

LOS SUEÑOS DE EVA: VISIONES, ÉXTASIS Y RAPTOS EN LA SENSIBILIDAD DEL BARROCO

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA

“el delirio es el sueño de las personas que velan...”

MICHEL FOUCAULT

“Los dioses deben venir a mi, no yo a ellos” con esta frase, que resume el juicio de Plotino respecto a las prácticas de los sacrificios paganos¹, se inicia el camino hacia la llegada de aquellos a la tierra, frecuente tanto en la mitología como en la historia sagrada.

Pero, mientras que las deidades paganas gustan de las metamorfosis y son diestros en el arte del disfraz, los visitantes cristianos, más serios y menos lúdicos en principio, acuden envueltos en el ropaje de la quimera y de la ilusión. No es nuevo, desde los comienzos del cristianismo Dios ha hablado en sueños y ha empleado el lenguaje simbólico. Ilusión, sueño y quimera forman parte del misterio divino y de su revelación. El sueño bíblico de José o el de Jacob, la huida a Egipto anunciada en el sueño o la duda del patriarca José, desvelada también en sueños, vienen a ser ejemplos del fuerte carácter onírico que tienen las profecías sagradas. La idea de que el mensaje de Dios ha de presentarse bajo el empleo de lo enigmático y simbólico encuentra un defensor en Dionisio Areopagita, exponente de la llamada “teología negativa”, aquella que potencia la oscuridad mental y el lenguaje enigmático como camino para acercarse a Dios y en la que el éxtasis se concibe como punto culminante de la comunicación divina². La teología negativa del Areopagita recoge en gran medida la metáfora órfica, la visión y el éxtasis con el dios oculto y se aproxima, en ocasiones peligrosamente, a lo báquico. De hecho, es el propio Dionisio Areopagita quien describe como báquico el acercamiento a Dios a través de la negación del intelecto que conlleva el sueño³. Abandono, posesión, amor y frenesí se mezclan en el éxtasis que provoca el néctar de Baco, pero los mis-

¹ Pensamiento recogido por Porfirio en *Life of Plotinus*, *op. cit.* por Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 15.

² Edgar Wind, *op. cit.*, cap. I, p. 22 y ss.

³ Ídem, cap. IV, “Orfeo en honor del Amor ciego” pp. 62-70. Además, entre los teólogos del Renacimiento era casi un tópico creer que los más altos misterios debían ser aprehendidos en un estado de oscuridad en el que se desvanecía todo discernimiento lógico.

mos síntomas presentan los elegidos por el Dios cristiano, por lo que entre el placer báquico y la “voluptas” de la exaltación mística existen muchos y poco convenientes recuerdos, visibles en la ambigüedad tanto de los testimonios como de las imágenes que recogen este tema. Será entonces necesario que los moralistas cristianos separen ambas esferas y sobre todo, que definan cuáles son los estados sobrenaturales con los que Dios distingue a sus elegidos.

Uno de los siglos con más fuerte carácter onírico es el XVII, carácter que se vuelca y contamina la vida religiosa, lo que explica la proliferación de manuales destinados a definir los favores divinos y sus efectos milagrosos. Felipe de la Santa Trinidad con la *Summa Theologica Mystica*, Alvarez de Puga con *De gradibus contemplationis* y José López Ezquerro, autor de *Lucerna Mystica*⁴ son algunos de los ejemplos que manifiestan este vivo interés por ayudar a la formación espiritual de predicadores, directores y población religiosa en general para cuyo uso están destinados. De entre todos ellos, José López Ezquerro en su obra *Lucerna Mystica* aborda, casi con un espíritu de manual de texto, la definición de éxtasis, de raptos y de visión⁵, necesaria a la hora de dilucidar casos problemáticos como los que sin duda se presentaron. Idéntica preocupación explica que en las biografías de santos, beatos o futuros canonizados se incluyan semejantes términos, máxime cuando él o la biografiada han sido pródigos en tales manifestaciones. El libro de Fray Antonio Daza publicado en 1610⁶ y dedicado a narrar la vida, milagros, éxtasis y revelaciones de la virgen Santa Juana de la Cruz, constituye uno de los ejemplos más específicos de este ambiente, porque sobre él planea sutilmente la sombra del sueño y porque en él se desea adoctrinar y aclarar la variedad de rostros que presenta ese sueño. El interés del Prólogo se cifra, por tanto, en la descripción detallada de lo que es una visión y de lo que es un raptos.

Al definir la visión afirma que es un género de conocimiento sobrenatural que si bien el hombre ve con los ojos del cuerpo lo entiende con los del espíritu⁷. La Sagrada Escritura llama videntes a los profetas que participaron en los misterios de la profecía y en ellos hoy reconocemos a los orates como sus equivalentes mitológicos. El orate inventaba las metáforas para descifrar la sabiduría revelada en el oráculo y de igual forma, el vidente transforma en sueño lo que se le ofrece en la visión. También Daza aclara cuáles son los tres tipos de visión que existen.

La *visión sensitiva* “es cuando con los ojos del cuerpo se ven algunas cosas mediante figuras sensitivas, o cuerpos reales, representadas a los sentidos exterior-

⁴ Son obras citadas por Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, cap. “EL simbolismo místico”, p. 87.

⁵ José López Ezquerro, *Lucerna Mystica*, Reino de Aragón, apud Pascarium Bueno, 1691. Define como “extasis sobrenatural” la elevación de los sentidos exteriores “et ex magnitudine illius elevationis procedens”. El “raptos sobrenatural” es el arrebato de forma violenta en la mente del hombre y en la “visión” distingue las externas, las imaginarias y las intelectuales.

⁶ Fray Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Sancta Juana de la Cruz, de la Tercera Orden de Nuestro Padre San Francisco*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

⁷ *Ibidem*. Prólogo. Afirma además que al igual que existen tres tipos de conocimiento –el sentido exterior, la imaginación y el entendimiento– hay tres tipos de visiones con los que se corresponden.

res que son como símbolos o semejanzas de lo que Dios significa por ellos⁸. A la sensitiva se le superpone la *visión imaginaria* “cuando el alma sin ayudarse de los ojos corporales ve las cosas que Dios revela mediante alguna figura imaginaria”⁹. Como ejemplo que haga inteligible esta definición, acude Fray Antonio a la visión de San Juan en Patmos, el Apocalipsis. Finalmente, en el cenit de la escala visionaria se llega a la *visión intelectual* “cuando el ánima ve y conoce claramente lo que Dios le revela y llámase intelectual porque el entendimiento, sin que aya de por medio figura de cosas sensibles, o imaginarias, conoce todo lo que Dios le revela. Esta última –continúa diciendo Fray Antonio– se tiene por la más principal de todas, pues es semejante a la visión que gozan los bienaventurados en la Gloria”¹⁰.

Las clasificaciones de Daza no son novedosas. Santa Teresa de Jesús, describe las suyas de forma semejante dividiéndolas entre las imaginarias y las intelectuales¹¹, y de igual manera las encontramos en las guías espirituales que ya antes señalamos. Lo novedoso del discurso del cronista franciscano es su definición de “rpto”, mucho más interesante por la carga onírica que conlleva.

El *rpto*, palabra hebrea que significa “sueño profundo”, es lo mismo que el éxtasis de los griegos “que significa salida o buelo del alma (no porque el alma salga del cuerpo y vuelva a él, que sería conceder un gran error...) sino porque en los rptos está el que los padece, como si estuviese muerto o dormido, efeto propio del amor que según San Dionisio es el que causa éxtasis en el alma...”¹². Tras una amplia y extensa disertación acerca de los efectos que tienen los rptos y éxtasis en los sentidos y de los motivos que le mueven a Dios a dar estas pruebas de amor, acaba concluyendo con la auténtica definición: “assi podriamos dezir que éxtasis es un profundo sueño del alma, en el qual el entendimiento y voluntad están velando y ocupándose en tan alta obra desfallecen los sentidos corporales y quedan como dormidos a las cosas exteriores...”¹³.

Vigilia y sueño, realidad e ilusión son sensaciones que desfilan reiteradamente recreando una atmósfera en la que las fronteras, siempre sutiles, acaban esfumándose. “Todo me parece sueño lo que veo y que es burla con los ojos del cuerpo...” dice Santa Teresa de Jesús¹⁴. Desde que ya en la Edad Moderna, Polifilo tuviera su Sueño se han sucedido muchos más, mezclando realidad y ficción, “no siempre se esta seguro de no soñar, nunca se está cierto de no estar loco”¹⁵. Por ello,

⁸ Ídem, El Cordero en la zarza ardiendo, visto por Abraham, corresponde a este tipo de visión.

⁹ Ibídem.

¹⁰ Ibídem.

¹¹ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, en *Obras Completas*, Madrid, B.A.C., 1954, vol. I, cap. XXXVIII y sgs. Ella distingue únicamente entre las intelectuales y las imaginarias, y coincide con las definiciones de Daza. Compárense también con las de José López Ezquerria, *op. cit.*

¹² Fray Antonio Daza, *op. cit.*

¹³ Ídem. Continúa explicando que “no se ha de hacer de ellos (los éxtasis) el mismo juicio que se hace de los sueños ordinarios y comunes, que si bien en éstos está impedido el uso de la razón, y el entendimiento, en el rpto no lo está, sino más libre y desembaraçado”.

¹⁴ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, cap. XXXVIII, p. 847.

¹⁵ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, F.C.E., 1985, p. 77. Insiste además en que “entre todas las otras formas de la ilusión, la locura sigue uno de los caminos de la duda más frecuentados en el XVI y XVII”.

el sueño ha pasado a ser el refugio en el que se esconde el hombre moderno, y sobre todo, el hombre del siglo XVII. Ya se ha señalado su acusado carácter onírico¹⁶. El sueño se convierte en esta centuria en el camino más directo por el que llegamos al mundo ideal y Pilar Pedraza planteaba que es a través de los sueños y sus visiones como accedemos al Paraíso perdido¹⁷. En el sueño volcamos la añoranza de lo irrecuperable. La añoranza, y también la nostalgia. Así, como producto de la nostalgia y melancolía es como se interpretaron los sueños en general y los de las monjas en particular. Porque en el XVII Eva, lo femenino y genérico, es una soñadora, es una visionaria, es una iluminada, es una entusiasmada en el sentido etimológico de la palabra. Pero, sobre todo, es una enferma poseída por la locura en forma de ilusión y esto nunca más cierto en este siglo para el que, según recoge Michel Foucault, el sueño y la locura llegaron a tener la misma sustancia¹⁸. En esa locura es donde radica parte de su marginación.

Tradicionalmente, es decir, la Edad Media y el mismo Renacimiento, habían asociado la locura al mal y el XVII que vive aún arraigado a viejas ideas mantiene de hecho esta creencia pero, por lo general, la marginación de Eva no proviene de esa fatídica asociación. Normalmente la visionaria no es confundida con la hechicera, aunque haya muchos casos en que sea ambas cosas a la vez. Aun cuando la visionaria participa de conjuros y diabólicos maleficios no es éste el motivo de su exclusión, al menos no en su totalidad. Si la monja visionaria forma parte de las filas de la exclusión es debido a otras razones. Su relativa marginalidad acoge un amplio abanico de motivos.

En primer lugar, desde el momento en que el hábito es su regla y el convento su horizonte, asume una marginación real del resto de la sociedad. El retiro, la soledad, el encierro de la celda hacen de ellas personas físicamente marginadas. Por otra parte, la visionaria barroca tiene muchos puntos en común con las beatas, aquellas que nacen a la sombra de la “renovatio fidei” planteada en el siglo XVI. Aunque por un lado esta relación las beneficia, el recuerdo conflictivo y polémico que rodea aquel movimiento hará que alrededor de ellas se despierte el recelo¹⁹.

Son muchos los textos y fuentes que avisan en contra de estas “farsantes”. Desde la Edad Media se suceden las llamadas de alerta. Con el encabezamiento “Tu debes saber a todas visiones non es de creer” desarrolla Clemente Sánchez del Ber-

¹⁶ Nuevamente es Michel Foucault, quien recoge la casi omnipresencia del sueño en el XVII. Por otra parte, echando una ojeada a la literatura en la que proliferan títulos como el de *La vida es sueño*, de Calderón, se confirma ese protagonismo.

¹⁷ El sueño sirvió de excusa en la literatura para desarrollar una temática alegórica. Véase Francisco Colonna, *El Sueño de Polifilo*. Traducción, introducción, comentario y notas de Pilar Pedraza, Murcia, 1981, p. 12.

¹⁸ La locura como medio que confunde las señales entre lo quimérico y lo verdadero; también Descartes asocia en el camino de la duda la locura con el sueño, así como con todas las formas de error. Cfr. Michel Foucault, *op. cit.*, pp 74-75.

¹⁹ Beatas, iluminados y alumbrados forman parte de ese ambiente de exaltación mística que se vive en la primera mitad del siglo XVI sobre todo y que se refleja en una amplia bibliografía especializada en el tema. De ella destacamos únicamente la obra de Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid, F.C.E., 1983, cap. I “Cisneros y la Prerreforma Española” y Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Santander, C.S.I.C., 1947, vol. III.

cial un cuento-moraleja en el que la protagonista es engañada por las apariciones continuas del diablo²⁰. Su obra, como buen manual de “disciplina clericalis” que es, reitera la recomendación de que “del engaño de muger te debes bien guardar que ahun las castas induze a pecar”²¹.

Similar enfoque se mantiene vivo en las recomendaciones que perviven dentro de este tipo de literatura. Eva, la Eva vestida con los hábitos y que se arrebatara en visiones, es una embustera. Fray Juan de los Angeles, en 1595, arremete contra ella sin ninguna consideración:

“... que de ordinario se fingen espirituales y dicen que padecen éxtasis y raptos mentales y que tienen espíritu de profecía y es lo bueno que a costa de la virtud que no tienen se hacen ricas, recibiendo de los señores y personas devotas grandes regalos y dádivas de mucho precio...”²².

Se les asocia con el engaño y se les acusa de ser causa de no pocas supersticiones y falsas profecías. Conviene recordar que la propia Santa Teresa de Jesús consideraba las imágenes como un excitante intelectual para la oración y que aconsejaba a sus monjas que “lleven en el regazo una imagen u retrato de este Señor, que sea a vuestro gusto, nunca para traerle en el seno y nunca le mirar, sino para hablar muchas veces con El...”²³. Es evidente que este uso generó el abuso supersticioso en muchas ocasiones, algo frecuente por otra parte, en la exaltada espiritualidad de los siglos XVI y XVII, lo que explica, en gran medida, la proliferación de obras que haciéndose eco de una realidad, cada vez más patente, abordan el aspecto profético y supersticioso. Martín de Cartagena en el *Tratado muy sutil y bien fundado d’las supersticiones y hechiçerías y varios conjuros y abusiones*, Horozco y Covarrubias *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Fray Pablo de León en *Guía del Cielo*, y Pedro Ciruelo *Reprobación de las supersticiones y hechiçerías*²⁴, for-

²⁰ Clemente Sánchez del Bercial, *Libro de los Ejemplos por A. B.C.*, Edición de John Esten Keller, Madrid, C.S.I.C., 1961, p. 329. Es básicamente una colección de cuentos dirigida a los predicadores para enseñarles la moral cristiana.

²¹ *Ibidem*, p. 235.

²² Fray Juan de los Ángeles, *Diálogos de la conquista del Reino de Dios*, 1955, Diálogo IV, p. 213-214. También citado por Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 59.

²³ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, cap. XXII.

²⁴ Martín de Cartagena, *Tratado muy sutil y bien fundado d’las supersticiones y hechiçerías y varios conjuros y abusiones*, Logroño, en Casa de Miguel de Eguía, 1529. Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, por Juan Cuesta, 1588. Fray Pablo de León, *Guía del Cielo*, Alcalá de Henares, por Juan de Brocar, 1553. Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechiçerías*, Alcalá de Henares, por Juan de Brocar, 1547. También las Constituciones Sinodales se suman a este afán catequístico. Véanse las *Constituciones Sinodales mandadas...por Don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, en el Sínodo del Año de 1541*, Madrid, por Juan Sánchez, 1618; las *Constituciones Sinodales del Obispado de Osma, ordenadas por...Don Sebastián Pérez, Obispo de dicho Obispado, 1584*, Burgo de Osma, por Diego Fernández de Córdoba, 1586 y las *Constituciones Sinodales del Arzobispado de Sevilla, hechas por el... Señor Don Fernando Niño de Guevara, en el Sínodo de 1604*, Sevilla, por Alonso Rodríguez de Gamarra, 1609. Finalmente, el Índice de 1583 acaba prohibiendo “todos los libros, tratados, cédulas, memoriales, receptas y nóminas para invocar demonios por cualquier vía y manera”.

man parte de un panorama en el que la presencia y en ocasiones la creencia del encuentro con Dios promueve estados generalizados de posesiones, sobre todo en los límites de los conventos. Julio Caro Baroja recoge una amplia selección de casos de monjas visionarias hasta conformar lo que él llama “un ambiente de dimensión sociológica de la búsqueda de Dios”²⁵.

En su opinión, la actitud de Santa Teresa, tanto su vida como su obra escrita, sirvió de acicate y de ejemplo a seguir por sus compañeras de religión. Autobiografías y biografías se multiplican por doquier. Pero son inofensivas. La Inquisición apenas si se ocupó de ellas, sólo lo hizo en aquellos casos en los que la profecía, o las visiones, hacían referencia explícita a la política. Era entonces cuando cundía la alerta y a juicio de Richard Kagan, ésta se daba antes en los círculos monárquicos que en el ámbito inquisitorial²⁶. De hecho, en su opinión fue la política y no la religión la que fomentó la persecución de los profetas. Este fue el caso de Piedrola, Lucrecia de León y la Monja de Lisboa, narrados por Kagan. Al margen de estos ejemplos, la actitud de la Inquisición, de la Iglesia en general, no deja de ser bastante ambigua. Roma reconoce el poder divino de conferir dones proféticos y visionarios y de hecho, en las Actas de canonizaciones, queda recogida la importancia que la Iglesia concedía a los éxtasis y a las visiones²⁷. Sí, pero sospechaba, sospechaba de todo aquel que poseyera tales favores. Los títulos que aquí hemos señalado forman parte de una corriente, si no contraria, sí al menos crítica cuando no recelosa. Las primeras fórmulas para distinguir al verdadero del falso profeta se recopilan en el tratado que Jean Gerson incluyó en el corpus de instrucciones que elabora el Santo Oficio en el siglo XVII, el *Interrogatio para el examen de revelaciones, visiones y sueños*²⁸.

Por lo tanto, podemos decir que socialmente al menos la visionaria sufría una marginación relativa, sí hay un recelo pero a pesar de todo es capaz de introducirse en los círculos más altos de la sociedad de su época. Aunque fuera una impostora, la monja de Lisboa, Sor María de la Visitación, consiguió codearse y llamar la atención del propio Fray Luis de Granada²⁹. Es, insistimos, una marginación relativa puesto que las y los visionarios forman parte de la llamada “religiosidad popular”, aquella que para muchos es el conjunto de creencias colectivas sin doctrinas y sin teorías. Aquella definida como la “específica del pueblo con la cultura que le

²⁵ Julio Caro Baroja, *op. cit.* p. 59.

²⁶ Richard L. Kagan, “La profecía y la política en la España de Felipe II” en *El Escorial: Arte, Poder y Cultura en la Corte de Felipe II*, Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp. 63-79. Ver también del mismo autor, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del Siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1992.

²⁷ En el *Bullarium Romanum*, cfr. Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 87. También en la representación plástica de los santos se insiste en la temática de los visionarios según Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, Librairie Armand Colin, 1932, caps. II y IX.

²⁸ Aunque antes que Gerson en el siglo XV, figuran las aportaciones de San Agustín y de Aquinas en el XIII. Son datos ofrecidos por Richard L. Kagan, *op. cit.*, quien recoge además una amplia bibliografía sobre sueños y procesos, pp. 69 y ss.

²⁹ Ver Fray Luis de Granada, *Historia de Sor María de la Visitación y Sermón de las Caídas Públicas*, Barcelona, Juan Flors, 1962. También Ramón Robres y Ramón Ortola, *La Monja de Lisboa*, Obras de Investigación Histórica, XXIII, Castellón, 1947.

corresponde en cuanto distinta a la minoría cultivada”³⁰. Es, por ello, una marginalidad marcada por estar al margen de lo oficial, por ser lo “no oficial”.

A esta exclusión social y cultural, la historia ha añadido la marginación patológica, si bien ya en amplios sectores del XVI y XVII circulaba la creencia general de que el caso de la Eva Visionaria era el de una enferma y “débil mental”. La medicina consideraba a los visionarios e iluminados como asociales y ambos figuraban como enfermedades del espíritu³¹. Se intentaba entonces demostrar que estas perturbaciones de la percepción no eran obra ni del demonio ni del amor de Dios, sino que había unas causas naturales en las que la “IMAGINATIO” o “SUGESTIO” se veían modificadas en virtud de la histeria y melancolía. Ambas eran las enfermedades más difíciles de tratar en el siglo XVII³². Particularmente proclives a ellas son las mujeres. Entre las razones que explican esta tendencia de la mujer hacia el estado melancólico y la imaginación perturbada, la más generalizada es la que habla de la vida sedentaria pues ellas, se nos dice, “viven en la ociosidad, y siendo su cuerpo menos transpirador permanecen dentro de él los calores, los espíritus y los humores”³³.

Por lo tanto, el diagnóstico de melancolía también fue aplicado a lo sobrenatural, incluso para exculpar a muchas brujas y hechiceras se intentó argüir que eran enfermas de melancolía, con lo cual sus delirios y alucinaciones no constituían más que manifestaciones de esa enfermedad³⁴. También se llegó a hablar de una “melancolía religiosa” provocada por la obsesiva preocupación en la que el miedo a la condena eterna del alma alcanzó casos aberrantes y supersticiosos³⁵. Se habló del ayuno prolongado y de las continuas vigiliias como causas de los estados de agitación y perturbación. Ambos, ayuno y vigilia, eran sin duda una norma generalizada de la penitencia conventual. “La soledad, el mucho ayuno, la meditación divina y la contemplación del juicio divino acompañan en buena parte a esta

³⁰ Enrique Lamas, “Santa Teresa de Jesús y la religiosidad popular” en *Perfil Histórico de Santa Teresa*, AA.VV., Madrid, Edición de Espiritualidad, 1981, pp. 57-94.

³¹ Cfr. Michel Foucault, *op. cit.*, Iª parte, cap. IV “Las experiencias de la locura”, p. 185.

³² “Imaginatio” es un concepto que aparece por primera vez en la psiquiatría del Renacimiento. Similar a lo que entendemos por sugestión, era una fuerza capaz de provocar enfermedades físicas y mentales, pero también de curarlas. Ver E. H. Ackernecht, *Breve Historia de la Psiquiatría*, Buenos Aires, ed. Universitaria de Buenos Aires, 1979, cap. III “La psiquiatría renacentista”, p. 41 y ss. De Laurens, médico de finales del siglo XVI, unía sueño y melancolía. Esta última permitía ver seres ordinariamente invisibles. Creía que tenía un origen sobrenatural. Véanse Michel Foucault, *op. cit.*; E. H. Ackernecht, *op. cit.* y Jean Starobinski, *Acta psychosomatica (Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900)*, J. R. Geigy, Basilea, 1960. (Barcelona, 1962), cap. IV “El Renacimiento”.

³³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 412 y E. H. Ackernecht, *op. cit.* Este último da semejantes razones aunque afirma que cuando lo padecen los hombres se llama hipocondría.

³⁴ Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y de la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner, 1989, cap. XIII “La religión, lo sobrenatural y la melancolía”, p. 299-314. Habla de dos médicos que destacaron en este campo, Johann Weyer y Reginald Scot. Ver igualmente, E. Panofsky, R. Klibansky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991. Desde aquí quiero hacer llegar mi agradecimiento a José Lázaro por la valiosa orientación bibliográfica prestada.

³⁵ En concreto Robert Burton asoció la melancolía con las preocupaciones religiosas atípicas en su obra *Anatomy*, cfr. Stanley W. Jackson, *op. cit.*, p. 303.

melancolía” por lo que como remedio se aconsejaba no dar lugar “ni a la soledad ni al ocio”³⁶.

Pero ¿qué sueña Eva? Sus sueños, sus visiones son tan maniqueas como la espiritualidad que los alimenta. Los protagonistas son Dios y el Diablo. En cuanto a éste último era tan continua y tan asidua su participación que llegó a ser una institución monástica³⁷. Pedro Ciruelo constata que:

“...en monasterios de frailes y monjas, personas católicas y devotas, viene (el demonio) y hace ruidos y estruendos, y da golpes en las puertas y ventanas y echa cantos y piedras... y hace otros muchos males por casa...”³⁸.

Todas las monjas visionarias que relataron sus sueños, empezando por la propia Santa Teresa, fueron visitadas en alguna ocasión por el demonio. El es en el juego de las metamorfosis el que se lleva la palma, al menos respecto al resto de los personajes de la Historia Sagrada. No es sólo el galán que en forma humana intenta seducir a estas pobres mujeres: “porque con las mujeres toma cuerpo de varón y con los hombres cuerpo de mujer” se nos alecciona³⁹, ni es el monstruo con cuernos y rabos de pestífero olor y espantable color. Juan de Horozco y Covarrubias recoge los casos en los que el demonio ha acudido a las más disparatadas metamorfosis, ante las cuales las de Zeus serían ensayos de parvulario. Uno de los casos más extraordinarios es el que relata la imagen de Satán convertido en un “edificio suntuoso que todo era de oro y piedras preciosas y en él una silla de gran majestad...”⁴⁰.

La presencia del demonio es obsesiva en la pedagogía contrarreformista y los mismos sermones aumentan con su pormenorización y riqueza de detalles, la imaginación de los fieles. E igualmente el teatro, pródigo en los efectos sobrenaturales, se puebla de los seguidores de Satán para protagonizar las más variopintas peripecias y fortalecer así la confianza en la ayuda y misericordia divina.

En cuanto a los personajes sagrados que más frecuentan los sueños, la Virgen y Jesucristo, es éste último el que parece dar mayores muestras de imaginación. Habitualmente se presenta con la cruz, pero también suele disfrazarse, sobre todo en las Comedias de Santos. En ellas es posible descubrir su presencia bajo la apariencia de un peregrino, de un pastor o de un simple infante⁴¹. Era en estos instan-

³⁶ Siguen siendo opiniones de Robert Burton, cfr. Stanley W. Jackson, *op. cit.*, p.307. Ver también el panorama religioso y espiritual reinante captado por Palma Martínez-Burgos en *Historia de las mujeres*, vol. III *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, cap. “Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna”, pp. 571-585. Madrid, Taurus, 1992.

³⁷ Enrique Lamas, *op. cit.* A este ambiente lo denomina “el demonismo”.

³⁸ Pedro Ciruelo, *op. cit.* II parte, fol. 25 v. Ver también Enrique Lamas, *op. cit.*

³⁹ Martín de Cartagena, *op. cit.*, cap. XI “Como los demonios participan con sus familiares y parientes”.

⁴⁰ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, I libro, cap. XXVI. Toma esta apariencia para disuadir al Duque Barthodo, que desaba convertirse al cristianismo.

⁴¹ Delfín Leocadio Garasa, *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960. De esta forma se prescindía de las típicas apariciones “ex machina” y Cristo se presentaba como un personaje más. Desde estas páginas quiero hacer llegar mi agradecimiento a Javier Portús por sus interesantes apreciaciones.

tes en los que Cristo entraba en escena cuando el teatro recobraba su sentido religioso y cierta dimensión de suprarrealidad.

En la pintura, igual que en las narraciones de las monjas visionarias, Jesucristo es menos polifacético. El sólo tiene un rostro, el que fija la iconografía y como mucho toma la apariencia de Niño en brazos de su Madre. Esta imagen es sumamente frecuente en el repertorio temático que ofrece la pintura barroca, ya que con ella se incluye también la visión de la Virgen que por lo general porta al Niño, sobre todo cuando se aparece a los hombres.

Una de las advocaciones de la Virgen más prolífica en visiones fue la del Rosario, de tal forma que en la iconografía, su aparición podría formar un capítulo aparte. Con el fin de que su devoción no flaquee se publica hacia 1620 un compendio de todos los milagros y visiones que cultivó. Su autor, Fray Alonso Fernández, dedica siete libros a narrar los favores que ha hecho la Reina del Rosario a sus fieles⁴². En sus apariciones, la Virgen se lleva almas “en compañía de innumerables vírgenes al cielo”, cura enfermos mediante la imposición de sus manos, entrega el Santo Rosario e, incluso, desde su espacio sobrenatural arroja piedras para combatir a los herejes⁴³. A ella le gusta acompañarse de todo un cortejo celestial en ocasiones exquisito. En cuanto a sus intereses, las apariciones de la Virgen ya no parecen responder en la mentalidad barroca al deseo de que se le erija un templo, según afirmaba William Christian que ocurría en períodos anteriores⁴⁴, sino que lo que la pintura refleja es el afán de mostrar un agradecimiento y un premio por la devoción que recibe de sus devotos. En la soledad de la celda o en la atemporalidad de las nubes, la visionaria recibe la caricia por parte del Niño que, en muchas ocasiones, actúa de intermediario.

Los sueños de Eva se pueblan también de santos, pero por encima de cualquier otro aspecto, la iconografía de sus sueños gira en torno a las visiones del Paraíso y de la Gloria. Es decir, reflejan la añoranza y nostalgia que forman parte de su naturaleza.

En este tema se vuelca además la fascinación por lo desconocido para lo que el sueño constituye el umbral⁴⁵. Para acceder a la visión de la Gloria, la imaginación de Eva no tiene que esforzarse demasiado. El teatro, los sermones, las meditaciones de los místicos, las propias procesiones están repletas de las imágenes simbólicas del Paraíso⁴⁶. Santa Teresa accede a él por la visión imaginaria en la que es doblemente coronada por Jesucristo y por María (Lámina I.1: Francisco Solís, *Éxtasis de Santa Teresa*, Valladolid, Colegio de los Ingleses). Todo el espacio se ha desvanecido y los elementos que se representan, ángeles portando distintos objetos,

⁴² Fray Alonso Fernández, *De los Milagros y Devoción del Rosario de Nuestra Señora*, Madrid. Narra los milagros “desde su origen hasta el año de 1620”.

⁴³ Idem, Libro II, cap. III, fol. 86

⁴⁴ William A. Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1992, cap. III.

⁴⁵ Cuando Carl G. Jung habla del Sueño de Polifilo afirma que a través de los sueños se representaba la entrada en lo desconocido. Cfr. Carl F. Jung, *El Hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 287.

⁴⁶ Ver respecto al simbolismo que encierra la puesta en escena de la fiesta contrarreformista Palma Martínez-Burgos García, “Imágenes simbólicas (Notas a la iconografía de la fiesta religiosa del siglo XVI)” en *Boletín de Arte*, n.º 10, 1989, Universidad de Málaga.

contribuyen a reforzar la sensación de beatífico goce que provoca lo contemplado. En otras ocasiones la visión de la Gloria aparece en el momento de la comunión. Como afirma Emile Mâle, la comunión sobrenatural de los santos fue tema favorito de algunas órdenes⁴⁷, y sirve de excusa para desarrollar un pequeño retazo de ese paraíso prometido. Sor Juana de la Cruz, la monja biografiada por Antonio Daza, comulgaba espiritualmente de forma habitual siendo acompañada de “muchos ángeles que le daban música y cantaban muchos motetes y letras”⁴⁸. En otras muchas imágenes de comuniones sobrenaturales y milagrosas que se suceden en la pintura, se intentan captar esas sensaciones visuales y acústicas para llevarlas al lienzo. Aun sin la presencia de ángeles cantores, véase la Santa Rosa de Viterbo que en el momento de la Comunión “veía a su Santísima Madre, y a los ángeles, a los Apóstoles y Evangelistas, y a los patriarcas y profetas... y cada uno de ellos estaba hermoso y resplandeciente...que era cosa maravillosa y por extremo agradable de ver”⁴⁹ (Lámina I.2: Escalante, *Comunión de Santa Rosa de Viterbo*, Madrid, Museo del Prado).

También los desposorios místicos son frecuentados por los sueños de Eva. Siguiendo la experiencia que vivió Santa Catalina de Siena en visión imaginaria, son desposadas Santa Gertrudis, Santa Magdalena de Pazzis e, igualmente, todas aquellas monjas que escribieron sus visiones y que como prueba de amor místico reciben a Cristo en matrimonio.

Estos sueños se extienden como una plaga. Paralelamente a las vivencias de Santa Teresa, y mucho más después, se está creando el panorama que hemos esbozado rápidamente y que ha sido trazado por otros autores⁵⁰. La melancolía, ese sentimiento particular de dioses y reyes, ha entrado en los claustros⁵¹. Pero no queda allí, el eco llega a otras esferas. El teatro entre ellas se puebla de efectos sobrenaturales. Tanto Elisa Aragone como Delfín Leocadio Garasa coinciden en afirmar que las comedias de santos no rehuyeron nunca las intromisiones sobrenaturales en la marcha de la acción dramática⁵². Al contrario, mostraban ángeles y demonios, exhibían sueños, apariciones y milagros, exaltaban virtudes, profetizaban acechanzas. En el *Serafín humano*, comedia de Lope de Vega que narra la vida de San Francisco, sus compañeros de orden son tan susceptibles a lo sobrenatural como el propio santo, y así a Fray Bernardo se le volar por los aires en un carro de fuego y Fray

⁴⁷ Emile Mâle, *op. cit.*, cap. 77 y ss. Según el autor, debido al ambiente contrarreformista todas las órdenes gustan de pintar a sus santos en el momento de recibir estas comuniones milagrosas, pero hay una especial predilección entre los franciscanos y carmelitas.

⁴⁸ Fray Antonio Daza, *op. cit.*, fol. 25.

⁴⁹ Ídem, fol. 21.

⁵⁰ Emile Mâle realiza una revisión de la iconografía de visiones y fenómenos sobrenaturales, ver *op. cit.* En cuanto a la iconografía teresiana ver, entre otros, Michel Florisoone, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, ed. du Senil, 1956. Laura Gutiérrez Rueda, “Ensayo de iconografía teresiana” en *Revista de Espiritualidad*, n.º 90, año XXIII, 1964, y finalmente Jesús Urrea, *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*, Valladolid, Caja de Ahorros de Valladolid, 1982.

⁵¹ Matías Díaz Padrón, “Pintura en la época de Calderón” en el Catálogo *El arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

⁵² Ver Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, y Elisa Aragone, *Studio sulle “Comedia de Santos” di Lope de Vega*, Firenze, Casa Ed. D’Anna, 1971.

Gil es tan sensible al arrobamiento que basta que alguien pronuncie la palabra “paraíso” para que inevitablemente sus pies pierdan el contacto con la tierra. En el *Cardenal de Belén*, sobre la vida de San Jerónimo, nunca sabemos exactamente si lo que presenciamos es la realidad o la ficción de los sueños del protagonista.

La voz, lo que hoy llamaríamos la voz en “off”, y las apariciones manifestaban la presencia de lo sobrenatural, donde las tramoyas se especializaron, “nube carpinteril, angel volante” eran frecuentes en las realizaciones escénicas⁵³.

También la pintura se sintió atraída por los sueños de Eva, pero su interés obedece a otras causas. Coincidimos plenamente con aquellos estudiosos que afirman que la representación de visiones y éxtasis no es fruto del catecismo contrarreformista⁵⁴. Si este tema fascina es porque permite desarrollar pictóricamente la teoría de las expresiones. Este era uno de los grandes retos con los que se enfrentó la pintura a la hora de abordar los sueños sobrenaturales, el de las pasiones del alma, el de los efectos psicofísicos de ese sueño sobre el cuerpo. Pero había otros problemas. La tramoya dramática en la pintura queda notablemente reducida, obliga a buscar otros recursos. ¿Cómo hacer comprensible al espectador que contempla una doble visión: la suya propia, es decir, la de la escena en su totalidad y la sobrenatural, la que vive el santo visionario? ¿Cómo distinguir, pictóricamente hablando, entre lo que los místicos llaman visión imaginaria y visión intelectual? También el espacio del milagro se convirtió en un problema. Se trataba de lograr ese espacio continuo y fluente que había conseguido el teatro. Y finalmente, la luz, si bien ésta va a ser el gran hallazgo para crear el lenguaje simbólico y la dimensión sobrenatural.

De todos estos retos el de las pasiones del alma fue el más atractivo por sí mismo y por las soluciones que aportó. La expresión de las pasiones constituyó uno de los aspectos que más interés despertó en el debate artístico, aunque también se planteó en el discurso filosófico. Descartes en el *Tratado de las pasiones del Alma*, (1649) habla de la pasión normatizada y desarrolla la llamada “mecánica de las pasiones” en la que establece la definición de la pasión y sus efectos en el rostro a partir de unas expresiones prototípicas. En los círculos de la Academia Francesa, Lebrun recoge el pensamiento cartesiano para llevarlo a la pintura. Su *Conferencia sobre la expresión general y particular de las pasiones* comprende cuáles han de ser los factores emocionales básicos y en la “fisonomía” desarrolla, a base de grabados, una ciencia de la representación de las pasiones. En ella el lenguaje del cuerpo es el instrumento principal para definir la acción. John Rupert Martin asegura que “lo que distingue principalmente la actitud barroca de la renacentista es la urgencia

⁵³ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 121-122. Analiza algunas obras teatrales como fuente de visiones. En ellas se producen de forma frecuente la aparición “deus ex machina” promoviendo una gran riqueza en las tramoyas.

⁵⁴ Frente a la historiografía tradicional que ve las visiones como una reacción católica en oposición al protestantismo, véanse Emile Mâle, *op. cit.* y Weisbach, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, traducción y ensayo de E. Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, 1948. Frente a estos, como decimos, se decantan otras serie de autores que sostienen una tesis contraria. Entre ellos N. Pevsner, *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. John Rupert Martin, *Barroco*, Prólogo de A. Rodríguez de Ceballos, Bilbao, Xarait ed., 1986, y R. Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1979.

de ampliar la gama de la experiencia sensorial y de profundizar e intensificar la interpretación de los sentimientos”⁵⁵. Ciertamente, Alberti y Leonardo fueron artistas que ya investigaron en la expresión y el gesto como medio de revelar esos sentimientos pero, sin duda, la consecuencia más directa del naturalismo barroco fue el mayor interés que despertó la vida emocional⁵⁶. Conectamos entonces con la retórica aristotélica que es la que proyecta su sombra sobre este fenómeno. El II Libro de la *Retórica* de Aristóteles está dedicado a la explicación de las emociones y en él encontramos lo que va a constituir el punto central de la teoría barroca: la retórica de la persuasión.

El apartado iconográfico de visiones y éxtasis proporcionaba un excelente campo de desarrollo para la sistematización de las pasiones y más aún para esa retórica de la persuasión. La pasión que despierta los sueños de Eva es el amor. El amor desbordado, a veces desesperado, es lo que enajena y causa éxtasis. En ello coinciden todos los místicos⁵⁷. Fray Francisco de Osuna acude a la metáfora para explicar la transformación y goce que opera el amor:

“... igual que una vasija que contiene agua u otro licor, el cual, prendiendo fuego, se calienta en el vaso do está, empero, cuando hierve y buye, parece en alguna manera no caber en sí, más exceder a si mismo el licor que antes estaba seguro y ser llevado sobre si por la virtud del calor. Así, el alma... cuando concibe el espíritu del amor con fervor del corazón, en alguna manera sale de sí misma saltando de sí o volando sobre sí”⁵⁸.

Este, el goce voluptuoso que produce el encuentro con Dios, vendría a ser el punto conflictivo de la mística, puesto que es en el aspecto erótico donde confluyen los recuerdos paganos, los ritos de Baco en los que “el espíritu del dios Dionisos era considerado por los teólogos antiguos y por los platónicos como éxtasis y abandono de las mentes libres cuando, en parte por amor innato y en parte... por la instigación del dios... son milagrosamente transformados en el mismo y amado dios y allí embriagados por un nuevo tipo de néctar y por un gozo inconmensurable...”⁵⁹.

De forma semejante, la visionaria avanza hacia su fantasía religiosa. El elemento erótico fue ya planteado por la historiografía tradicional y plenamente aceptado como generador de la llamada mística nupcial por lo que ésta tiene de sumisión y mortificación de la carne. El sentimiento, la pasión ante la que se enfrentan

⁵⁵ John Rupert Martin, *op. cit.*, cap. III, p. 89 y ss.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Véase por ejemplo Fray Cristóbal de Fonseca, *Tratado del Amor de Dios*, Salamanca, 1592, cap. VIII “Que el amor si es vehemente enajena de sí al que ama y causa éxtasis”. También Fray Antonio Daza en su definición de raptó o éxtasis mantenía lo mismo. Incluso en la mitología, el amor y el deseo de Zeus es la causa de sus metamorfosis y raptos. El de Ganímedes constituye el ejemplo más ilustrativo en el que el joven se convierte en el prototipo de los elegidos. Ver Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, p. 267.

⁵⁸ Francisco de Osuna, *Tercera parte del Abecedario espiritual*, Toledo, por Ramón Petras, 1597. Emilio Orozco recoge la misma metáfora citando la edición de Burgos, 1544. Véase Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1985 Cátedra, 1981, p. 78.

⁵⁹ Edgard Wind, *op. cit.*, p. 79.

los pintores es la del goce, la de la “voluptas”. Sería inexcusable no acudir al *Éxtasis de Santa Teresa* en el que Bernini dió las líneas maestras de la experiencia erótica sublimada. El abandono y la entrega total del cuerpo, la “morbidez” planteada por Correggio y de la que habla Weisbach es una característica mantenida por todos los que se enfrentan a las visionarias⁶⁰.

El vocabulario efectivo del barroco iniciado por Correggio y magistralmente resuelto por Bernini se repite de forma estereotipada: *Santa Cecilia* de Stefano Maderno, *Santa Margarita de Cortona* de Lanfranco o la *Santa Gertrudis* de Claudio Coello (Lámina II.1: Claudio Coello, *Santa Gertrudis*, Madrid, Convento de San Plácido) y las innumerables versiones de la transverberación de Santa Teresa mantienen a lo vivo la emoción que transmitía la narración del suceso:

“... veía un angel cabe mi hacia el lado izquierdo...veía 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 todas consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor... no es dolor corporal, sino espiritual aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto...”⁶¹

La voluptuosidad del momento es plasmada entonces mediante gestos que llegaron a parecer como estereotipados y vacíos. El desfallecimiento, la agitación de los ropajes, la mirada perdida, el gesto de abandono y entrega, el estado alterno de placer y dolor forman parte de ese lenguaje con el que se abordan todos los encuentros sobrenaturales, incluidos los abrazos místicos, experiencia masculina de la transverberación (Lámina II.2: Lucas Jordán, *San Francisco*, Madrid, Convento de las Calatravas). Andrea Vaccaro en su versión del *Éxtasis de Santa Teresa* contrapone la firmeza de los ángeles con la beatífica sumisión de la santa. La contraposición de actitudes será, por otra parte, un recurso muy frecuente. (Lámina III.2: Andrea Vaccaro, *Santa Teresa*, Valencia, Museo provincial).

En la catedral de Toledo se conserva, entre varias obras de Pietro del Po, llamado “el Palermitano”, una en la que se aborda la visión con una intención claramente narrativa. (Lámina III.1: Pietro del Po, *Visión de Santa Leocadia*, Toledo, Catedral, Camarín de la Virgen). Asistimos así a lo que es el “raptus corporis”, el éxtasis, ese “sueño profundo del alma” definido por Daza y que el artista parece interpretar de forma literal. El cuerpo abandonado permanece inerte en la celda, junto a él los instrumentos de disciplina y penitencia. El castigo de la carne era una práctica habitual en todas las visionarias que en ocasiones llegaba a situaciones extremas. La vida de Santa Catalina de Siena discurre entre la mortificación y el éxtasis⁶², y así debía ser entre el resto de las que experimentaron estos sueños. Los

⁶⁰ W. Weisbach es uno de los partidarios del erotismo sublimado como parte integrante de la mística barroca. Ver *op. cit.*

⁶¹ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, cap. XXIX.

⁶² Cf. Santiago de la Voragine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1982, vol. II, pp. 969-971.

raptos de Sor Juana de la Cruz estaban siempre precedidos de fuertes vigiliias y ayunos:

“... su vigilia era muy larga y el sueño tan poco... traía cilicio de cerdas y cadenas de hierro junto a las carnes y para mayor penitencia y mortificar la boca muchas veces traía en ella ajenos amargos, en memoria de la hiel y vinagre que gustó nuestro Señor”⁶³.

La visión del Palermitano aborda también los efectos que en el rostro deja el raptó, pues cuando Eva se sume en sus sueños queda como “arrobada con mucha hermosura y resplandor y lindo color en el rostro”. Ella misma cuando los relata habla siempre de la suavidad con que acude a la llamada de Cristo⁶⁴.

La psicología de la mística se indaga por tanto, a partir de la expresión, del gesto y de lo anímico. La retórica de la persuasión desarrollada por el Barroco tiene como objetivo más que mostrar las emociones, transmitir las, puesto de que lo que se trata es de que el espectador deje de estar fuera; de infundir en él un estado visionario que le permita participar en la visión como si fuera propia. Es aquello de “el vidente suscita visionarios” que dijera Henri Focillon⁶⁵. Wittkower plantea junto con todo el desarrollo del lenguaje retórico y persuasivo “la visión dual”, el método de representación que llegaba a sugerir que el santo y su visión era la experiencia sobrenatural del espectador⁶⁶. Como mejor ejemplo de visión dual acude al *Éxtasis* de Bernini. Empleado desde 1640, será un recurso básico del ilusionismo barroco y se verá apoyado por el efectismo de los gestos, los ropajes, la expresión general y, desde luego, la luz. Lo más importante de la “visión dual” es que permitía que lo que era invisible para el espectador se hiciera visible. Es decir, que lo inverosímil se vuelve verosímil, plausible y corriente. Todos los ejemplos utilizados hasta ahora acuden a la visión dual, en ocasiones como la que plantea el Palermitano con un método narrativo y descriptivo más detallado, ya que presenta el éxtasis tanto en sus aspectos físicos, el sueño, como los imaginarios, lo que ella ve con imágenes aunque se nos deja siempre bien patente que no es con los ojos del cuerpo como lo ve.

La retórica de la persuasión permite mediante el repertorio de gestos y expresiones manifestar la relación psico-física, la fascinación que siente el visionario por su imagen y al mismo tiempo permite atraer al espectador transmitiéndole ese estado de sugestión.

Pero el deseo de hacer comprensible las visiones de Eva no se reducía a manifestar las expresiones del alma. Estaba también el problema del espacio. El espacio

⁶³ Fray Antonio Daza, *op. cit.*, cap. VI, fols. 16-17.

⁶⁴ Idem, fol. 21. Respecto a la suavidad era ésta una sensación frecuente tras la visión. En ello coinciden todos los que vivieron estos fenómenos. Ver por ejemplo la propia Santa Teresa, *op. cit.*, y también San Ignacio de Loyola, según relata el P. Rivadeneyra, *Obras escogidas*, Madrid, Real Academia Española, 1952.

⁶⁵ Henri Focillon, *Arte de Occidente. La Edad Media Románica y Gótica*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 94.

⁶⁶ R. Wittkower, *op. cit.*, cap. VII, p. 139 y ss.

del milagro. En muchos casos la pintura traduce la influencia del teatro; la tramoya de la “nube carpinteril” en la composición pictórica genera el desdoblamiento del espacio. Ya Julián Gállego declaró que las visiones fueron el medio más aparatoso para utilizar el recurso del “cuadro dentro del cuadro” y establecía los diferentes caminos utilizados por el pintor para plasmar el espacio sobrenatural. Desde el “agujero” en la pared a la disposición de pisos⁶⁷. Ambos fueron sumamente utilizados. En cuanto a la primera Ribalta, Ribera y Vicente Carducho supieron compaginar de forma coherente ese espacio milagroso con el real. La disposición de pisos o el “andamiaje” que define Julián Gállego disolvía también parte de la celda y de esta forma el o la visionaria no perdía nunca el contacto con la tierra (Lámina IV.1: Anónimo, *Santa Magdalena de Pazzis*, Madrid, col. part.).

Pero mucho más atractivo fue crear un único espacio olvidando esta tramoya escenográfica. La mayoría de las visiones transcurren así en un espacio neutro e indefinido. Para conseguirlo la nube es el elemento básico. Lo vaporoso será el recurso más adecuado para crear la atemporalidad del milagro. De esta forma, nuestras protagonistas se mueven en un espacio continuo y fluyente, semejante al que utilizará Calderón en su teatro⁶⁸ y el mismo que nos presenta Pedro de Moya. (Lámina IV.2: Pedro de Moya, *Coronación de Magdalena de Pazzis*, Granada, Museo provincial).

Aunque no de manera frecuente, también las levitaciones encontraron eco en la pintura. En ellas no se planteaban problemas espaciales, sino de tiempo. La levitación constituía una manera de entrar en la atemporalidad. La dificultad radicaba en hacer creíble este fenómeno y para ello se acude de nuevo al gesto. Inevitablemente el gesto de los elegidos es descriptivo y retórico, como todos los utilizados en la visión. Dilucidan una historia y al mismo tiempo ilustran condiciones emocionales⁶⁹. Los ojos en alto y los brazos abiertos con las palmas hacia arriba son una forma de hacernos entender la sumisión a los designios divinos. (Lámina V.1: Juncosa, *Rapto de un Santo Franciscano*, Barcelona, col. part.). De todas las órdenes, los franciscanos y los carmelitas fueron las más particularmente adeptas a este tipo de fenómenos sobrenaturales⁷⁰. Sor Juana de la Cruz, como buena franciscana, vivía prácticamente en las nubes:

“... lo más del día y la noche estaba elevada... no podía ya hacer oficio, ni seguir el peso de la comunión como solía, por lo cual diéronla celda aparte y una religiosa que cuidara siempre de ella...”

⁶⁷ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1982, pp. 303 y ss.

⁶⁸ Emilio Orozco, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El Soliloquio y el Aparte” en *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. II, cap. VII, pp. 209-252.

⁶⁹ R. Wittkower, “El lenguaje gestual de El Greco” en *Sobre Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 363-375. Distingue el autor entre los gestos descriptivos, los retóricos y los simbólicos.

⁷⁰ Cf. Santiago Sebastián, *op. cit.*, “La iconografía de las órdenes religiosas”, pp. 239-307.

afirman sus compañeras de convento con resignado asombro⁷¹. Alonso Cano realizó la *Muerte de un franciscano*, cuadro conservado en la Academia de Bella Artes de San Fernando de Madrid, interpretando en la escena superior el carro que se lleva el alma del difunto. La representación de los carros de fuego fue también habitual en la imaginería religiosa. Con ellos se accedía a la idea del tránsito al más allá, algo parecido a lo que suponían muchos raptos mitológicos.

Visión dual, espacio, lenguaje gestual, expresión de los sentimientos... nos queda finalmente la última interrogante que habíamos planteado anteriormente. “No se debe olvidar –nos recuerda Wittkower– que el éxtasis visual es un estado del espíritu al que ningún extraño está admitido”⁷². En cierto sentido, la visión dual que hemos abordado, desarrollada mayoritariamente por los pintores del Alto Barroco, hacía visible las visiones imaginarias, aquellas en las que el alma ve las cosas que Dios revela mediante imágenes. Pero ¿cómo abordar la visión intelectual?, la que únicamente percibe el entendimiento sin ayudarse de imágenes?

Para hacer comprensible al espectador que presencia un fenómeno sobrenatural, la pintura dispone de una solución doble.

Por un lado y puesto que en este tipo de visiones el pintor se ve obligado a prescindir de las imágenes del sueño, se va a acudir a los gestos que ahora, más que nunca, han de ser descriptivos y también simbólicos –aquellos que poseen una base más emblemática que psicológica–. En esta clase de representaciones adivinamos lo que ocurre a través de un complejo juego de manos y miradas.

Pero hay un recurso más, un recurso hasta ahora no tratado pero omnipresente en la totalidad de las visiones: la luz. La luz es el elemento clave para crear el ámbito sobrenatural. Si hemos de creer los testimonios todas estas experiencias son brillantes, “radiosas”, resplandecientes, luminosas... es el fenómeno que más se repite en los sueños de Eva. Es lo primero que aparece y lo último que se desvanece, incluso su rostro queda contagiado de esa luz: “no alcanza la imaginación a pintar y trazar como será esta luz” dice Santa Teresa⁷³. Es lo que asombra, a veces espanta, o lo que fascina como a la Danáe mitológica.

El simbolismo de la luz no es una creación del efectismo barroco, ha estado presente desde los comienzos de la imaginería cristiana y mitológica, pero es indudable que fue en el Barroco cuando el ilusionismo lumínico alcanzó los mayores logros. Además, en la pintura la luz va a ser, en ocasiones, la forma de sustituir la “voz en off” que se utilizaba en el teatro como recurso escénico para indicar lo sobrenatural. Caravaggio es quien ha manejado magistralmente la luz con este significado.

Según Wittkower, él constituye un hito en la representación de la “visión interior”, aquella que es privada e íntima y que vendría a ser la traducción plástica de la visión intelectual de los místicos. En la visión interior lo invisible sigue siendo invisible y el espectador sólo comprende lo sobrenatural a través de la utilización de la luz. Ella es la que derriba a Saulo del caballo al tiempo que hemos de recordar el relato bíblico:

⁷¹ Fray Antonio Daza, *op. cit.*, fol. 23v.

⁷² R. Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750, op. cit.*, cap. II, p. 55.

⁷³ Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, cap. XXXVIII.

“Entonces, de repente, allí brilló una luz celestial, cayó a tierra y oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo ¿por qué me persigues?”⁷⁴

Lo que interpreta Caravaggio con la visión interior es la percepción y revelación ocurrida dentro del alma de un hombre. Al espectador se le hace inteligible el misterio mediante la luz simbólica y mediante el gesto grandilocuente, al que Caravaggio no renuncia.

Pero la visión interior, cuya magia radica en la luz, puede prescindir del gesto. A Dánae la fuerza que le posee es la luz también, pero ella no gesticula.

La mitología, por tanto, había ya descubierto que se puede insinuar lo divino sin presencia de lo divino y sin ningún movimiento. No obstante, volviendo a la pintura sagrada, hay una imagen que concentra todo el magnetismo de esa luz simbólica. Es el *Éxtasis de San Francisco* que pintara Zurbarán y que Pedro de Mena llevara a la escultura⁷⁵ (Lámina V.2: Zurbarán, *Éxtasis de San Francisco*, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña). Zurbarán ha interpretado el éxtasis como una visión interior y solitaria. Y además ha prescindido del gesto. Es una imagen en el más absoluto silencio, en la que una tenue luz se abre paso en la sombra y en la que se sugiere un espacio ilimitado y sobrenatural. En el *Éxtasis de San Francisco* lo visible se ha convertido en el emblema de lo invisible. El místico esta en pleno sueño en el que avanza con energía hacia el más íntimo santuario dejando atrás las estatuas del templo exterior...⁷⁶.

⁷⁴ *Hechos de los Apóstoles*, 9.4. El episodio es incluido por R. Wittkower, *op. cit.*, p. 55 y por Walter Friedlaender, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza, 1989.

⁷⁵ Versión a su vez de lo que se consideró que era el cuerpo momificado de San Francisco, de la que el escultor hizo varios ejemplares.

⁷⁶ Esa es la definición que da Plotino de lo que es un filósofo místico. Ver Edgard Wind, *op. cit.*

LÁMINA I



1



2

1. Valladolid. Colegio de los Ingleses. *Éxtasis de Santa Teresa* por Francisco Solís. 2. Madrid. Museo del Prado. *Comunión de Santa Rosa de Viterbo* por Escalante.



1. Madrid. Convento de San Plácido. *Sta. Gertrudis* por Claudio Coello. 2. Madrid. Convento de las Calatravas. *San Francisco* por Lucas Jordán.



1



2

1. Toledo. Catedral. Camarín de la Virgen. *Visión de Santa Leocadia* por Pietro del Po "El Palermitano". 2. Valencia. Museo Provincial, *Santa Teresa* por Andrea Vaccaro.



1



2

1. Madrid. Colección particular. *Santa Magdalena de Pazzis*. Anónimo. 2. Granada. Museo Provincial. *Coronación de Santa Magdalena de Pazzis* por Pedro de Moya.



1



2

1. Barcelona. Colección particular. *Rapto de un santo franciscano* por Juncosa. 2. Barcelona. Museo de Arte de Cataluña. *Visión de San Francisco* por Zurbarán.