comprenderse la escasa expresión de espiritualidad mística entre los devotos caraqueños, a diferencia de algunas manifestaciones más contundentes en ese sentido entre la población española. Las necesidades espirituales de los caraqueños estaban más relacionadas con la resolución de los conflictos diarios, y el temor al castigo eterno. Por tal motivo, para el devoto las imágenes de tantos personajes sumidos en experiencias visionarias eran interpretadas como encarnación de la santidad, aunque la doctrina oficial no lo admitiera de ese modo. En estas imágenes se pone de manifiesto la capacidad taumatúrgica de los santos, que en definitiva, era la cualidad más importante y apreciada por la población, lo que testimonia la capacidad de adecuada intercesión ante un Dios temible.

La senda mística no se encontraba entre las metas de una gran parte de los devotos, y prueba de ello es la ausencia de místicos locales reconocidos como tales por la Iglesia durante esa centuria. La religiosidad extremada del tipo místico no era una conducta especialmente deseada por las autoridades eclesiásticas, aunque un cronista haya afirmado en su momento que “*Caracas fue un convento*”. Nada más lejos de la realidad. En apariencia las prácticas religiosas que hemos tenido la oportunidad de revisar se asentaban más en suplir las necesidades cotidianas y en asegurar el destino en el más allá, que en cubrir una

auténtica preocupación por un desarrollo espiritual contemplativo. El arte místico que hemos analizado, creemos que fue utilizado en mayor medida para divulgar conductas piadosas entre la feligresía y enfervorizar la devoción de una población que oscilaba entre el pecado y la virtud.

La literatura hagiográfica que circulaba durante la época presentaba modelos en sus santos, ofrecía ejemplos de conducta moral y además procuraba edificar al lector. Por lo que los acontecimientos narrados y las características de cada santo tienden a uniformizarse bajo los mismos parámetros de las virtudes heroicas, que la Iglesia consideraba indispensables para alcanzar la santidad. El proceso de canonización buscaba demostrar el cumplimiento de estas virtudes y no cualidades individuales de los siervos de Dios. Del mismo modo las imágenes siguen la misma senda, y gracias a ello encontramos a diversos personajes experimentando fenómenos visionarios uniformizados bajo iconografías y composiciones plásticas semejantes.

La iconografía visionaria que hemos analizado bien podía ser interpretada como un paradigma de la perfección cristiana. Como explicamos al referir las particulares funciones del arte durante el barroco, las imágenes permitían educar y propagar, no sólo contenidos eminentemente doctrinales, también inculcaban mensajes morales que permitían mantener la estabilidad y armonía social. Se prestaba a divulgar las virtudes heroicas que todo cristiano estaba llamado a desarrollar en su propia vida. En este sentido es interesante observar cómo durante el siglo XVIII prolifera la realización de obras de temática religiosa, a la par que ingresan ideas, prácticas y modas más acordes con el siglo de las Luces. El patente desorden de las costumbres que experimentaban los residentes de la provincia angustió a los obispos y demás autoridades eclesiásticas en grado tal que fue necesario desempolvar las reglas de conducta impuestas en las Constituciones Sinodales de 1687. Es en este momento cuando se necesita con mayor prontitud y prodigalidad las imágenes y ejemplos de los notables siervos de Dios. En efecto, el obispo Diego Antonio Díez Madroñero, durante su mandato eclesiástico entre 1756 y 1769, se dedica a instaurar la presencia pictórica o escultórica de un santo patrón por familia que debía estar ubicado en el portal de cada vivienda. Los tiempos están cambiando y el obispo comprende que es indispensable machacar las doctrinas a través de todos los medios posibles, y ya hemos visto cómo las imágenes eran las difusoras más idóneas desde el concilio tridentino (1563).

A pesar del relajamiento de las costumbres que alarmaba a tantos prelados, éste no afectó a toda la sociedad provincial: aún quedaban ovejas buenas en el rebaño que seguían las sendas marcadas por las autoridades eclesiásticas. Pero, ¿cuál es la conducta que se espera de todos los caraqueños para alcanzar con éxito la vida eterna? En primer lugar, los compendios de moral que circulaban durante la época estipulaban que la perfección

cristiana se basaba en el “*vivir vida racional y arreglada a la doctrina, y práctica de Jesu-Christo, que es nuestro camino, verdad y vida, para que viviendo de este modo, sea Dios alabado, y glorificado en nuestras obras,*”³⁹⁹ lo cual implica retomar las virtudes del Redentor, es decir, la humildad, la castidad, el servicio, la caridad, la obediencia, etc. En segundo lugar, se especifica que el cristiano no debe “*emprender cosa alguna, ni de obra, ni de pensamiento, ni de palabra, que sea contra las reglas, y fin de la caridad, viviendo de modo, que en nada sea perjudicado el honor de Dios, y bien de nuestros próximos.*”⁴⁰⁰ Además de ello debe amar a Dios de todo corazón, y demostrar tal sentimiento en la más pura y sincera caridad, la cual es el motor de todas sus acciones y de todas las demás virtudes que se deben ejercitar.

Los primeros en cumplir con tales preceptos debían ser los sacerdotes, que como pastores del rebaño deben poner su vida como ejemplo. A tal fin las constituciones sinodales estipulan que los sacerdotes

*Deben disponer de tal suerte su vida, con la frecuencia de la oración, templanza en la comida, y bebida, castidad del cuerpo, modestia en el hablar, misericordia para con los pobres, humanidad y caridad con todos, que lo que en la iglesia enseñan con palabras al pueblo cristiano, ellos mismos lo ejecuten con el buen ejemplo de sus obras, y lo muestren en sí, como imágenes.*⁴⁰¹

Ese “*como imágenes*” define nada menos que una correspondencia entre la vida eclesiástica y las imágenes de los santos que proliferan en los altares y retablos. De tal modo, las imágenes religiosas son el ejemplo a seguir por los prelados, ya que según algunos “*no se pide menos a los sacerdotes, sino que sean santos. A los legos; y seglares bátales ser buenos y virtuosos; pero los sacerdotes no cumplen con menos que ser santos.*”⁴⁰²

En ese sentido encontramos que varias de las imágenes analizadas se corresponden con figuras destacadas de las órdenes religiosas que se encontraban en la provincia, especialmente la orden franciscana, de la cual proliferan las imágenes de San Francisco de Asís, San Antonio de Padua (difundido por los franciscanos descalzos) y los diferentes miembros de la orden terciaria. Precisamente, una de estas imágenes franciscanas analizadas, *La Porciúncula* (Fig. 8), se encontraba en el convento de San Francisco de Caracas, la cual rememoraba nada menos que la lucha por la castidad y la mortificación del seráfico padre, además de la humildad, la entrega personal y la caridad, que constituyen el centro de la espiritualidad franciscana. Una responsabilidad que todos los miembros de la orden estaban llamados también a realizar.

³⁹⁹ Fr. Francisco Echarri, *Directorio moral*, t.2, p. 427.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, t.2, p. 427.

⁴⁰¹ Manuel Gutiérrez de Arce, *Apéndices a el sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, t. 2, p. 85.

⁴⁰² P. Antonio de Molina, *Instrucción de sacerdotes*, p. 103.

A los religiosos les correspondía una tarea difícil: debían luchar contra el pecado, velar por la salvación de la colectividad, destacarse en el ejercicio de las virtudes teologales y cardinales, y asimismo superar las difíciles pruebas que la providencia les ponía a cada paso por su vida terrenal. *“Debiendo ser las personas eclesiásticas el espejo, donde se han de componer, y enmendar las acciones de todo el pueblo.”*⁴⁰³

Pero el resto de la población también estaba obligado de alguna forma a intentar alcanzar cierta perfección cristiana. Para ello debían no sólo no cometer pecados, sino desarrollar en sus vidas las virtudes que los santos practicaron, cumplir con los mandamientos, recibir los sacramentos, asistir a fiestas religiosas, participar en procesiones, etc. Todas estas actividades estaban condensadas en la llamada virtud de la religión, la cual se constituye en una de las virtudes más celebradas por la literatura hagiográfica de la época. Como ésta tiene por oficio dar a Dios su debido culto, es la más importante después de las virtudes teologales, además, de constituirse en un punto substancial frente a los protestantes, que negaban la importancia de las obras para obtener la salvación. Los protagonistas de las tablas y lienzos analizados habían alcanzado la gracia divina, entre otras cosas, por su inmenso amor puesto en práctica en el cumplimiento de los ritos católicos. En el segundo capítulo de esta investigación mostramos lo importante que era para el caraqueño promedio cumplir con los ritos externos del catolicismo, aunque al mismo tiempo pecara contra esa virtud con prácticas supersticiosas y vanas observancias.

Entre los sacramentos establecidos en la virtud de religión, se encuentra la práctica de la oración, elemento indispensable en el culto católico, que se encarnaba en la mayoría de las imágenes visionarias analizadas, en las que el protagonista recibe la visión mientras oraba al pie de un altar. La literatura doctrinal era muy enfática en señalar la importancia de la práctica de la oración: en ese sentido el cartujo Antonio de Molina señalaba que:

*Últimamente, la Santa Madre Teresa de Jesús, que fue gran maestra de oración, y tenía de ella grande experiencia, dice: que la oración es camino real para el cielo, y que yendo por él se gana gran tesoro, y que así no es mucho, que a nuestro parecer nos cueste mucho, y que tiempo vendrá, en que se entienda que nada es todo lo que damos para cosa tan grande. Y dice más, que el alma sin oración, es como cuerpo con perlesía, o tullido, que aunque tiene pies, y manos, no los podemos menear; que así las almas, sin ejercicios de oración, están de ordinario tan enfermas, y mal acostumbradas, que no pueden entrar dentro de sí, con ser natural tan rico, que pueden tener conversación con Dios.*⁴⁰⁴

⁴⁰³ Manuel Gutiérrez de Arce, *Op. cit.*, p. 111.

⁴⁰⁴ P. Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, p. 3.

Para alcanzar ese camino directo al cielo por medio de la oración, como tantas imágenes enseñaban y reforzaban, el caraqueño se esmeraba en la práctica de los ejercicios espirituales y en el rezo del Santo Rosario, el cual alcanzó gran popularidad entre los devotos locales, hasta tal punto que las autoridades debieron prohibir su práctica nocturna, la cual favorecía las reuniones de sexos opuestos en la complicidad de la noche y las andanzas inseguras de las mujeres por las calles. Por su parte el obispo Mariano Martí en las providencias promulgadas para la ciudad de Caracas en 1772, exhortaba a la práctica pública del rezo del rosario en las tardes, y a que sus feligreses hiciesen un cuarto de oración mental en sus iglesias.⁴⁰⁵

La autoridad alcanzada por la Iglesia en la segunda mitad de nuestro siglo XVIII es evidente e indiscutible. Pero resulta interesante observar, como han demostrado algunas investigaciones sobre la mentalidad dieciochesca, que esta autoridad se basa no tanto en la vigilancia estricta o en la doctrina, sino en la actitud voluntaria de los fieles. La mayor parte de la feligresía caraqueña aceptaba pasivamente las normas divulgadas por la ortodoxia, y procuraba velar por su cumplimiento, al menos superficialmente.

La teología mística establece que la vida activa en la que todo cristiano debe desarrollar su existencia debe partir de una reforma del individuo y, al mismo tiempo, servir como ejemplo para la reforma del prójimo. Pero en la práctica no se entendía este servicio caritativo como una preocupación real por ayudar al otro a obtener su salvación, sino como una licencia para medir las faltas ajenas. La honra era entendida como un reflejo de la opinión de los demás, y no como una propiedad basada en valores permanentes. Por tales razones, el código de la buena o mala fama depende del prójimo que, vigilante, supervisa la conducta de propios y extraños con la intención de obtener su salvación eterna. Conocer los pecados ajenos y no intentar remediarlos equivale nada menos que a ser cómplice en las andanzas del diablo. El castigo divino a los pecados podía manifestarse antes de la muerte del infractor, a través de las calamidades públicas, los cataclismos naturales, las pestes, y otros castigos colectivos, por lo que bien valía la pena velar por el adecuado cumplimiento de las normas, los ritos y las conductas que aseguraban la tranquilidad en un mundo por esencia hostil.

Para la mentalidad de la época el ser humano era por naturaleza pecador. Por ello la Iglesia, como intercesora ante Dios, proponía unas reglas de conducta aptas para transitar por este valle de lágrimas lo más libre de pecado posible. Y cuando se fallaba siempre se podía recurrir al sacramento de la confesión para lavar al penitente de toda culpa. En esa preocupación por servir como intercesores entre el alma y el cielo, la Iglesia estaba capacitada para intervenir en la mayor parte de los asuntos privados y públicos. Para tal fin contaba con toda una estructura doctrinal que establecía como pecados las acciones

⁴⁰⁵ Mons. Mariano Martí, *Relación de la visita general*, t.1, p. 54.

que atentaban contra las leyes divinas (como la herejía), contra las leyes naturales (como el homicidio), contra las leyes humanas eclesiásticas (como no asistir a misa), y contra las leyes civiles y políticas (como el falsificar documentos). Por ende, casi todo lo que atente contra la estabilidad social es contra la ley de Dios, porque “*todas las leyes natural, divina y humana se derivan de la ley eterna.*”⁴⁰⁶ Las leyes humanas y divinas debían obedecerse para mantener la armonía creada por Dios.

Para velar por el cumplimiento de las normas de la multitud promiscua, la Iglesia católica colonial contaba con la presencia de los padres de familia. Estos debían ser el ejemplo del camino hacia la santificación, ya que para ello Dios los había colocado en la cúspide económica y social. Según el historiador Elías Pino Iturrieta,

*La ortodoxia del antiguo régimen afincada en una tradición que remonta al Sacro Imperio determina que los representantes de la nobleza de la sangre, en nuestro caso los padres de familia, son esencialmente virtuosos, aptos, decorosos, púdicos, recatados y razonables. Casi inmaculados. No en balde reside en ellos la fortaleza del absolutismo monárquico.*⁴⁰⁷

Estos personajes destacados de nuestra sociedad asentaban su tarea de tutores del resto de la población en las constituciones sinodales de 1687, en las cuales se especificaba que debían poner

*Especial cuidado [...] en que sus hijos, criados y esclavos guarden la ley Santa de Dios, frecuenten los Santos Sacramentos, oigan misa todos los domingos, y fiestas de guardar; y en los días de trabajo, todos los que pudieren, imponiéndoles desde pequeños, para que hagan costumbre tan santa obligación.*⁴⁰⁸

Por supuesto, no todos los personajes que se encontraban en tan alta posición cumplían con la función de custodiar la espiritualidad de sus subordinados, y mucho menos de presentar una conducta intachable que pueda servir de ejemplo de un cristianismo ejemplar. Sin embargo, “*el estamento primacial tiene la misión de la sensatez, debido a su condición de soporte del régimen y de guía de la multitud promiscua. Cuando sus figuras protagonizan el escándalo a través de ejemplos perniciosos, pueden conmover los cimientos del sistema.*”⁴⁰⁹ Por ello la Iglesia y la sociedad consideraba los pecados cometidos en función no tanto de su gravedad, sino de su divulgación a las masas. El escándalo público podía incitar a otros a cometer las mismas infracciones, por lo que el pecado secreto era admitido con mayor serenidad que el público el cual quebranta el orden impuesto por Dios.

⁴⁰⁶ Echarri, *Op. cit.*, t. 1, p. 90.

⁴⁰⁷ Elías Pino Iturrieta, *Contra lujuria, castidad*, p. 126.

⁴⁰⁸ Gutiérrez de Arce, *Op. cit.*, t. 2, p. 145.

⁴⁰⁹ Pino Iturrieta, *Op. cit.*, p. 37.

Ante esas ideas las imágenes surgen como los medios más idóneos para recordar, desde la intimidad de los hogares, las intenciones que deben regir las conductas de cada individuo. Sirven al mismo tiempo de inspiración moral y de protección tutelar. Así se divulgaba su utilización en la literatura religiosa. Por ejemplo, las imágenes de la Virgen María como señalaba fray Antonio de San Joaquín son “*el hechizo de las almas, excitativo de virtudes y recreo de nuestros corazones.*”⁴¹⁰ Mientras las imágenes de Santa Teresa de Jesús según el mismo autor “*contienen gracia especialísima para consolar al afligido.*”⁴¹¹ Además de servir como un ejemplo de las cualidades que deben regir las conductas de todo cristiano. Las imágenes cumplen así varias funciones, permiten difundir las doctrinas, sirven como ejemplos de conductas aceptadas, y llevan consigo el milagro hasta el hogar donde velan por el bienestar del devoto.

LA ICONOGRAFÍA VISIONARIA DIRIGIDA A LA MUJER: EL CAMINO HACIA LA SALVACIÓN

En la misoginia que caracterizó a la Iglesia católica a lo largo de los siglos, la imagen de la mujer era la encarnación de las tentaciones demoníacas, la causa de las calamidades públicas, el descalabro de las haciendas y la corrupción de los hombres virtuosos. Además de ser el receptáculo de la lujuria, a ello se le añade su debilidad de entendimiento y fragilidad de voluntad, que facilitan su caída en la tentación, arrastrando consigo a los hombres castos. Por todo ello, la mujer debe ser apartada del mundo y guiada por las expertas manos masculinas. Cuando alguna mujer se destaca intelectualmente, como Santa Teresa de Jesús, sólo se explica tal hecho bajo la disminución de su condición femenina. Es decir, como se exponía en un sermón: “*ya sabemos que (sin ficción) en sexo de mujer tuvo siempre Teresa el espíritu varonil.*”⁴¹² De hecho, otros teólogos interpretan la obra teresiana sólo como una prueba del favor divino, que se había servido de Teresa como un vehículo a través del cual manifestarse. Así pueden interpretarse las palabras del padre Pedro de Ribadeneyra cuando explica en su *Flos sanctorum* que,

Como Dios la mandó, que escribiese estos libros, así parece, quiso mostrar ser el autor de ellos; porque el modo, con que la Santa Madre los escribió, muestra no ser ella mas, que un instrumento suyo, y que no ponía de su casa más, que la mano y pluma. Muchas veces, estando escribiendo estos libros, se quedaba en arrobamiento, y cuando volvía de él, hallaba algunas cosas escritas de su letra, pero no por su mano. Estaba con la pluma en la mano, y

⁴¹⁰ Fr. Antonio de San Joaquín, *Año teresiano*, t.1 p. 413.

⁴¹¹ *Ibidem*, t.5, p. 122.

⁴¹² Joseph de Barcia y Zambrana, *Despertador Cristiano santoral*, p. 264.

*con un resplandor en el rostro notable, que no parece, sino que la luz del alma se transfiguraba en el cuerpo.*⁴¹³

Lo interesante aquí es que esta idea se encarnó efectivamente en un modelo iconográfico que analizamos antes bajo el título de *la experiencia visionaria como inspiración divina*. A su vez, su personificación en una imagen determinada demuestra la validez y difusión de estas ideas. De todo ello podemos concluir que para los hombres del período colonial, la inteligencia manifiesta de una mujer no era el más seductor atributo. De modo que ni las santas doctoras eran modelos de intelectualidad sino de sumisión a una instancia masculina más elevada, nada menos que Dios, concebido siempre con índole masculina.

Por otra parte, en el continente americano se instaló la misma estructura social patrilineal y monógama que regía a España, y con ella las mismas ideas acerca de la mujer. En concordancia con esto, la historiadora Asunción Lavrin explica que,

*La imagen de la mujer en la época colonial es una creación de los hombres. Los intelectuales, los principales educadores o los directores espirituales decían a las mujeres, qué era lo propio de la mujer y cómo debían conducirse. El origen intelectual de esta definición del papel de la mujer estaba en España.*⁴¹⁴

Al revisar algunos textos que procuraban instruir a las jóvenes en la tradición instaurada, se destacan títulos como la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), del español Juan Luis Vives, la cual halló gran aceptación en la provincia durante el período colonial. En dicha obra se establecen los más preciados valores femeninos, entre los cuales, la castidad es el fundamento principal que sostiene a todas las demás virtudes. A ella se unen la humildad, la modestia del traje, la continencia en el gastar, la dulzura en el hablar; el amar a Dios, a la Virgen María, a los padres y a los santos. Para dicho autor los ángeles, como se muestra en las imágenes de santas que hemos analizado, disfrutaban de conversar con las vírgenes, las cuales están acompañadas por entidades angélicas en el momento de la experiencia teofánica. Tal compañía celestial sólo es posible en las almas puras y simples, por lo que la mujer debe intentar conservar su simpleza y castidad. Este último rasgo es suficiente para solventar la ausencia de belleza y nobleza, así como la torpeza y la ignorancia.

Otro texto fundamental es *La perfecta casada* (1583), de fray Luis de León, en el que se exponen los principales deberes de la esposa. Entre ellos se hallan: acrecentar la hacienda; evitar el ocio ocupándose en diversas tareas manuales; ser piadosa con los

⁴¹³ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 267.

⁴¹⁴ Asunción Lavrin, *Las mujeres latinoamericanas, perspectivas históricas*, p. 35.

pobres y necesitados; ser honesta, templada, apacible y aseada; poseer una condición suave; criar a sus hijos dentro del más puro catolicismo; y amar mucho el retiro permaneciendo alejada de la calle, o lo que es lo mismo, haciendo de su casa un claustro.

La transferencia cultural no sólo llega a través de este tipo de literatura pedagógica y moralizante, también se extiende en otros textos como sermones, vidas de santas e imágenes artísticas. En las obras analizadas iconográficamente se puede observar una clara predominancia de representaciones de santas y beatas. Nos atrevemos a sugerir que la imagen de una bienaventurada, de la cual se conocía generalmente su biografía, bien fuera a través de las lecturas del *Flos sanctorum* o de las pláticas de los párrocos en los sermones diarios, podía interpretarse como un claro mensaje sobre la perfecta conducta femenina a seguir.

El modelo supremo de conducta era, por supuesto, la Virgen María. Símbolo de la castidad, la perfección y la sumisión a la voluntad divina, tenía en los corazones de los devotos de la provincia un lugar destacado. El culto mariano es el más importante, y prueba de ello es la inmensa cantidad de cofradías, iglesias, capillas, esculturas y pinturas dedicadas a sus múltiples advocaciones. Pero después de María existe una pléyade de eminentes mujeres virtuosas que siguieron su ejemplo y obtuvieron por ello la gracia de Dios, alcanzando la corona de la santidad. Estas mujeres heroicas en el desarrollo de su virtud adornaron los retablos de los altares públicos y privados. Sus biografías eran la lectura obligada. Pero cuando falla el conocimiento de las letras, en el púlpito y en el confesionario se recordaba cada una de sus victorias ante la tentación de un demonio que siempre acechaba.

En primer lugar, las heroínas de la cristiandad que aparecen en los lienzos como protagonistas de experiencias visionarias poseían una castidad que las acercaba bastante al rango celestial de la Madre de Dios. El padre Pedro de Ribadeneyra, en su popular *Flos sanctorum*, comenta la castidad de Santa Teresa de Jesús, con los siguientes términos:

*Este dibuxo de castidad, que traía estampado en su rostro, era un retrato, ó por mejor decir una sombra de su castidad y pureza interior, que era tan grande, que ni en la carne, ni en el espíritu, ni aun en la misma imaginación, ni en vigilijs, ni en sueño, ni en ningún tiempo, ni en ocasión alguna, jamás se oía, ni veía en ella rastro de este enemigo común, y casero.*⁴¹⁵

Si Teresa de Jesús era el “retrato de la castidad”, que las devotas podían observar al contemplar su rostro en las imágenes de los altares, otras santas mujeres destacaron por igual con su virtud. Así se explica la candidez de Santa Gertrudis de Helfta, “que jamás

⁴¹⁵ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 258.

*había mirado tanto a algún hombre, que le quedase en la memoria la imagen de su aspecto, de suerte que le pudiese conocer otra vez.”*⁴¹⁶

Este paradigma de la castidad como modelo supremo de perfección se extendía a todos los estratos sociales. En algunas investigaciones de reciente elaboración se ha puesto en evidencia la preocupación auténtica que embargaba a familias indígenas, pardas y hasta esclavas por mantener a toda costa el honor que representaba una doncella casta. “Una mujer, cualquiera sea su condición, humilde o acomodada, mestiza o blanca, india o negra, debe regir su conducta de acuerdo a una serie de principios uniformes para todos los integrantes de una sociedad que vive bajo los preceptos del mundo cristiano.”⁴¹⁷ En ello la pérdida de la virginidad era una mácula, que para solventarla se llegaba hasta la oficina del vicario, donde se exigía el matrimonio con el infractor o la compensación económica. La pérdida de la virginidad se correspondía a la pérdida del honor, y en ello toda la familia se veía involucrada. Entre la estirpe mantuana la preocupación por tal asunto alcanzaba los más altos niveles, porque estaban más expuestos al escarnio público como representación del ejemplo moral a seguir por el resto de la sociedad. Según explica Asunción Lavrin “como las mujeres de la elite socioeconómica estaban bajo una mayor presión social era más probable que se ajustaran más exactamente a esos ideales que las mujeres de estratos sociales inferiores.”⁴¹⁸ De allí los numerosos expósitos abandonados a las puertas de algunas iglesias, que permitían olvidar ciertos inoportunos deslices.

En una época en el cual el valor de la mujer se asentaba sobre su virginidad, las únicas opciones posibles para salvaguardar la honra eran el matrimonio o el claustro. La factibilidad del segundo como camino hacia la perfección cristiana era innegable. Pero también a través del matrimonio se podía obtener la santidad. Prueba de ello se encontraba en las vidas de tantas santas y beatas que, luego de un casto matrimonio habían enviudado, dedicando su vida posterior a la caridad, al servicio y al amor a Dios. Este camino no era en lo absoluto desconocido en la sociedad colonial. Para aclarar esto es útil citar a la historiadora Ermila Troconis de Veracoechea, quien explica que

A las mujeres blancas las casaban a muy tierna edad. Era frecuente a los 14 años y por eso, muchas veces a los 19 ó 20 ya eran viudas. Además, era muy frecuente el matrimonio de jóvenes adolescentes con hombres de cierta edad, por ser muy buenos partidos, ya estabilizados económicamente. Como en muchos casos contraían nupcias con hombres mayores que ellas, era factible que ellas se casaran dos o tres veces en su vida. Estos

⁴¹⁶ Barcia y Zambrana, *Op. cit.*, p. 369.

⁴¹⁷ Inés Quintero, “Esclavo, pero en casta compañía” en Elías Pino Iturrieta (comp), *Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano*, p. 270.

⁴¹⁸ Lavrin, *Op. cit.*, p. 42.

*matrimonios casi siempre eran convenidos entre el padre de la novia y la familia del contrayente y obedecía, más que a sentimientos, a conveniencias familiares.*⁴¹⁹

Indudablemente estos matrimonios convenidos, y en algunos casos con personas de la misma familia para evitar la dispersión de los bienes según se asienta en las numerosas dispensas matrimoniales solicitadas durante la época, eran fuente de conflictos maritales. Pero, como respuesta al sufrimiento femenino, la Iglesia demostraba que existían ejemplos de santas que habían alcanzado la felicidad durante su matrimonio, gracias a la sumisión voluntaria a su cónyuge. Claro testimonio de ello, son las palabras del hagiógrafo Ribadeneyra, cuando relata que a Isabel de Hungría,

*Casáronla con un gran señor, llamado Lantx Gravio, Duque de Turingia, digno marido de tal esposa; y aunque ella deseó mucho conservar su pureza virginal, y no tener otro esposo, sino a Jesu-Christo, todavía vencida de la autoridad, ó importunidad de sus padres, sujetó la cerviz al yugo del matrimonio, y vivió en él con raro ejemplo de santidad, y amando, y sirviendo a su marido, como a su cabeza, y Señor, y criando a tres hijos, que tuvo, como madre temerosa de Dios, que sabia, que los había recibido de su mano, y los criaba para el cielo.*⁴²⁰

Lo cierto es que las mujeres que alcanzaban el ansiado matrimonio debían adaptarse a unas pautas de comportamiento que las hacían encarar la existencia con una buena dosis de paciencia. El matrimonio era indisoluble, por lo que una vez celebrado el enlace los problemas maritales se convertían en el sacrificio que toda mujer debía soportar y callar. Del mismo modo, Santa Rita de Casia había soportado estoicamente un esposo cruel y terrible, hasta que la divina providencia logró acabar con su sufrimiento. Parece razonable suponer que para imprimir en la mente de las mujeres tal mensaje no era necesario retratar a Rita aceptando los improperios de su marido. La imagen triunfante de *Rita de Casia* (Fig. 5) recibiendo el estigma como premio a su virtud bien podía recordar a las devotas los episodios de su vida, con los cuales podían sentirse identificadas. A nuestro juicio, a la abogada de los imposibles se le imploraba para solicitar, entre tantas cosas imposibles, la corrección de un marido descarriado o el amansamiento de otro muy violento.

Las imágenes de tantas santas visionarias no sugieren tanto que éstas fueran una invitación a recorrer la difícil senda mística, sino, por el contrario, un ejemplo pedagógico de la posibilidad efectiva de una vida de perfección. En las biografías de estas mujeres se destaca el sufrimiento aceptado con voluntad, la sumisión absoluta a los designios de la providencia divina, de la cual pueden salir airoso y triunfantes, hasta el punto de que su

⁴¹⁹ Ermila Troconis de Veracoechea, *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*, p. 84.

⁴²⁰ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 435.

imagen engalana las paredes de templos y hogares. En este sentido se interpreta la apología de la virtud en la que se transforma la vida de Rita de Casia según un sermón de la época:

Toda su niñez fue un continuo ejercicio de virtudes. Era muy humilde, obediente, y caritativa, y muy dada al ayuno, oración, y penitencia. Desde niña tenía propuesto de conservar perpetua virginidad, y deseando tomar el estado de religiosa, el Señor, por juicios suyos, la eligió para el matrimonio. Casarónla sus padres con un león, a quién llamaron esposo; pero Rita le supo vencer con su humildad. Muerto a manos de sus contrarios su consorte, pidió Rita a Dios, quitase la vida a dos hijos que la quedaban, antes que vengasen la muerte de su padre; y oído su ruego, quedó Rita sola: y deseosa de mejor estado, pretendió entrar en un Monasterio de monjas agustinas, pero no la quisieron admitir: mas Dios la consoló, enviando a San Juan Bautista, San Agustín, y San Nicolás de Tolentino, que una noche la pusieron dentro del monasterio, siendo entonces recibida como don del Cielo. Fue su fervor muy grande, y por él mereció su frente ser deposito de una Espina de la Corona del Salvador; después de cuatro años de enfermedad fue visitada de Jesús, y María en la hora de su muerte, que fue á los 22 de mayo de 1457.⁴²¹

De tal modo, una viuda podía aspirar a alcanzar el modelo de vida ejemplar que otra viuda como Santa Rita de Casia había desarrollado, y que se encontraba profusamente plasmado en innumerables tablas y lienzos. Efectivamente, las viudas podían optar por el convento, siempre y cuando logran demostrar la limpieza de su sangre, requisito indispensable para tal fin. De hecho, uno de los conventos de Caracas, el de carmelitas descalzas, había sido fundado en 1725 por dos viudas, doña Josefa Melchora de Ponte y Aguirre, y doña Josefa Mexía, vecinas de Caracas.

Pero las mujeres a las que el destino no les deparaba el papel de viudas debían optar por la sumisión y el silencio. La única manera de obtener la nulidad del matrimonio se encontraba en demostrar la demencia, la idiotez, la violencia, o la falta de edad del cónyuge. O, desde el bando contrario, la ausencia de la virginidad en la mujer. Mientras tanto, el divorcio o la separación legal se obtenían por sevicia, enfermedad contagiosa o adulterio. Pero tales procesos resultaban en extremos complicados, porque la Iglesia evitaba a todo trance la ruptura familiar. En muchos casos la mujer enemistada con su marido terminaba encerrada en la casa de algún pariente, recluida en un convento o en el peor de los casos, en el hospicio de Nuestra Señora de la Caridad (1692), destinado para la curación de mujeres y prisión de pecadoras públicas. En 1771 dicho hospicio estaba maltratado y con su capilla arruinada, aunque continuaba en funcionamiento.

⁴²¹ Balthasar Bosch, *Guirnalda mística*, t. 1, p. 426.

De esta manera la vida femenina debía estar regida por la sumisión a la voluntad del padre, después a la del cónyuge, y siempre a la de la Iglesia, que como institución rectora de la sociedad, era la que le indicaba el camino a seguir durante toda su vida y formaba una parte esencial de su cotidianidad.

*Las ceremonias religiosas ocupaban buena parte del tiempo de las mujeres de la época: las misas diarias, al despertar del día; el rezo del rosario en la intimidad del hogar, con las hijas, las criadas y las esclavas; el Vía Crucis en la iglesia y los pasos en la Semana Santa, Navidad y días festivos; las rogativas para que lloviera o dejara de llover o cedieran las pestes; los rezos ante el féretro de los fallecidos y las oraciones ante la pila bautismal o en la misa matrimonial, eran actividades que, en alguna forma, llenaban la vida de la mujer en la colonia.*⁴²²

De esa manera, para poder acceder al modelo ejemplar de vida cristiana que santas y beatas habían trazado como norte, existían algunas posibilidades en la Caracas del siglo XVIII. Podía convertirse en una beata a la manera de las terciarias *Humiliana* y *Viridiana*. Para ello bastaba elegir la congregación más acorde con la devoción personal y contar con la autorización de las autoridades eclesiásticas. El sínodo diocesano de 1687 refiere los requisitos para tal propósito: en él se establece que “*solamente se conceda licencia, para vestírselos, a las personas así hombres como mujeres, que conocidamente sean de buena vida, y costumbres, y de quienes se esperan, habrán de dar en su vivir especial ejemplo, y edificación.*”⁴²³ En el mismo texto se ordena, además, que

*Los que vistieren los hábitos, ha de ser con tanta modestia, que se conozca por lo exterior, lo interior de su buena vida, y costumbres, y que no se profanen los hábitos sagrados, haciendo gala de lo que se elige por penitencia. Por lo cual, mandamos, que el hábito exterior sea de lana: que no traiga puntas en las valonas: Que el pelo sea con modestia [...] las mujeres vistan el hábito del mismo color que usa la religión de quien lo reciben, sin usar de gargantillas, arracadas, lazos, ni cintas de colores, que desdigan del hábito, y que sea cerrado hasta el cuello, y que bese con el suelo. Todo lo cual observarán, y guardarán bajo pena de excomunión.*⁴²⁴

Otra posibilidad de salvación del alma y de la honra, ante la ausencia de un matrimonio conveniente se encontraba en los conventos caraqueños. La provincia contaba con algunos como el de la Inmaculada Concepción creado en 1619, el de carmelitas descalzas fundado en 1772, el de dominicas de Caracas fundado en 1810, o uno

⁴²² Troconis de Veracoechea, *Op. cit.*, p. 68.

⁴²³ Gutiérrez Arce, *Op. cit.*, t. 2, p. 110.

⁴²⁴ *Loc. cit.*

más alejado como el de las dominicas de Trujillo, así como los beaterios de Valencia y Cojedes.

Para ingresar debía entregarse una dote que cuyo valor variaba según cada convento, así como demostrar la limpieza de sangre. Las novicias podían llevar sus criadas o esclavas como parte de la dote, las cuales a la muerte de la misma podían permanecer en clausura. Las edades de las novicias, por ejemplo en el convento de monjas dominicas de Trujillo, oscilaban entre once y treinta años. Las novicias al tomar el velo eran examinadas en la doctrina católica, se les preguntaba sobre salmos, himnos, oraciones, venias y otros puntos del dogma, lo cual implicaba una educación más profunda de la que podían obtener fuera del claustro. De todos modos, no era especialmente deseable la intelectualidad de las monjas, sino la obediencia. En el texto *La religiosa instruida*, título de una obra de nuestro ya conocido fray Antonio Arbiol, se definían las cualidades de una perfecta religiosa, la cual debía destacarse por la obediencia y la sumisión, que él había sintetizado en una frase muy fácil de memorizar: “*Por el convento modesta, la vista mortificada, al mundo crucificada, y en todo lugar honesta.*”⁴²⁵

En el convento ciertamente la vida no era tampoco tan fácil a pesar del número de criadas que podían aligerar los quehaceres. Una vida dedicada a la oración traía aparejada consigo la mortificación de las pasiones. Si para las carmelitas caraqueñas Santa Teresa de Jesús era un ejemplo a seguir, entonces se trataba de un muy duro modelo. Porque según narra el hagiógrafo Ribadeneyra, Teresa

*Vistióse de un cilicio de hoja de lata, hecho, y agujereado al modo de rallo, que dejaba toda su carne llagada; tomaba rigurosas disciplinas, unas veces con ortigas, otras con llaves, hasta venir a hacerse llagas, de las cuales manaba, y corría mucha materia; pero la medicina, con que las curaba, era renovarlas con muchos golpes.*⁴²⁶

Sin embargo, a pesar de las disciplinas y ayunos que se esperaba de las religiosas, el claustro continuaba siendo el lugar de preferencia para muchas. De este modo, en 1772 se admite por autorización real el ingreso de hasta cien monjas al convento de las concepciones de Caracas, cuando el cupo usual era de treinta religiosas. José Oviedo y Baños había descrito hacia 1723 la aparente conducta purgativa de las monjas recluidas en el convento de la Concepción.

Mantienen al presente sesenta y dos ángeles en otras tantas religiosas de velo negro, que en continuadas vigiliyas y mortificaciones viven tan en Dios y ajenas de lo que es mundo, que a

⁴²⁵ Arbiol, *La religiosa instruida*, p. 393.

⁴²⁶ Ribadeneyra, *Op. cit.*, t. 3, p. 253.

*cualquier hora de la noche que se pase por las puertas de su iglesia se oyen los ecos de sus ásperas penitencias y los tiernos suspiros con que claman al cielo desde el coro.*⁴²⁷

Ciertamente lo menos que se esperaba de las profesas de los conventos era una conducta ejemplar, basada en la oración y la penitencia. Para ello se recomendaba que “*la que quisiere llegar á poseer á Cristo, jamás le busquen sin la cruz. Esta vida mortal es para padecer, la eterna para gozar.*”⁴²⁸ Aunque el camino místico no era el más recomendado, si alguna deseaba seguirlo debía estar siempre bajo la guía y el control del director espiritual, evitando así los rumores y las burlas del populacho.

Como ya explicamos la explosión mística hispana del siglo XVI cruzó el Atlántico, aunque con un cierto retraso cronológico, a través de numerosos textos e imágenes. En el continente americano también se dieron algunos casos, contagiados por el mismo espíritu místico de la península. Para sólo citar algunos ejemplos, basta señalar la presencia en la Nueva España del anacoreta Gregorio López (1524-1526) y del franciscano fray Martín de Valencia (ca. 1473-1534). Mientras tanto, en territorio peruano se destaca la figura de la terciaria dominica Rosa de Lima (1586-1617), la primera santa americana canonizada en 1671, quien experimentaba visiones del Niño Jesús. En este sentido reconocemos nuestro desconocimiento sobre la existencia de místicos en la provincia, aunque no dudamos la posible presencia de algún individuo con una devoción sensible y contemplativa en el silencio de algún claustro conventual, o en la agitación de la vida activa.

Si las imágenes religiosas servían como ejemplos de conducta a seguir, se dieron casos de imitaciones de esos paradigmas que ciertamente atentaban contra la ortodoxia. Como ejemplo de ello, podemos citar el caso de Teresa Romero, falsa visionaria mexicana del siglo XVI, quien adoptó el nombre de Teresa de Jesús. Fue acusada en 1649 de fingir raptos y revelaciones para recibir beneficios económicos, como dádivas y regalos. Según narra la historiadora Solange Alberro, Teresa Romero

*Vestía el hábito del Carmen que, junto con el de terciaria franciscana, constituía el uniforme para cualquier beata deseosa de una carrera exitosa. Se entregaba constantemente a la oración, llevaba cilicios, practicaba numerosos ayunos e incluso había instalado un modo de celdilla en su casa, con suma pobreza.*⁴²⁹

Experimentaba sucesos sobrenaturales como raptos, revelaciones y visiones de Jesús, la Virgen María, y los santos Tomás de Aquino, Nicolás de Tolentino, Pedro de

⁴²⁷ José Oviedo y Baños, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, p. 236.

⁴²⁸ Arbiol, *Op. cit.*, p. 390.

⁴²⁹ Solange Alberro, “La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo XVII” en: Sergio Ortega (comp.), *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, p. 222.

Alcántara y la propia Teresa de Jesús. Además, ostentaba las cinco llagas, había experimentado la transverberación del mismo modo que su homónima, y peleaba con demonios que frecuentemente la acechaban en su celda para atormentarla.

Una vez conquistada su fama de santidad entre el populacho, cambió su traje de beata por vestimentas más femeninas y lujosas, con el pretexto de un mandato divino. Desde entonces abandonó su celda, para vivir a costa de las muchas familias de mayores recursos, que teniéndola por santa deseaban cobijarla bajo su techo. Según aparece descrito en los documentos que la historiadora mejicana trae a la luz, Teresa Romero imitaba la gestualidad visionaria, fingiendo con su cuerpo las posturas que observaba en las imágenes de santos extáticos. Pero, en su interés por obtener beneficios, descuidaba mantener la postura adecuada. Conviene citar la amplia descripción que el inquisidor realiza de los arrobos de Teresa por lo divertido y picaresco de su conducta.

En estos tullimientos, que ella llamaba raptos amorosos, y arrobados, si le daban alguna cosa, luego al instante se destullía, y si la cosa para recibirla requería una mano, aquella mano sola se destullía, y si requería ambas a dos manos, se destullían, y acabado de recibir lo que le daban, se volvía al instante a tullir; que era portento milagroso por cierto destullirse para recibir, [...] Y como quiera que era imposible dejar de causarle a esta embustera cansancio y dolor tener las manos en aquellos tullimientos contrabechas, procuraba ocultarlas y cuando las fingía tullidas y con cualquier ocasión de comer o de otra necesidad, pedía la destullesen; y llegando dicho padre o cualquiera de aquellos ilusos asistentes, y diciéndole palabras sagradas o echando los sacerdotes la bendición o haciendo la señal de la cruz cualquiera lego, se acababa el tullimiento y hacia lo que quería.⁴³⁰

Para Solange Alberro, la conducta de la falsa beata estaba determinada por la adopción de uno de los modelos de conducta femenina aplaudidos por españoles metropolitanos y criollos. Teresa Romero “acopió gran cantidad de imágenes, de parábolas, de nociones aproximadas y de giros clericales, recogidos al azar de los sermones oídos, de las lecturas devotas, que luego sabría emplear, oportunamente a la hora de fingir revelaciones, describir visiones y admonestar.”⁴³¹ Pero una vez presa en la cárcel inquisitorial, dio a luz a un niño, producto de su relación con un mestizo, además, de confesar bajo presión de las autoridades sus verdaderas intenciones.

Si Teresa Romero había copiado un patrón de conducta aplaudido por la sociedad, existía de hecho un discurso que legitimaba ese modelo de beatitud femenina. En la provincia de Caracas no hemos hallado visionarias embusteras al modo de Teresa Romero, aunque tampoco descartamos la presencia de alguna. Sin embargo, Elías Pino

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 229.

Iturrieta comenta el caso de la parda Hilaria de la Trinidad García, que en 1751 es denunciada al Juez Provisor y Vicario General, por explicar su condición de madre soltera con extraños recursos. Según los archivos Hilaria “*resolvió un encierro en su pieza, vestida con el hábito de la Concepción, y con la cara tapada con el velo. Entonces dijo que ha de parir sin pecado, porque la criatura no es de hombre, sino de potencia celestial.*”⁴³² Afortunadamente el mortal causante de tal estado accedió a casarse con Hilaria, y el asunto no llegó a los oídos inquisitoriales.

Existe otro caso interesante en el recuento de los sucesos notables que realiza fray Juan Antonio Navarrete en su *Arca de letras y teatro universal*. Al parecer se trata de un caso de una falsa profetisa, la cual tenía a los pobladores alarmados. Vale la pena citar la narración de fray Navarrete, que, aunque extensa, nos permite comprender mejor el acontecimiento.

*En este año de 1797 ha tomado a su cargo la Justicia Eclesiástica examinar y sacar a luz en esta ciudad de Caracas un ruidoso espíritu de una mujer que viviendo cerca del Convento de Nuestra Señora de la Merced, había muchos años que tenía a la ciudad en expectación sin acabar de saber si era malo o bueno el espíritu con que hacía y decía tales cosas que engañando a varios Ministros Sacerdotes que la dirigían, últimamente ha venido a parar en espíritu de insubordinación altanero y soberbio haciendo hasta en la misma iglesia acciones de desprecio contra varios Sacerdotes, aún por mostrarse a favor de su Confesor. Manifestando o queriendo aparentar espíritu de profecía, asegurando a algunas personas visibles que no morirían de la enfermedad en que estaban, particularmente a una mujer blanca de la familia de los Zeresos tía de éstos o Madrastra y a un caballero Díaz éste por fin con la confianza en esta Profecía ha muerto sin hacer testamento; y la otra pobre burlada después de mucho padecer vino a probar la misma muerte, prueba clara de aquel falso y embustero espíritu. La han sacado de su casa, la han puesto en el hospicio de la Parroquia de San Pablo, han registrado su casa y papeles, se ha examinado la corta familia de sus sirvientes y domésticos, se han hecho las inquisiciones y pruebas correspondientes por el tribunal eclesiástico y se ha declarado por una mujer ilusa o demente y de recalentada e ilusa imaginación.*⁴³³

Como podemos concluir estos casos exponen unas respuestas extremas ante el discurso sobre la conducta femenina, que se difundía a través de diversos canales como la literatura, los sermones, el confesionario y hasta en las imágenes de santas visionarias. Pero para la generalidad de la población femenina dieciochesca estas ideas se aceptan con mayor naturalidad, y se llevan a la práctica mediante conductas más simples, normativas y

⁴³² Elías Pino Iturrieta, “La mulata recatada, o el honor femenino entre las castas y los colores”, En: Elías Pino Iturrieta (comp.) *Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano*, p. 207.

⁴³³ Fr. Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, p. 155.

ortodoxas, como el matrimonio, la realización de obras pías, o el claustro, todos ellos caminos hacia la salvación.

CONCLUSIONES

De lo expuesto podemos resaltar una serie de ideas que intentaremos sintetizar a modo de conclusiones, en función de demostrar el cumplimiento de todos los objetivos planteados en el inicio de la investigación.

Como definimos al principio, la teología mística es considerada como una ciencia que busca conocer a Dios a través de un conocimiento sobrenatural, otorgado por gracia divina. Por ello, se considera mística cada acción, plegaria, conocimiento o forma de unión con Dios que no procede de la actividad voluntaria, sino que es producto de una gracia singular. 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. Como esta experiencia es completamente individual, resultaba una vía solitaria que escindía la ideología comunitaria de la Iglesia, y limaba su posición de exclusiva intermediaria ante Dios. Por ello, no era aceptada por las autoridades religiosas con facilidad y tolerancia. Pero después de la reforma protestante la Iglesia católica comienza a emplear el gusto de la población europea por lo milagroso y lo místico como un arma contra la ideología protestante, la cual estaba en contra del culto desmedido a los santos. Debido a esto la iconografía visionaria se convierte en la protagonista del arte barroco. La representación de esta iconografía no tiene como finalidad convidar al espectador/devoto a seguir ese camino, sino reafirmar la legitimidad intercesora y milagrosa de los santos ante los protestantes. Bajo estos principios la experiencia mística había dejado de ser el producto de un desarrollo espiritual interior, para convertirse en un don divino otorgado a unos cuantos elegidos.

Según la teología mística la visión celestial es un conocimiento obtenido a través de medios sobrenaturales, en la cual el objeto visionado es un ente celestial como Jesús, María, un santo o un ángel. La visión se clasifica según los sentidos que participan en su percepción, obteniéndose con ello tres tipos de visiones. Entre las cuales, las corporales e imaginarias, por su cualidad visual, son las que atañen directamente al mundo del arte. Por su parte, el éxtasis, raptó o arrobamiento, es un estado de trance durante el cual el alma se encuentra en una unión mística con la divinidad. Gracias a los efectos corporales que se

producen durante esta experiencia y que fueron registrados por testigos, se logró su representación plástica.

Con la sistematización realizada por los teólogos de las metafóricas e individuales experiencias místicas, se obtiene un cuerpo doctrinal que, pese a su complejidad, permite la encarnación en imágenes artísticas, que pueden divulgar con mayor facilidad estas ideas. La asimilación por la Iglesia de este tipo de experiencias permitió la conformación de un lenguaje iconográfico apto para representarlas.

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 ese sentido, iniciamos esta investigación partiendo de la necesidad de conocer cómo se interpretó esa iconografía netamente barroca en la provincia de Caracas durante el siglo XVIII.

Como puede advertirse, la difusión de patrones a través de la literatura y el arte, desde los centros de poder hasta los rincones más apartados, se produce muy lentamente. La explosión mística española, a pesar de que ocurre en el siglo XVI, desencadena la difusión de conceptos e imágenes místicas, que cruzan el Atlántico y conservan su validez iconográfica hasta el siglo XVIII en la pintura local. La teología mística llega a la provincia a través de la literatura religiosa, la cual alcanzó una gran difusión, en cantidad y calidad, entre los diferentes estratos sociales, pese al analfabetismo masivo. La presencia de este tipo de literatura en la provincia permite inferir un conocimiento al menos superficial de la teología mística entre algunos devotos, y a su vez confirma un particular sentir religioso, que aunque no fuera colectivo dejó sus huellas en la mentalidad de la época.

Como estamos conscientes del uso de modelos extranjeros en la realización de las imágenes, partimos de estudiar cuáles son los elementos figurativos y simbólicos que constituyen la iconografía visionaria, pero analizados en su interpretación local. De tal modo que establecimos los códigos que forman parte del lenguaje iconográfico visionario en la pintura caraqueña, aunque sin descontar la tradición iconográfica en la cual se basan.

En este lenguaje visionario se destacan un número limitado de signos que permiten establecer la particular escena descrita. En ellos se destaca la composición en la que 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 observamos 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 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. En la pintura dieciochesca caraqueña la representación de santos con la mirada dirigida hacia el cielo es el prototipo más utilizado: así encontramos su presencia en casi todas las obras catalogadas, y hemos observado que este elemento se extiende a piezas que no necesariamente narran una experiencia mística. 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. En la pintura caraqueña se siguen los patrones clásicos de representación de gestos que se utilizan en el arte barroco.

Otro aspecto que descuellan 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 ser angelical. La presencia de estos personajes determina en gran parte el carácter sobrenatural de la escena representada. No sólo acompañan y refuerzan el mensaje, también sirven como elementos decorativos. Del mismo modo, se evidencia la presencia frecuente de una serie de objetos que pueden interpretarse como simbólicos. Entre estos, aparece la calavera y las disciplinas, que simbolizan el ascetismo y la penitencia como medio de llegar a Dios; el crucifijo símbolo fundamental del cristianismo; y el libro que como atributo puede simbolizar la regla de la orden en el caso de figuras de fundadores, o la obra escrita por un santo intelectual. Tales objetos permiten reforzar el contenido de la obra, y sirven como atributos de los personajes, otorgándoles cualidades ascéticas y contemplativas.

El lenguaje iconográfico analizado se encuentra claramente vinculado a la ortodoxia, por lo que en ningún momento se deja entrever la presencia de motivos de la cultura indígena, lo que nos llevaría al campo del sincretismo. Por otra parte, independientemente de quién haya sido el autor de cada pieza, lo importante es observar que se respetó y preservó una tradición iconográfica que venía a través de unos modelos europeos. Cuando se atrevió a modificarlos, lo único que hizo fue simplificarlos, pero no realizó ningún cambio que pueda afectar la ortodoxia del asunto representado.

Una vez estudiada la interpretación pictórica de esta iconografía, nos planteamos la necesidad de establecer cuáles fueron los modelos iconográficos más comunes adoptados por los artistas locales. Como vimos, en nuestra pintura se han encontrado diversos modelos que se corresponden con diferentes temas relacionados directamente con las

experiencias visionarias y extáticas. Entre ellos se destacan la conversión, la unión mística, la transverberación, la estigmatización, la eucaristía, la inspiración divina, y el tránsito de la muerte. También se refirió la presencia de algunas piezas en las que la experiencia visionaria se ha simplificado en tal medida que puede hablarse de su conversión en un atributo más de la figura representada, ya que se han eliminado los elementos figurativos que convierten la escena en una narración. Del mismo modo se aprovechó para aclarar al lector la presencia de algunas imágenes que plantean dudas ante la identificación iconográfica, debido a la presencia predominante de una entidad divina, como la Virgen María, que abarca prácticamente toda la superficie, quedando la figura de un santo marginado en un rincón de la composición, pero siguiendo las pautas compositivas de una *Sacra Conversazione*. Aunque ese modelo no haya tenido una gran aceptación en la pintura española, en la creación local gozó de mayor popularidad, quizá bajo el influjo de estampas de origen italiano.

Estos modelos siguen las pautas convencionales de representación, no encontrándose en ellos grandes innovaciones iconográficas. Es útil volver a recordar que la innovación artística no era una práctica anhelada en las obras de temática religiosa por las autoridades eclesiásticas, lo que podría traer errores de apreciación en el devoto. La iconografía católica debe regirse por la claridad y el respeto a la tradición, en beneficio de la comprensión cabal del significado de la imagen. Al contrario de lo que ocurrió en la pintura novohispana donde se idearon complicadas alegorías barrocas, en la pintura local la iconografía visionaria en su mayoría demuestra una sencillez y diafanidad, que está más conforme al culto que a la exhibición de erudiciones teológicas. Para la Iglesia caraqueña tal iconografía era la más conveniente, tanto para la catequesis como para el culto del gran público, ajeno a las disquisiciones dogmáticas. Por otra parte, podemos sugerir que la representación de estas imágenes visionarias más elementales, puede deberse al declive que el arte barroco sufría durante el siglo XVIII, con la llegada de las ideas de la Ilustración.

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 visionarias. Como habrá podido advertirse, en la pintura local están ausentes las imágenes de experiencias visionarias en medio de la penitencia, y escasamente en el trance de muerte. Ello se debe, tal vez, a la aparente ausencia de series biográficas de santos.

Las piezas de temática religiosa son las creaciones artísticas más populares, tanto en cantidad como en calidad, en nuestro arte colonial, debido a que la sociedad caraqueña era eminentemente teocentrista, y a que estaban unificadas en cierta medida la vida civil y religiosa. La Iglesia católica era la institución rectora de la existencia individual y social,

moral y religiosa. Sin embargo, aunque la Iglesia era el mecenas más importante, posiblemente algunas de esas imágenes fueron encargadas por devotos particulares, ya que los mantuanos acostumbraban poseer y donar imágenes religiosas para alcanzar prestigio social, y así mismo obtener la salvación eterna. Por tales motivos, la iconografía de la imagen encargada era seleccionada con unos fines muy específicos. Algunos de los santos/videntes representados tienen funciones utilitarias muy concretas, por lo que la relación directa entre santo y devoto se establece a través de la imagen. Asimismo las numerosas cofradías, hermandades y órdenes terciarias promovieron a su vez la creación de las imágenes de sus santos patronos. Tales imágenes buscaban la glorificación de sus santos bajo el aura de la experiencia teofánica, como una prueba de la máxima santidad alcanzada por el personaje.

Una vez clasificados los modelos iconográficos y sugeridas algunas posibles razones que motivaron la adopción de tales modelos, nos interrogamos sobre los significados ulteriores de estas imágenes en su particular contexto histórico. Para tal fin procedimos a sugerir unas interpretaciones basadas en los textos de la época y en estudios realizados por historiadores contemporáneos sobre la mentalidad dieciochesca.

Como hemos repetido una y otra vez, las imágenes visionarias se utilizan para ganar adeptos, fortalecer la fe y demostrar la capacidad intercesora de los santos católicos. Pero, al mismo tiempo, permiten cubrir ciertas exigencias espirituales y sociales, que explican entonces su creación y popularidad. Entre estas necesidades espirituales que la imagen procuraba satisfacer se encuentra el uso de la misma como vehículo de meditación, el cual estaba asentado en la literatura hagiográfica y en las representaciones pictóricas. Con tal modelo se asumía igualmente que los laicos debían poseer imágenes piadosas que los ayudaran en la meditación diaria.

Bajo estos parámetros la imagen de temática religiosa debe ser persuasiva para provocar la participación emocional del espectador/devoto a través de la empatía. La representación de una visión cumple con una función de establecer un contacto entre el espectador/devoto y la teofanía representada. Además, es un ejemplo pedagógico de las virtudes heroicas que el santo en cuestión posee como representante aceptado por la Iglesia católica. Por ello, una gran parte de las imágenes de experiencias visionarias era realizada para las órdenes religiosas, que querían ver a sus fundadores y a sus miembros más destacados como modelos ideales de comunicación con Dios. Con estas premisas de hipervaloración de la imagen durante el período estudiado, podemos comprender la proliferación de imágenes religiosas en la vida cotidiana de los creyentes, producto de una consciente y dirigida intención de educar, promover y conmover a través del arte.

La imagen piadosa nos brinda además un testimonio de la piedad individual, pero también de la devoción colectiva. Si bien las imágenes permitían acceder al terreno de una

religión afectiva y pragmática, que busca solventar el miedo a la muerte, resolver los conflictos cotidianos y encontrar la salvación, también se hallan unos principios subyacentes que revelan la actitud básica de la provincia y del período, sobre elementos tan importantes y generales como la conducta humana. El cuadro es un mensaje y un conjunto de estímulos destinado a desencadenar reacciones positivas en el espectador, no sólo en el campo de la devoción sino también en la estabilidad religiosa y social del sistema.

En ciertas piezas los contenidos dogmáticos poseen un mayor protagonismo y son reforzados por el emplazamiento original de las obras. Un ejemplo de ello son las imágenes que posiblemente fueron realizadas para formar parte de un retablo, o de la ornamentación interna de un templo, como es el caso de la serie de santos terciarios de la capilla de dicha orden en la iglesia de San Francisco en Caracas. La presencia de imágenes en un templo, donde están al alcance visual de todos los devotos, posee el objetivo esencial de adoctrinar y estimular al concurrente, por lo que su composición no puede dejarse al azar. Por ejemplo, la doctrina establecía que la práctica de la oración era el camino más seguro hacia la santificación personal. Las imágenes de santos orantes testimonian la eficacia del sacramento para los espectadores/devotos, que encontraban a través de la oración una solución para sus conflictos cotidianos y una vía posible de salvación.

Como vimos, para la Iglesia católica estas imágenes facilitaban la divulgación de las virtudes y los comportamientos adecuados que se esperaba del devoto común. La relación mística-santidad era usada por la Iglesia postridentina con la intención de presentar el culto a los santos como un acto refrendado por Dios, quien a través de las experiencias visionarias manifestaba su beneplácito por los representantes de la Iglesia, por la ejecución de sus ritos y por el perfeccionamiento de las virtudes heroicas. Para el devoto las imágenes visionarias eran interpretadas como personificación de la santidad, aunque la doctrina oficial no lo admitiera de esa manera.

Desde nuestro punto de vista, las imágenes analizadas puede que nos parezcan carentes de significado, incapaces de mover las fibras sensibles y hasta demasiado inocentes, acostumbrados como estamos al permanente bombardeo de imágenes que los *mass media* descarga sobre nuestros ojos. Pero para el hombre colonial, inserto en un panorama más rutinario y simple, sin las agresiones visuales de hoy, las imágenes religiosas eran casi sus únicos estímulos visuales. Las figuras sacras que se exhiben en estampas, libros, escapularios, altares, retablos, cuadros y esculturas se constituyen en su imaginario colectivo. Su gusto, su mentalidad, su capacidad perceptiva y representativa resultan influidos por esas figuraciones. Por tal razón, el único punto de referencia visual de lo sagrado está enmarcado en esos cuadros, que hoy pueden parecernos aburridos. Eran,

además, el amuleto protector, la imagen del ente sobrenatural que desde el cielo velaba por el bienestar y el tránsito terrenal del espectador/devoto. Las figuras de los santos eran la única referencia de unos personajes que sólo se conocen por vía literaria u oral, su imagen los preserva y les otorga una presencia real. Al igual que sus reliquias, estas imágenes, poseen poder, permiten comunicarse con la divinidad, traen al hogar el milagro. Dios está en contacto con el santo en las imágenes analizadas, y éste a su vez con el devoto a través de la obra de arte.

Esta consideración de la imagen como representante efectivo de un ente que se encuentra lejos, era una idea sólidamente asentada. En la práctica esa noción se encarnaba no sólo en la imagen religiosa, sino también en la retratística oficial. Los monarcas conscientes del impacto visual de la imagen, enviaban a todos los confines del imperio sus retratos, con la finalidad de recordar a sus súbditos su presencia soberana. Estos debían colocarse en las oficinas públicas donde su imagen reafirmaba la legitimidad de las instituciones. Siguiendo esta misma línea la Iglesia fomentaba la presencia de las imágenes religiosas en los hogares como un medio, efectivo por demás, de control social.

El caraqueño estaba consciente de la muerte, de su tránsito temporal por este valle de lágrimas. Sus prácticas religiosas se basan en esas creencias y en su preocupación por evitar los castigos infernales eternos o el fuego purificador del purgatorio, además de procurar resolver la mayor parte de los aprietos cotidianos. Por ello, su religión es marcadamente utilitarista y afectiva. De allí la innumerable cantidad de lienzos y tablas que las familias atesoran, en la cual con seguridad se encontrarían santos especialistas para cada conflicto cotidiano. En ese sentido las imágenes de los santos inmersos en el milagro de la experiencia visionaria, son presentadas y admiradas como entes capaces de brindar una adecuada intercesión y, además, un ejemplo moral al cual seguir. Las vidas de estos bienaventurados están repletas de situaciones muy humanas: viudez, peste, hambre, soledad, maldad, etc. A las cuales logran superar y salir triunfadores. Por lo tanto, son más susceptibles de lograr la identificación emocional con el cristiano común, que un Dios que se siente temible y lejano. Así son el ente divino que apoya y comprende los acontecimientos humanos, porque en su vida terrenal afrontó en general las mismas contrariedades. De allí esta retórica conscientemente dirigida en la que se muestra al santo sumido en el acontecimiento prodigioso de la visión, en el momento apoteósico del éxtasis.

La iconografía visionaria que hemos analizado bien podía ser interpretada como un paradigma de la perfección cristiana. Creemos que el arte místico fue utilizado en mayor medida para divulgar conductas piadosas entre la feligresía, y enfervorizar la devoción de una población que se balanceaba entre el vicio y la virtud.

Siguiendo estas mismas ideas consideramos que una buena parte de la iconografía visionaria analizada estaba dirigida a la mujer. En una época en el cual el valor de la misma se asentaba sobre la castidad, las únicas posibilidades de proteger la honra eran el matrimonio o la reclusión en un convento. La factibilidad del segundo como camino hacia la perfección cristiana era innegable, y una prueba de ello se encontraba en las imágenes de santas y beatas. El discurso sobre la conducta femenina se difundía a través de diversos canales, como la literatura, los sermones, el confesionario y hasta en las representaciones de santas visionarias.

De esta manera las imágenes visionarias servían como transmisores de ideas relacionadas con la fe católica, pero también permitieron en su particular contexto, servir de vehículos a determinadas ideas, reforzar conductas aceptadas y necesarias para la estabilidad de la sociedad.

El estudio desde el contexto nos permite establecer fuertes vínculos entre la iconografía y la mentalidad de la época, por lo cual nos vimos en la necesidad de recurrir a otras disciplinas, en especial la historia, y en ésta, la nueva preocupación historiográfica como lo es el estudio de las mentalidades, en el cual hallamos unas bases sólidas para comprender en un mejor sentido la proliferación de esta iconografía. Desde que la historia de las mentalidades comenzó a utilizarse como método de conocimiento del pasado, la iconografía ha sido admitida como una fuente primaria de información entre los historiadores. Es hora de que desde el campo de la investigación artística comencemos a emplear las conclusiones que tal enfoque teórico-metodológico ha aportado y continuará aportando, para juntos realizar una revisión de nuestro pasado desde otras perspectivas diferentes a las acostumbradas.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Atribuido a Juan Pedro López, *Las benditas ánimas del Purgatorio*, ca. 1772. Iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje, Pampatar, Estado Nueva Esparta. Fotografía de Janeth Rodríguez 125
2. Anónimo, *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso de Toledo*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 117 x 94 cm, Colección Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco, Caracas. Fotografía de Angélica Camerino..... 147
3. Atribuido a Juan Pedro López, *Santa Humiliana*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 114 x 71 cm, Leyenda parte inferior derecha “S^a. Humiliana”, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 151
4. Atribuido a Juan Pedro López, *San Elzeario*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 108 x 71 cm, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 154
5. Anónimo, *Santa Rita*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 21.6 x 15.2 cm, Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, Caracas. Fotografía Miguel Ángel Clemente..... 161
6. Atribuido a Juan Pedro López, *San Lucio*, ca. 1770. Leyenda parte inferior: “S. Lucio”. Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 162
7. Atribuido a Juan Pedro López, *San Roque*, ca. 1778. Óleo sobre tela, 114 x 73 cm, Colección Capilla de las Llagas de San Francisco, iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 163

8. Atribuido a Juan Pedro López, *La Porciúncula*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 240,5 x 113,5 cm, Colección Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial 164
9. Anónimo, *San Francisco de Asís*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 166 x 104 cm, Colección Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco, Caracas. Fotografía Angélica Camerino..... 165
10. Atribuido a Juan Pedro López, *San Isidro Labrador*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 94 x 69.5 cm, Colección Fundación Banco Mercantil, Caracas..... 170
11. Anónimo, *Santa Isabel de Hungría*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 110 x 70 cm aprox., Leyenda parte inferior: “S. Ysabel Reyna de Ungria”. Colección Orden Franciscana Seglar. Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 171
12. Anónimo, *La beata Viridiana Virgen*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 110 x 70 cm aprox, Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 174
13. José Lorenzo Zurita, *Santa Teresa de Jesús*, 1752. Óleo sobre tela, 135 x 105 cm, Colección privada, Caracas. Firmado al reverso: “Surita lo retocó año de 1752” 180
14. Atribuido a Francisco José de Lerma y Villegas, *San Antonio de Padua y el Niño Jesús*, ca.1719-1765. Óleo sobre tabla, 65 x 79.7 cm, Colección privada, Caracas..... 185
15. Juan Bernabé Palomino, *La tranverberación de Santa Teresa de Jesús*, Edición de Madrid, 1752. División Colección Documental Antigua, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Fotografía Jimena Guerrero 189
16. Atribuido a Juan Pedro López, *La Beata Angela de Foligno*, ca. 1770. Óleo sobre tela, 106 x 69 cm, Leyenda parte inferior “Sta. Angela de Fulgino”. Colección Orden Franciscana Seglar, Capilla de las Llagas de San Francisco, Iglesia de San Francisco de Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 195
17. Atribuido al Pintor del Tocuyo, *San Lorenzo*, fines del siglo XVII. Óleo sobre tela, 48.5 x 32.5 cm, Colección privada, Caracas 198

18. Atribuido a Juan Pedro López, *San Cristóbal*, ca. 1777. Óleo sobre tela, 233 x 137 cm, Colección Catedral de Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial 200
19. Atribuido a Juan Pedro López, *San Agustín*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 51 x 35 cm, Colección Röhl Bobadilla, Caracas. Fotografía de Carlos Duarte. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial 201
20. Pintor del Tocuyo, *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, 2da mitad del siglo XVII. Óleo y hojilla de oro sobre madera, 61 x 43 cm. Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional. Foto: Patricia Gallardo..... 203
21. Escuela de los Landaeta, *Nuestra Señora de la Merced*, ca. 1810. Óleo sobre tela, 81 x 63.8 cm, Fundación Banco Mercantil, Caracas 204
22. Atribuido a Juan Pedro López, *La Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 147.5 x 106.3 cm, sobre un original de Lorenzo de Ponte, 1739. Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 205

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ANDRADE, P. Alonso de, *Avisos espirituales de Santa Teresa de Jesús*, Barcelona, Casa de Cornellas por Tomás Lorient, 1700, v. 1.

ANUNCIACIÓN, Fr. Francisco de la, *Vindicias de la virtud y escarmiento de virtuosos en los públicos castigos de los hipócritas, dados por el tribunal del Santo Oficio*, Madrid, Joseph de Orga, 1754, 2 v.

ARBIOL Y DÍEZ, Fr. Antonio, *Los terceros hijos del humano serafín. La venerable y esclarecida Orden Tercera de nuestro seráfico patriarca San Francisco*, Zaragoza, Luis de Cuervo Impresor, 4ta edición, 1740.

ARBIOL Y DÍEZ, Fr. Antonio, *Mística fundamental de Cristo Señor Nuestro, explicada por el glorioso y beato padre San Juan de la Cruz*, Barcelona, Joseph Altés, 1748.

ARBIOL Y DÍEZ, Fr. Antonio, *Desengaños místicos a las almas detenidas o engañadas en el camino de la perfección*, Madrid, Imprenta de Andrés de Soto, 1784.

ARBIOL Y DÍEZ, Fr. Antonio, *La religiosa instruida*, Madrid, Imprenta de la viuda de Marín, 1791.

BARCIA Y ZAMBRANA, Joseph de, *Despertador cristiano santoral de varios sermones de santos, de aniversarios de animas y bonras, en orden escritas á excitar a los fieles la devoción de los santos, y la imitación de sus virtudes*, Madrid, Imprenta de los Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1759.

BERARDI, Carlos Sebastián, *Instituciones de derecho eclesiástico*, trad. don Joaquín Antonio del Camino, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1791, 2 v.

BOSCH, P. Balthasar, *Guirnalda mística, formada en el círculo del año, va entretejida de flores y frutos, que cultivó el cielo en la tierra y la tierra trasplantó en el cielo*, Zaragoza, Pedro Carreras, 1714, v. 1, 610 pp.

BUTLER, Rv. Alban, *Vida de los padres, mártires y otros principales santos*, trad. Lic. don Joseph Alonso Ortiz, Valladolid, Casa de la Viuda e Hijos de Santander, 1791, 13 v.

CALATAYUD, P. Pedro, *Opúsculos y doctrinas prácticas para el gobierno interior y dirección de las almas, y para el conocimiento, examen, y prueba de varios espíritus ofrece a sus directores y confesores*. Logroño, Imprenta de Francisco Delgado, 1754.

CORELLA, Fr. Jayme de, *Práctica de el confesonario y explicación de las LXV proposiciones condenadas por la santidad de N.S.S. Inocencio XI*, Madrid, Imprenta Real Mateo de Llanos, 8va edición, 1690.

CORELLA, Fr. Jayme de, *Suma de la teología moral, su materia, los tratados más principales de casos de conciencia, su forma, más conferencias prácticas*, Madrid, Imprenta de Antonio Román, 1697.

CORNEJO, Fr. Damian, *Crónica seráfica dedicada a la excelentísima señora Duquesa de Aveyro y Maqueda*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan García, 1772, v.2.

ECHARRI, P. Fr. Francisco, *Directorio moral*, Madrid, Imprenta Real, 1799, 2 v.

El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, trad. al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, Madrid, 2da edición, 1785.

GRANADA, Fr. Leonardo de, *Libro intitulado insinuación de la divina piedad revelado a Santa Gertrudis, monja de la Orden de San Benito*, Madrid, Imprenta Real, 1614, 2 v.

GUTIÉRREZ DE ARCE, Manuel, *Apéndices a el sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, No. 124, 1975, v. II.

IRIBARNE DE TARAZONA, Fr. Antonio, *Ave María, candelero roseo y virgíneo predicable, contiene sacras ideas, y noticias para las festividades de la Divina Madre*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1701.

JESÚS MARÍA, Fr. Joseph de, *Subida del alma a Dios*, Imprenta de María Estevez Viuda, 1694.

LULIO, Raimundo, *Libro del amigo y del amado*, [ca. 1283-1285] trad. anónima publicada en Mallorca, Viuda de Frau, 1749, Buenos Aires, Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica, 3era edición, 1981.

MARTÍ, Mons. Mariano, *Documentos relativos a su visita pastoral de la diócesis de Caracas, 1771-1784*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2da edición, 1988, 7 v.

MARTÍ, Mons. Mariano, *Relación de la visita general que en la diócesis de Caracas y Venezuela hizo el Illmo. Sr. Dn. Mariano Martí del consejo de su majestad, 1771-1784*, Caracas, Parra León Hermanos, 1929, v. III.

MOLINA, P. Antonio de, *Ejercicios espirituales, de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina, y meditaciones sacadas de los santos Padres, y doctores de la Iglesia*, Barcelona, Rafael Figuro, ca. 1613.

MOLINA, P. Antonio de, *Instrucción de sacerdotes, en que se les da doctrina muy importante para conocer la alteza del sagrado oficio sacerdotal, y para ejercitarle debidamente, sacada de los santos Padres, y doctores de la Iglesia*, Barcelona, Antonio Arroque Impresor, 1744.

MURCIA, Fr. Juan Bautista de, *Clarín evangélico panegírico, en una centuria de sermones, para todas las festividades calendas de Cristo, de María Santísima, y de los Santos, y otras de devoción*, Barcelona, Imprenta de Carlos Sapéra y Jaime Ossét Libreros, 1753, v. 1.

NAVARRETE, Fr Juan Antonio, *Arca de letras y teatro universal*, [1783], Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1993, 2 v.

NIEREMBERG, P. Juan Eusebio, *Del aprecio y estima de la divina gracia*, Madrid, Oficina de la Viuda de Manuel Fernández, Impresora del Supremo Consejo de la Inquisición, 1758, 2 v.

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, [1649], Madrid, Cátedra, 1990.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica, teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies, y cualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen, é ilustran*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, 2 v.

RIBADENEYRA, P. Pedro de, et al., *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Barcelona, Imprenta de Teresa Piferrer viuda, 1751, 3 v.

OVIEDO Y BAÑOS, José de, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, [1723] Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

PUENTE, P. Luis de la, *Obras espirituales del venerable Padre Luis de la Puente, de la Compañía de Jesús*, Madrid, Juan García Infanzón, 1690, v. 4.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, [siglo V] trad. Antonio Brambila, Caracas, San Pablo, Colección Las Fuentes, 6ta edición, 1996.

SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios 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.

SAN JOAQUÍN, Fr. Antonio de, *Año teresiano, diario histórico, panegírico moral en que se descubren las virtudes, sucesos y maravillas de la seráfica, y mística doctora de la Iglesia, Santa Teresa de Jesús, asignadas a todos los días de los meses en que sucedieron*, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1733, v. 1, 2 y 5.

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras espirituales que encaminan a un alma a la mas perfecta unión con Dios en transformación de amor, por el extático y sublime doctor místico, el beato padre San Juan de la Cruz, primer padre de la reforma de Nuestra Señora del Carmen, y compañero de la seráfica doctora, y madre Santa Teresa de Jesús en la fundación de dicha reforma*, Pamplona, Pasqual Ibáñez, 10ma edición, 1774, 691 pp.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Castillo interior o Las Moradas*, [1577] México, Aguilar, Colección Crisol Literario No. 38, 7ma edición, 1976.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la Vida*, [1562], Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas No. 98, 10ma edición, 1994.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras de la gloriosa madre santa Teresa de Jesús*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1778, 2 v.

SANTO THOMAS, Fr. Francisco de, *Medula mística, sacada de las diversas letras, de los santos padres, y de los mas clásicos doctores místicos, y escolásticos, en que con claridad, brevedad, buena doctrina, y erudición se explica el camino y santo ejercicio de la oración, y sus grados, desde los primeros rudimentos, hasta la suprema, è íntima unión con dios: donde también se trata ex profeso de las visiones, locuciones, revelaciones, suspensiones, éxtasis y arrobamientos: todo con muchas advertencias y convenientes avisos*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1695.

SCARAMELLI, P. Juan Bautista, *Directorio místico*, traducción de Don Pedro Bonet, Madrid, Imprenta de José López, 2da edición, 1792, 2 v.

SCARAMELLI, P. Juan Bautista, *Discernimiento de los espíritus para gobernar rectamente las acciones propias, y las de otros*. Madrid, Impresión de Don Pedro Bonet, 2da edición, 1793, v. 1.

SEÑERI, P. Pablo, *Concordia entre la quietud, y la fatiga de la oración*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1747.

SOLUCIO, Fr. Bartolomé de, *Trilogio místico para luz del alma*, Madrid, Impresión de don Francisco Salvador Martínez de Valcaral, 1696.

XIMENEZ SAMANIEGO, Fr. Joseph, *Relación de la vida de la v. Madre Sor Maria de Jesús, abadesa, que fue, de el convento de la Inmaculada Concepción, de la Villa de Agreda, de la provincia de Burgos*, Madrid, Imprenta de la causa de la v. Madre, 1720.

VENEGAS, Alexo, *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos, y consuelos, que acerca de ella son provechosos*, Barcelona, Antonio Lacavallería, 1682.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, [1523], Colección Austral No. 138, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 4ta edición, 1948.

VORAGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, [siglo XIII] Madrid, Alianza Forma, 1989, 2 v.

FUENTES SECUNDARIAS

ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa, El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela, 2 v., 1996.

ÁLVAREZ DE LOVERA, María, *La mujer en la colonia, situación social y jurídica*, Caracas, Fondo Editorial Tropykos, FACES, Universidad Central de Venezuela, 1994.

ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993.

BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia, 1450 a 1600*, Madrid, Cátedra, 1979.

BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Época Colonial*, Caracas, Ernesto Armitano, 2da edición, 1975, v. I.

BROWN, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.

CHECA CREMADES, Fernando y José Morán, *El barroco*, Madrid, Istmo, 5ta edición, 1985.

CUNILL GRAU, Pedro et al., *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1991.

DAUXION LAVAYSSE, Jean Joseph, *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América meridional*, [1813], Caracas, Universidad Central de Venezuela, Instituto de Antropología e Historia de la Facultad de Humanidades y Educación, Ediciones del Rectorado, 1967.

DELPECH, Luis, et al., *Tres testigos europeos de la primera república (1808-1814)*, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1974.

DELUMEAU, Jean, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2da edición, 1989.

DUARTE, Carlos F., *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano, 1978.

DUARTE, Carlos F., *Historia de la Catedral de Caracas*, Caracas, Ernesto Armitano, 1989.

DUARTE, Carlos F. y Graziano Gasparini, *Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas*, Caracas, Editorial Arte, 1991.

DUARTE, Carlos F., *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, Caracas, Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 1996.

DUARTE, Carlos F., *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Caracas, Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional, 2000.

ESPAGNOL, Carlota María (comp.), *La pintoresca Caracas, descripciones de viajeros*, Colección Viajes y Descripciones, No 24, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1993.

FUENTE, Vicente de la, *Historia eclesiástica de España ó adiciones á la historia general de la Iglesia*, Barcelona, Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Riera, 1855, v. 3.

GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 3era edición, 1991.

GOMBRICH, Ernst, *Tras la historia de la cultura*, Barcelona, Ariel, Colección Ariel Quincenal, 1977.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1987.

HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 2da edición, 1968.

KNIPPING, John B., *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Leiden, B. De Graaf Nieuwkoop, A.W. Sijthoff, 1974, vol. 1.

LAVRIN, Asunción (comp.), *Las mujeres latinoamericanas, perspectivas históricas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

LEAL, Ildefonso, *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial (1633-1767)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1978, 2 v.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2da edición, 1991.

LODARES, M.R.P. Baltasar de, *Los franciscanos capuchinos en Venezuela*, Caracas, Gutemberg, 1929.

MÂLE, Emile, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

MCKINLEY, P. Michael, *Caracas antes de la independencia*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

NAVARRO, Mons. Nicolás, *Anales eclesiásticos venezolanos*, Caracas, Tipografía Americana, 2da edición, 1951.

NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1978.

NIETO, José C., *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- NÚÑEZ, Enrique Bernardo, *La ciudad de los techos rojos*, Caracas, Monte Ávila, 1988.
- NÚÑEZ, Enrique Bernardo, *Figuras y estampas de la antigua Caracas*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- OROZCO, Emilio, *Mística, plástica y barroco*, Colección Goliárdica No. 12, Madrid, Cupsa, 1977, 229 pp.
- ORTEGA, Sergio (comp.), *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, México, Grijalbo, 1986.
- PÁEZ PUMAR, Mauro, *Orígenes de la poesía colonial venezolana*, Caracas, Concejo Municipal del D.F., 1979.
- PANOFSKY, Edwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PERERA, Ambrosio, *Historia de la organización de los pueblos antiguos de Venezuela*, San Juan de los Morros, Editorial CTP, 1954, 2 v.
- PINO ITURRIETA, Elías, *La mentalidad venezolana de la emancipación*, Caracas, Eldorado, 2da edición, 1991.
- PINO ITURRIETA, Elías, *Contra lujuria, castidad. Historias de pecado en el siglo XVIII venezolano*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1992.
- PINO ITURRIETA, Elías (coord), *Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano*, Caracas, CONAC, Planeta, Historiadores S.C., 1994.
- RAPP, Francis, *La Iglesia y la vida religiosa en occidente a finales de la edad media*, Barcelona, Labor, 1973.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1959, 5 v.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROJAS, Arístides, *Contribuciones al folklore venezolano*, Caracas, Fundación Shell, 1967.
- ROJAS, Arístides, *Crónica de Caracas*, Caracas, Fundarte, Alcaldía de Caracas, 2da edición, 1994.
- RODRÍGUEZ, Janeth, *Las representaciones del purgatorio en la pintura colonial venezolana (1527-1810): un análisis iconográfico*, Tesis de Licenciatura en Artes, (Trabajo inédito), Caracas,

Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1993.

Sagrada Biblia, Barcelona, Grijalbo, 1980.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941, 5 v.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Forma, 2da edición, 1985.

STOICHITA, Victor I., *El ojo místico. Pintura y visión en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.

TAPIE, Victor, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1991.

TROCONIS DE VERACOECHEA, Ermita, *Las obras pías en la Iglesia colonial venezolana*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1971.

TROCONIS DE VERACOECHEA, Ermita, *Historia de El Tocuyo colonial, período histórico 1545-1810*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1984.

TROCONIS DE VERACOECHEA, Ermita, *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*, Caracas, Alfadil, Trópicos, Academia Nacional de la Historia, 1990.

VARGASLUGO, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

VIQUEIRA ALBAN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

VOVELLE, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.

WEISBACH, Werner, *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 2da edición, 1948.

WITTKOWER, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia, (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1979.

WOODWARD, Keneth L., *La fabricación de los santos*, Barcelona, Ediciones B, 1991.

VV. AA., *Enciclopedia Cattolica*, Roma, Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, 12 v.

CATÁLOGOS

ANZOLA, Lucila, *Pintura colonial, Colección Permanente Galería de Arte Nacional*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1985.

BOULTON, Alfredo, *El tiempo de Juan Pedro López, exposición didáctica en homenaje al maestro Andrés Bello*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982.

DOMÍNGUEZ, Mónica, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII. Catálogo general*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1999.

DUARTE, Carlos F., *Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco*, Caracas, Ernesto Armitano, 1991.

DUARTE, Carlos F., *Juan Pedro López, Maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1996.

GRADOWSKA, Anna, et al, *Magna mater, el sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1993.

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.

REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

CALZADILLA, Juan, “De la colonia al arte popular hoy” en: *Revista Biggot*, No. 35, Caracas, Fundación Biggot, Julio, Agosto y Septiembre de 1995, pp. 3-15.

VIDEOS

Arte y mística del barroco, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Producciones Audiovisuales, Producción Enrique Correa, Guión y realización Silvana Zuanetti y José Luis Aguilera, México, 1994, 120 min., son., col., 35 mm.



Universidad de León
Secretariado de Publicaciones
Servicio de Imprenta

