



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LAS MONJAS VISIONARIAS; SU APORTACIÓN AL IMAGINARIO COLECTIVO Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA  
NOVOHISPANA**

**ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:  
ÓSCAR GARCÍA MARTÍNEZ**

**TUTOR PRINCIPAL:  
DR. JAIME ÁNGEL MORERA Y GONZÁLEZ  
FFyL**

**TUTORES:  
DRA. ESTELA ROSELLÓ SOBERÓN  
IIH  
DRA. EMILIE CARREÓN BLAINE  
IIE**

**MÉXICO, D.F. AGOSTO 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **LAS MONJAS VISIONARIAS; SU APORTACION AL IMAGINARIO COLECTIVO Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA NOVOHISPANA**

## **RESUMEN**

Es interesante conocer el papel que jugaron las monjas en la sociedad novohispana, pues al estar prohibido a las damas el ocupar cualquier cargo dentro de la iglesia, -reservado solo para los varones-, ellas supieron abrirse camino, no como eclesiásticas, sino como visionarias, aportando con sus visiones una parte fundamental al enriquecimiento del “mapa mental” de la sociedad novohispana. También se les percibía a estas monjas, como protectoras de la ira de Dios y a la vez como sus intercesoras con Él, pues demostraron tener el poder de hacer viajes en espíritu al “más allá”. Tal fue la función simbólica que la sociedad novohispana atribuyó a estas mujeres. Asimismo, su influencia se vio reflejada en la pintura novohispana; es decir, fue tal lo impresionante de sus relatos de visiones, que muchos pintores tomaron éstos como fuente de inspiración a la hora de elaborar sus composiciones pictóricas. Esto último considero de gran relevancia para la historia del arte y será tomada como hipótesis principal en este trabajo.

A partir de una imagen localizada en la iglesia del Carmen de la ciudad de Puebla, se tratará de comprobar tal hipótesis, reforzándose con elementos iconográficos de otras obras.

También esta investigación analiza, las posibles causas del porqué se dio ese fenómeno sobrenatural de las visiones en estas monjas, contextualizándolas en su época y las prácticas místicas que se estaban dando en Europa y que los evangelizadores se encargaron de incorporar a la Nueva España cuando llevaron a cabo la evangelización.

## **I.- ESTUDIO DE LA IMAGEN**

La imagen con la que pretendo trabajar es una pintura localizada en la iglesia del Carmen de la ciudad de Puebla. Para ello haré un poco de historia sobre esta iglesia con el propósito de contextualizar un poco la obra.

### **Sra. Del Carmen**

En el año de 1548 el Ayuntamiento regaló un solar al regidor Hernando de Villanueva para construir una ermita que se dedicaría a Ntra. Sra. de los Remedios, el terreno se encontraba en el camino que va hacia Atlixco, actualmente Av. 16 de Septiembre; posteriormente en 1549 se amplió la donación a tres solares. Cuenta el historiador Echeverría y Veytia que en el lugar denominado años después como la Plazuela del Carmen, se realizaban corridas de toros y que incluso el origen de la ermita puede estar relacionado con este hecho, pues según la tradición, el regidor de Villanueva, lidiando un toro y estando en peligro de muerte, escapó milagrosamente e invocó a Ntra. Sra. de los Remedios quien lo ayudó a salir de ese peligro, en gratitud de lo cual erigió esta ermita y colocó su imagen en ella, hecho que está representado así en un lienzo que se encuentra a mano derecha de la entrada del templo; en 1552, como era costumbre de la época se buscó a alguien que se hiciera cargo de velar por el cuidado de la ermita, y fue así que se cedió al gremio de los sastres, quienes erigieron una cofradía que veló por su mantenimiento.

Es importante citar que para 1586 llegó a Puebla la orden de los Carmelitas Descalzos, la cual por cierto fue la última de las cuatro grandes órdenes mendicantes que llegaron a la Nueva España (Franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas), y que además debe su

nombre a la montaña del Carmelo en Palestina (donde tuvo su origen la orden, en el siglo XII) y les fue cedida la ermita de la virgen de los Remedios.

Poco después, gracias al obispo Diego Romano, esta ermita obtuvo tres porciones de terreno más, con lo que se logró la construcción de un convento y una iglesia dedicada a la virgen del Carmen.

Actualmente el templo sólo ocupa media manzana, contrastando con las cuatro que en un inicio ocupaba.

### **Descripción**

El atrio, que está ubicado del lado de la Av. 16 de septiembre, es alargado, angosto y con un piso de lajas de piedra, a desnivel respecto de la calle y cerrado por una barda alta en la cual existe en azulejo la imagen de la Virgen del Carmen, ubicada en el arco de entrada del lado de la 17 oriente.

### **La fachada**

La fachada principal está hecha a base de petatillo y azulejo combinados; y en una mayor parte es a base de piedra de cantería gris; está dividida en tres cuerpos; en el primero encontramos la puerta de entrada al templo, formada por un arco de medio punto; a los lados existen dos nichos, en uno de los cuales se encuentra la imagen en escultura de la Virgen del Carmen. En el segundo cuerpo que es de piedra de cantería gris, encontramos al centro la ventana del coro y en la parte baja de esta, la imagen de la Virgen de los Remedios, realizada en azulejo; a cada lado de la ventana y labrados en piedra, están los

escudos carmelitas con la corona y el brazo de san Elías porta la espada con lenguas de fuego. El último cuerpo (la parte más alta) es a base de petatillo y azulejo en variados colores, al centro se ha colocado un nicho que alberga la imagen de la Virgen del Carmen sosteniendo al Niño Jesús. Finalmente, rematando todo el conjunto hay una cruz con un ángel a cada lado.

Al lado de esta fachada en la parte superior, encontramos un muro calado que se conoce como espadaña y que alberga cuatro campanas, remata en una especie de sol construido en ladrillos, y esto debido a que usualmente en la arquitectura virreinal las construcciones de los carmelitas no tenían torres.

Al lado derecho de la entrada principal del templo se ubica el acceso al convento, cuya fachada está decorada con petatillo y azulejo; se nota que existían tres arcos, dos de los cuales han sido tapiados, el del centro se conserva actualmente como entrada; en la parte superior se encuentra una estrella de cuatro picos que deja círculos a los lados, abajo, hecho en argamasa, resalta el escudo carmelitano recargado de adornos, la cruz que se vuelve ancla con las tres estrellas y la corona en la parte alta. Rematando esta fachada, se observa un nicho que sobresale en lo alto y alberga una escultura del Señor San José. (fig. 1)

## **El templo**

Tiene planta de cruz latina cubierta con una bóveda dividida en cinco tramos y decorada con molduras doradas que forman triángulos; tiene cinco ventanas a cada lado. Cada tramo de bóveda está soportado por columnas que en la parte superior rematan en una cornisa que recorre todo lo largo del edificio e igualmente se adorna con fillos dorados. Sobre el crucero se desplanta la cúpula de media esfera y se adorna con recuadros dorados y cuatro ventanas.

A lo largo de los muros, en la parte baja, existe un lambrín de azulejos con un remate de piedra de cantería, unos roleos adornan la parte central de cada sección; en general el templo es elegante en sus formas arquitectónicas, en los colores gris y blanco predominantes de los materiales: la piedra que conforma las pilastras, el lambrín, los aplanados en blanco y los fillos dorados.

Encontramos además tres capillas; la primera, a la izquierda de la entrada principal, está dedicada a santa Teresita del Niño Jesús, su planta es octogonal e incluye un espacio destinado al coro, hay unas hermosas pinturas que decoran todo lo alto de la bóveda; la siguiente capilla es la más pequeña de las tres y está dedicada a san Juan de la Cruz, es austera en decoración pero elegante en sus formas; finalmente encontramos la capilla dedicada al Niño de Praga que tiene mucha devoción en la ciudad.

## **Obras de arte que alberga el templo**

Entre las obras más destacadas que podemos admirar, está una pintura al óleo que presenta a un santo carmelita que probablemente es San Alberto que está repartiendo

pan a los pobres que lo rodean, arriba hay una cartela en latín que dice: «*Dispensis debet pauperibus iustitia eius manet in succursum populi*», cita del Salmo 11 y que significa «Distribuye a los pobres; su justicia permanece por siempre en socorro del pueblo». También podemos encontrar un lienzo pintado al óleo sobre madera, obra de Cristóbal de Villalpando de finales del siglo XVII, con el tema de la Santísima Trinidad, quizá la mayor obra maestra del templo. Hay además otras obras como un lienzo del siglo XVIII de la Virgen del Carmen rescatando con el escapulario a las ánimas del purgatorio; la escultura de la Virgen de los Remedios, antigua patrona del templo, quien sostiene al Niño Jesús en sus brazos y que ahora se encuentra en un nicho protegido con vidrio. En el altar principal se encuentra la escultura de la Virgen del Carmen que carga al Niño Jesús, la cual tiene pelo natural, porta la corona imperial que nos habla de su dignidad y es obra de José Villegas Cora.

Otros artistas que han contribuido en este templo con sus obras, son José Joaquín Magón, quien pintó los lienzos de los muros; el escultor Zacarías Cora; Lucas Méndez y Manuel Tapia, entre otros.

### **Descripción de la obra**

La pintura de mi interés se encuentra en el lado izquierdo del altar principal a una altura bastante considerable, de ahí que la descripción fue hecha posible solo gracias al uso de binoculares

Es un lienzo de aprox. 2X1.75 mts. En donde se representa la visión que dijo haber tenido la monja poblana sor Isabel de la Encarnación, en donde por cierto la historiadora Doris

Bienko la ha descrito de una manera, en la que no estoy muy de acuerdo, ya que la historiadora dice que están representadas tres escenas simultáneamente: la visión de la monja poblana Sor Isabel de la Encarnación, una reunión de cabildo y la intercesión de Juan de la Cruz a favor de la ciudad poblana, todo ello frente a la Santísima Trinidad en el cielo, así como también afirma que se encuentran presentes otros patronos poblanos

Es cierto que se representa en la pintura a san Juan de la Cruz intercediendo a favor de la ciudad de Puebla, pero no hay ninguna santísima trinidad en el cielo, así como tampoco se ve ninguna reunión de cabildo, ni ningún otro patrón poblano. Asimismo es cierto también que se observa a la monja en pleno éxtasis visionario. A continuación haré mi propia descripción de la obra.

Como he mencionado se trata de una pintura de aprox. 2X1.75 m. en donde se aprecia en primer plano a sor Isabel de la Encarnación en el momento de tener la visión, ya que el buzamiento que muestra la cabeza hacia su derecha y hacia atrás y con la mirada hacia arriba muestran que está contemplando algo sobrenatural, con las manos echadas hacia el frente en donde se muestra un buen escorzo sobre todo de la mano derecha; el artista utiliza la posición de éstas, para dar mayor realce al asombro.

La monja se encuentra vestida con el hábito carmelita y está parada junto a una columna sin definir su estilo, ya que muestra un pequeño pedestal en la parte inferior, pero no se alcanza a apreciar el capitel para poder definir de que estilo se trata.

En la parte superior de la pintura se ve a san Juan de la Cruz, representando su ingravidez de una forma que recuerda a un pájaro incluso con los pies a manera de cola en forma de

abanico, con la cruz sostenida en su mano derecha, dando la sensación de una figura espectral, lo que reafirma de que se trata de una visión. El santo lleva el mismo hábito carmelita de la monja, lo que nos indica su adherencia a la misma a orden. El santo dirige su mirada hacia la parte superior del edificio que está detrás de la columna en donde se encuentra la monja, en donde se alcanzan a apreciar algunas alimañas en forma de demonios, así como también algunos rostros espectrales también, sin embargo por estar la pintura en la parte alta del altar del templo no se alcanzan a apreciar muy bien los demonios, ni aun con binoculares

Atrás de los protagonistas de la obra (sor Isabel de la Encarnación, san Juan de la Cruz y los demonios), se alcanza a apreciar a la ciudad de Puebla, en donde lo más representativo de ésta son las inconfundibles dos torres de la catedral poblana. Igualmente se ven varios edificios y torres de otras iglesias. Debajo de pie izquierdo del santo se alcanza a apreciar un portón de madera que pudiera representar la entrada al cabildo.

La escena se está llevando a cabo posiblemente al atardecer por las tonalidades del cielo y justo la parte superior de la cruz del santo se introduce en una de las nubes de donde brotan los últimos rayos del sol del día. La obra en general muestra el famoso claroscuro al que el barroco fue tan adicto. (Fig. 2)

Hay una leyenda en la parte inferior izquierda de la pintura, la cual transcribo a continuación:

*Estando en oración VM Ysabel de la Encarnación religiosa*

*Carmelita descalza en el convento antigua de nuestra señora*

*De Theresa de santa ciudad de los ángeles. Vió al glorioso ps Juan*

*De la Cruz y con ésta sagrada insignia en la mano, expelía*

*De la ciudad una grande multitud de demonios y con toda diligencia*

*Fomentaban un grave alboroto que en aquél tiempo mismo había, con*

*Lo cual quedaron todos sus habitantes en paz y sosiego y manifestó la divina providencia*

*Mui agradable que veneremos al santo padre como nuestro*

*Particularísimo protector y defensor contra el común enemigo.*

*Lic. Pedro Salmerón. (1<sup>1</sup>)*

Como he mencionado, esta obra representa la visión de sor Maria de la Encarnación cuando presencié un “alboroto” que tuvo lugar en la ciudad de Puebla.

En una ocasión la religiosa vio innumerables demonios que estaban incitando a los poblanos a enfrentarse y derramar sangre. Afortunadamente en esos momentos armado “apareció” el alma de su correligionario español fray Juan de la Cruz (1542-1591), quien

---

1.- Leyenda escrita en óleo, dentro del cuadro

con un crucifijo disipó las tinieblas y expulsó a los demonios de la discordia de la ciudad.

El fraile informó a la monja, mientras ésta observaba aquella intervención celestial, que

“Nuestro señor le había dado particular patrocinio para esta ciudad y que

La amaba mucho y así venía a defenderla”.<sup>2</sup>

En la visión descrita, la religiosa se convierte en único y directo testigo de la intercesión del futuro santo a favor de la ciudad de Puebla.

A ésta historia relatada por Pedro Salmerón, los habitantes de Puebla de los Ángeles le atribuyeron gran importancia. Pocos años después de la publicación póstuma de la obra de Salmerón (1675), el cabildo poblano en 1681 nombró al recién beatificado (1675) Juan de la Cruz patrono y abogado de la ciudad. La instauración de este patrono tuvo una relación directa con la visión de Isabel a la cual me he referido. Gracias a la visión de la monja carmelita se imploraba la intercesión del santo para que Dios “sea servido mirando a esta ciudad, para que todos se porten en ella conforme sus obligaciones de cada quién y para librar a sus habitantes de las asechanzas y engaños del demonio, y que no caigan en sus redes, y en todo cumplan la divina voluntad”.<sup>3</sup> En el siglo XVIII se mandó pintar un cuadro que representa la visión de Isabel y es al cual me he estado refiriendo.

---

2.- Pedro Salmerón, *Vida y virtudes de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita descalza, natural de la ciudad de los Ángeles*, México, Francisco Rodríguez Lupercio editor, 1675, p.53.

<sup>3</sup> Acta fechada el 24 de octubre de 1681, Archivo General Municipal de Puebla, *Actas de Cabildo*, v.30, f.56 y 57

Este interesante episodio, nos demuestra también, el dialogo que se daba entre monjas, pintores y fieles, retroalimentándose de esta manera el imaginario colectivo de una época, en donde se pueden apreciar los mandatos recién emanados de Trento.

Para poder comprender mejor la obra en análisis, debemos ubicarla en su momento histórico, es decir, cuáles fueron las posibles razones que la hicieron emerger; si tomamos en cuenta que la obra de arte obedece a las fuerzas espirituales que animan una época, los motivos de esta pintura hunde sus raíces dos siglos antes de su realización.

## **II.- LA CONTRAREFORMA**

Desde finales del siglo XV y principios del XVI se venía manifestando en la iglesia la necesidad de un movimiento reformador. Se forjó una espiritualidad más cálida y cercana a Cristo cifrada no ya en la oración litúrgica sino en una experiencia de la oración interior; se puso en tela de juicio la vida monástica como ideal cristiano. Todo ello, según los historiadores, tuvo como antecedente un fenómeno que azotó a Europa durante el año de 1348 con la aparición de la peste negra en prácticamente todo el continente. La gran pandemia azotó Europa por más de un siglo. Esta tuvo gran impacto en la población ya que se encontraba mal alimentada por la inestabilidad económica que por esos tiempos pasaba en general la sociedad europea. Se ha calculado que la peste mato a cerca del 30% de la población europea.<sup>4</sup>

El impacto que trajo esta epidemia no solo fue demográfico, también conllevó enormes perturbaciones en la sociedad de la época, sobre todo en lo psicológico. Se necesitó más

---

<sup>4</sup> Ana Luisa Haindl, *La peste negra*. Internet ([www.edadmedia.cl/wordpress/wp/Lapestenegro.pdf](http://www.edadmedia.cl/wordpress/wp/Lapestenegro.pdf)) p.6-7

que nunca el ruego a Dios para que calmase las calamidades, la oración debía de mostrar toda su potencialidad, la población se concentraba en las iglesias para fortalecer las oraciones, pero esto a su vez se convirtió en un foco de infección, debido que mucha gente ya estaba infectada y sin saberlo e infectaba a los demás. Dios parecía escondérseles y hacía oídos sordos a sus súplicas, debido a ello se intentó una nueva modalidad de la oración en privado y en la interiorización total se buscaba desesperadamente a Cristo.

Sin embargo el pontificado se oponía a cualquier intento de reforma, ya que no aceptaba se pusiera en duda su pretendida “infalibilidad en cuestiones de fe”. A pesar de ello el movimiento de reforma maduró y el conflicto se presentó finalmente con motivo de la oposición del fraile agustino alemán Martín Lutero, a la venta de indulgencias que el papado pretendió hacer en los territorios de Federico el sabio de quien el fraile alemán era súbdito.

El 30 de octubre de 1517 Lutero cuestionó con rigor académico las indulgencias en 95 tesis, clavando el escrito que las contenía en la puerta de la iglesia del castillo de Wittenberg. Se preguntaba: si realmente los predicadores tenían el poder que decían tener, ¿por qué, en su generosidad cristiana, no vaciaban inmediatamente el purgatorio? ¿Porqué había que pagar bulas que ayudaran a sacar del purgatorio a las almas de los familiares de los feligreses que ya habían muerto?, ¿Por qué, siendo el papa tan rico como

era, no costeaba él los trabajos de la nueva basílica en lugar de exprimir con engaños a los pobres?.<sup>5</sup>

La iglesia le pidió su retractación alegando que la teoría sobre las indulgencias era una cuestión de doctrina, lo cual fue negado por el monje agustino quien afirmaba que las indulgencias eran piadosos engaños que no podían servir para la remisión de los pecados de aquellos que las ganaban, y desde luego no servían a los muertos. A partir de entonces Lutero tuvo la convicción de que papado era una invención humana perversa que distorsionaba la fe cristiana.

La réplica de la Iglesia católica al movimiento protestante fue el Concilio de Trento, que actuó como un cernidor que separaba la buena de la mala simiente, y quienes se conservaron fieles a Roma debían cerrar filas. Las órdenes religiosas y las congregaciones de clérigos regulares renovaron su adhesión al papado, en especial la Compañía de Jesús, formidable ejército de aguerridos sacerdotes fundado por el español Ignacio de Loyola. Los protestantes fueron considerados herejes y expulsados de la iglesia<sup>6</sup>.

En ese entonces España se encuentra convertida en una gran potencia, terminada su reconquista y su proceso de aglutinación, en el instante en que la unidad religiosa y espiritual se rompe. España se lanzará con todas sus fuerzas a reconstruir el orden perturbado en servicio de la causa de la unidad cristiana. Es una nueva reconquista la que emprende. Su actividad no es simplemente militar y política; de España saldrán las

---

<sup>5</sup> Jaime Morera, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio. México, IIE, 2001, pp 25-26*

<sup>6</sup> *Ibid*, p.66

personalidades que dieron el impulso rector de la Contrarreforma: San Ignacio de Loyola, santa Teresa y los místicos.

Fue en España donde ese fondo religioso se expresó del modo más auténtico alcanzando la más honda identificación con sus fines, la más alta sinceridad y el más expresivo lenguaje plástico, al que Weisbach se ha atrevido a llamarle *la estética de la salvación del individuo*.

Por todo ello, podemos afirmar que: la mística desarrollada por la Contrarreforma, aunque tiene aspectos exteriores que la aproximan a la mística medieval, descansa, no obstante, psicológicamente sobre otro fundamento. De un nuevo centro brotaban las energías que dieron su impulso al movimiento y que eran de la especie que se requería para arrastrar a hombres de aquella época a un estado mental muy particular.

### **III.- EL BARROCO, ARTE AL SERVICIO DE UNA MENTALIDAD**

Según weisbach, en su obra *El barroco: arte de la contrarreforma*<sup>7</sup> para que la historia del arte alumbre con luz verdadera los fenómenos artísticos deben tener en cuenta antes que nada, ciertos supuestos que sirvan como punto de partida. Los supuestos previos podrían reducirse a la admisión de:

1° De que la obra de arte lleva un sentido, encierra una significación, no solo en cuanto obra de un hombre determinado, sino en cuanto producto de una cultura en el tiempo. 2° De que los cambios de estilo, las matizaciones temporales que el arte de una cultura

---

<sup>7</sup> Werner Weisbach, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p 10

recibe sucesivamente, tienen también una explicación y una significación y, 3° Que en esos cambios y matizaciones pudieran observarse ritmos o leyes. Estos supuestos pueden conducir a la formación de conceptos básicos que pueden servir de punto de partida para nuestro caso.

En la obra de arte se expresa la actitud espiritual de un artista frente a su propio tiempo que llega a influir hasta en la factura misma de la obra; la esencia de la obra de arte está en la expresión y no en la forma. La obra de arte es un producto de la imaginación humana, que tiene un contenido humano y que nos habla de emociones humanas y de complejos culturales que no pueden abstraerse del lenguaje artístico en que se expresan.

El arte, pues, es un fenómeno de expresión de contenidos y actitudes espirituales. Las formas cambian radicalmente de una cultura a otra, o matizadamente, dentro de una misma cultura, porque cambia la actitud del hombre ante el mundo, porque varía su visión cósmica y el arte se sintoniza con la nueva aventura espiritual.<sup>8</sup> El arte es una de las más significativas y auténticas confesiones en las que el sentido y el espíritu de una cultura se nos revelan. Para Spengler hay unas cuantas intuiciones básicas en la raíz de cada cultura que la definen y hacen de ella un *unicum* inconfundible, -un *sino* para utilizar sus propias palabras- que la caracterizan en su loca carrera hacia la muerte.<sup>9</sup>

Para Coellen y Dvorak, Arte, filosofía y religión están alimentadas por el mismo espíritu; la historia del arte, como el de la poesía o la del pensamiento, son una parte de la

---

<sup>8</sup> Ibid, p. 10-11

<sup>9</sup> Ibid, p. 12-13

fenomenología del espíritu (“como historia del espíritu”), de su derrotero al través del devenir de la historia y carecería de sentido cualquier aproximación a la obra de arte que se pretenda hacer, si no se toman en cuenta estos preceptos. Los grandes movimientos de la cultura quedan impregnados en el arte. Ya es imposible seguir viendo a la historia del arte como mero coleccionismo de los hechos.<sup>10</sup>

El método psichistórico (o historia de las mentalidades) parece ser el que más se engrandece para llegar a la íntegra comprensión del arte de una época; el mero estudio de la forma, de las preferencias compositivas o plásticas de un estilo, solo nos da un aspecto que hay que totalizar con el estudio de los movimientos espirituales, al calor de los cuales La obra de arte ha sido creada

En este sentido es como hay que estudiar al barroco, como un estilo expresivo de la Contrarreforma; es preciso adoptar esta posición si se quiere llegar a tener un acercamiento más íntimo sobre las verdaderas causas del origen de este movimiento que marcaría la entrada plena ya, a la modernidad. Un arte puesto al servicio de una determinada corriente espiritual, inspirado por ella, ha de expresar sus contenidos en formas que se adapten con un cierto paralelismo a los valores que lo engendran.<sup>11</sup>

Toda concepción del barroco que se limite a definirlo como un estilo que gusta de la complicación ante lo sencillo, de lo dinámico frente a lo estático, de la preferencia de la profundidad frente a la superficie, es hueca y vana si no se toma en cuenta que ante todo

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 13

<sup>11</sup> Ibid, p. 15

fue un movimiento que se gesta en el caldero de una lucha religiosa, en donde el humanismo había ganado terreno, frente a la concepción serena, equilibrada, gozadora de la forma y la belleza que inspiró al arte renacentista, el cual por cierto, había respondido de igual manera a otras razones quizá igual de poderosas a las que ahora inspiraban al barroco.<sup>12</sup>

Lo mismo pasaría a partir del siglo XVIII, la crítica Neoclásica acusará al barroco de su acentuado platonismo, su adicción a la reproducción de la belleza ideal, su ilusionismo pictórico, su patetismo religioso, su búsqueda apasionada de por hacer sensible el tiempo en el espacio. Eran ya otros tiempos, el espíritu humano había cambiado, requería ahora de una búsqueda de nuevos senderos espirituales.

El barroco en cuanto arte de la Contrareforma es, sobre todo, expresivo de emociones y vivencias religiosas, y justamente es así como hay que tratar de entender la obra que me ocupa, dentro de una mentalidad devota, entregada totalmente al cristianismo, en donde la monja Isabel se entregaba de lleno a la meditación religiosa impregnada de un misticismo recalcitrante, que a su vez había heredado del movimiento místico que había tenido origen en Europa.

Este diálogo místico, de cuya expresión literaria fueron ejemplos altísimos santa Teresa y San Juan de la Cruz fue traducido a la plástica por el pintor poblano cuando representó la visión de la monja sor Isabel de la Encarnación.

---

<sup>12</sup> Ibid, p.16-17

#### IV.- EL PENSAMIENTO MÍSTICO, UNA EXPRESION DEL BARROCO

Para tener una comprensión un poco más cabal del fenómeno que pretendo aquí plantear, es necesario, -siguiendo el método psichistórico que he propuesto- conocer cómo es que se da el pensamiento místico como expresión de una época; una de las muchas aristas de expresión del barroco.

Es evidente que cada época definida de la historia organiza su vida y su cultura en torno a un repertorio de problemas urgentes. Estos problemas hacen surgir actitudes ante la vida y emociones radicales, cuyo eco se descubre en todo lo que la época crea y sueña. Para los hombres de la Reforma y la Contrarreforma el problema religioso se antepone a todos los demás. La revolución religiosa agita a todos los espíritus; política y pensamiento, doctrina y conducta, moral y arte se encuentran afectados por las nuevas condiciones de vida. Es evidente que el arte tiene que reflejar esta intensa conmoción espiritual. Y la nueva tendencia de la Contrarreforma ahora será *la evidencia de lo sobrenatural*.<sup>13</sup>

En cualquier fragmento de pintura estará patente esa evidencia de un trasmundo sobrenatural; en los ojos de un Cristo o de un santo en oración, en las anhelantes manos retorcidas de un devoto, etc. pues lo que define a la Contrarreforma y el arte que inspira es, para decirlo con la expresión que emplea Rudolf Otto, en su estudio sobre *Lo santo*<sup>14</sup> “el espíritu numinoso” es decir, el sentimiento y emoción de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente

---

<sup>13</sup> Ibid, p. 25

<sup>14</sup> Ibid, p. 26

las almas. Su inspiración está patente en todas las obras del barroco, no ya solo en los cuadros de la pintura devota, sino en la misma arquitectura.<sup>15</sup>

La Contrarreforma puso a la orden del día un repertorio de ideas y emociones de carácter específicamente cristianos. Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad deja del lado el mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre y sobre todo los de su libertad y salvación, así como su miseria, ahora es solo una criatura teñida originalmente de pecado que solo podrá emanciparse de él mediante su entrega apasionada a su Creador, al través de una ascética severa.<sup>16</sup>

El arte barroco, no hay que olvidarlo, es uno de los más grandes períodos del arte cristiano, tiene por misión expresar estas emociones esenciales de la época de la Contrarreforma y, en efecto, las expresa en sus artistas más representativos con una convicción y una pasión insuperables. Por esta razón el cristianismo, en su sentido católico, y aun más, en un ardiente catolicismo de la Contrarreforma sirvió a los españoles para expresar del modo más álgido, ese sentimiento trágico; ese profundo sentido del drama del hombre en el mundo, esa ansia de eternidad y de salvación, esa idea de dignidad del hombre y de su responsabilidad ante lo absoluto se evidenciaron en su arte; el pensamiento místico se hace patente con toda su fuerza.

---

<sup>15</sup> Ibid, p. 26

<sup>16</sup> Ibid, p.31

## V.- EL PENSAMIENTO MISTICO LLEGA A LA NUEVA ESPAÑA

La mística es una experiencia personal que se desarrolla en la más profunda intimidad del hombre, por ello, cuando los místicos vierten en sus escritos el fruto de sus vivencias, están haciendo una descarnada y difícil exposición de lo que por esta vía de conocimiento intuitivo han alcanzado.

La mística española es sin duda una de las más importantes manifestaciones de esa época. El pensamiento místico viene a la Nueva España traído por los primeros misioneros, obispos y hombres seculares de aquella España de vital catolicismo, conquistadora y evangélica.

Místico fue el padre de aquella primera misión franciscana de 1524, fray Martín de Valencia, que se retiró a las cuevas para estar a solas con el Señor. Igualmente lo fueron los agustinos, quienes en las mañanas eran capaces de levantar inigualables fortalezas de la Fe, y por las tardes se retiraban a la montaña para orar. Esos a quienes los indios veían levitarse en místico arrebató por encima de las copas de los árboles.<sup>17</sup>

Para el fomento de este tipo de vida en la Nueva España, se divulgó una literatura mística. Su primer arzobispo, Fray Juan de Zumárrga, deseaba que la vida cristiana que aquí se implantara fuera por esos senderos. Por ello Juan Estrada traduce al castellano, aquí en

---

<sup>17</sup> Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, p.34

Nueva España –y antes de que fray Luis de León lo hiciera en España- la *Escala espiritual* del místico contemplativo San Juan Clímaco (525-616), por ello, no es raro que haya sido esta obra, el primer libro impreso en la Nueva España.<sup>18</sup>

Las obras de fray Juan de los Ángeles, fray Luis de León, fray Luis de Granada, del beato Juan de Ávila, de San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola y otros llegan constantemente durante los siglos coloniales, generalmente impresas, aunque también en copias manuscritas.

Las mujeres de la Nueva España –sobre todo, monjas y beatas- no podían, en modo alguno, sustraerse a estas obras, antes bien, participaron en su lectura con extraordinario entusiasmo. Españolas, criollas, indias, mulatas y aun negras, formaron parte de este movimiento, unas solo viviéndolo, otras, las menos, escribiendo sus místicas experiencias por órdenes estrictas de sus superiores.<sup>19</sup>

Las obras de santa Teresa de Jesús eran leídas con verdadera avidez. La influencia de esta escritora mística se extendió también al clero masculino e incluso al público seglar. Quien comparte la máxima influencia mística, junto con santa Teresa de Jesús, es la venerable María de Jesús de Ágreda. Su obra *La mística ciudad de Dios* fue tan divulgada, que no hubo convento, colegio o beaterio que no contara con al menos un ejemplar de ésta obra. Su influencia en las escritoras hispanoamericanas dejó una profunda impronta, a tal grado que plumas como la de sor Juana Inés de la Cruz, en México y sor Francisca del Castillo, en

---

<sup>18</sup> Ibid, p. 314

<sup>19</sup> Ibid, p. 315

Colombia, dejaron entrever en sus líneas la influencia del pensamiento Agrediano.

## VI.- LAS MONJAS NOVOHISPANAS

Uno de los principales atractivos que tenían los conventos de monjas era el hecho de que dentro de sus muros acontecían hechos milagrosos, en donde la hierofanía\* se manifestaba de manera casi cotidiana. Los monasterios femeninos eran –para la gente que vivía fuera de la clausura- los espacios privilegiados por antonomasia para los encuentros con el más allá. Entre esos encuentros, quizás de los más interesantes, eran aquellos relacionados con la comunicación que las religiosas decían tener con las ánimas del purgatorio, con su esposo místico y los continuos ataques de las fuerzas demoníacas de que eran víctimas.<sup>20</sup>

La aparición de las ánimas del purgatorio fue un tema muy frecuente en el imaginario español y novohispano; estaban presentes en los *exempla*, en la hagiografía, incluso en los procesos inquisitoriales. Sin embargo, -como bien nos da a conocer Doris Bienko en su artículo: *Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas en el s.XVII-* durante éste siglo, las apariciones de las ánimas y las visiones del *mas allá* en el ámbito conventual femenino no se relacionaban primordialmente con la didáctica de la evangelización, su función más bien consistía en ejercer presión moral sobre la sociedad, principalmente sobre españoles y criollos. Para estas fechas nadie

\* Manifestación de lo sagrado en el mundo profano.

---

<sup>20</sup> Antonio Rubial, “Las ánimas del locutorio. Alianzas y conflictos entre las monjas y su entorno en la manipulación de lo sagrado” en: *Prolija memoria*, México, UNAM, 2006, vol II. No. 1-2 p. 117

dudaba de la existencia del purgatorio ni del infierno, y viajar al mas allá en espíritu no se hacía para confirmar esa realidad sobrenatural, sino para hacer consciente a la sociedad de enmendar sus vidas, aquellos que así lo requirieran. Las narraciones de las monjas se convirtieron así en una advertencia a los pecadores no arrepentidos.<sup>21</sup>

Las escritoras místicas formaron un grupo bastante selecto, pero poco numeroso. Según nos asegura Josefina Muriel en su obra *Cultura femenina novohispana*, no existieron entre las que escribieron sus místicas experiencias ningún miembro de la aristocracia española, antes bien, todas pertenecieron a una clase media orgullosa de “nobles antepasados”. Si nos preguntamos por qué las negras, mestizas y mulatas no escribieron sus experiencias, la razón es muy simple: la mayoría eran analfabetas. Todas las que sabemos que escribieron, fueron criollas. Se sabe que hubo también místicas indígenas, pero hasta la fecha no se han encontrado ni sus nombres, ni sus escritos.<sup>22</sup>

Ahora bien, si atendemos a los sitios en que se desarrolló este tipo de literatura, encontramos que son, hasta donde se sabe, Puebla, la ciudad de México y Oaxaca.

Aunque hay noticias que también Querétaro, Morelia y Guadalajara participaron en esta labor.

Para entender el surgimiento de la literatura mística en esos lugares, hay que tener en cuenta que son sitios en donde hubo obispos místicos (quien podría negar la influencia

---

<sup>21</sup> Doris Bienko, “Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas en el s.XVII” en: *Muerte y vida en el más allá, España y América, siglos XVI-XVII*, IIE, 2009 Gisela Von G. y Enriqueta Vila

<sup>22</sup> Josefina Muriel, *Cultura Femenina Novohispana, México, UNAM, 1982 p. 316*

del poderoso obispo poblano, ilustrísimo don Manuel Fernández de santa Cruz, Virrey y Arzobispo de México a un mismo tiempo, e igual la que tuvo el ilustrísimo don Juan de Palafox), si su presencia mística se sintió en las letras, más aun, debió influir en la dirección de los conventos que tuvieron a su cargo.

Éste último fue capaz de escribir:

*¡Oh, noche cristalina*

*que juntaste con esa luz hermosa*

*en una unión divina*

*el Esposo y la Esposa*

*haciendo de ambos una misma cosa!*

¡Qué no diría a sus monjas que tanto le preocupaban!, ¡cómo las encaminaría por esas sendas!<sup>23</sup>

## **VI- LOS MODELOS RELIGIOSOS**

La hagiografía cristiana proporcionaba numerosos modelos de santidad para las religiosas novohispanas. En ellas venían las experiencias sobrenaturales que vivieron monjas europeas como santa Lutgarda (1182-1246), de Bélgica, quien fue una de las grandes místicas del s.XIII, es una de las primeras propagadoras de la devoción del sagrado corazón de Jesús. Santa Catalina de Siena (1347-1380) nació en Siena, Italia, por cierto, es

---

<sup>23</sup> Ibid, p. 316

reconocida como doctora de la iglesia, santa Brígida (1307-1380), patrona de Suecia, fundadora de la Orden del santísimo Salvador.<sup>24</sup>

Santa Gertrudis la Magna (1256-1302) monja Benedictina alemana. La popularidad de santa Gertrudis en el imaginario de la sociedad novohispana como intercesora del purgatorio, queda patente debido a las numerosas referencias textuales, así como su presencia en imágenes en la que aparece salvando ánimas del purgatorio, cuya vida fue conocida gracias a un texto de 1635 de Bernardino de Villegas. Según este texto, dicha religiosa rescataba las almas de hombres ilustres.<sup>25</sup>

Asimismo, un modelo muy difundido en el siglo XVII era el de Juana de la Cruz (1481-1534) conocida también como “la santa Juana”. Aunque nunca fue canonizada, Juana fue terciaria franciscana y abadesa de la villa de Cubas, en España. Además de rescatar ánimas del purgatorio, acostumbraba ver cómo los demonios las atormentaban. Evidentemente, estas fueron visiones poco ortodoxas pues, como era de común opinión de los teólogos, los demonios no atormentan a las ánimas en el purgatorio. Así, el biógrafo de Juana, fray Antonio Daza, consciente de éste error, tuvo que explicar y justificar la presencia de los demonios en las visiones del purgatorio experimentadas por ella.<sup>26</sup>

Además de éstos modelos femeninos monacales relacionados con el purgatorio, existieron otros conocidos en la Nueva España, entre ellos santa Catalina de Génova -autora de un

---

<sup>24</sup> Doris Bienko, “*Las visiones del más allá...*” op. cit. p. 206

<sup>25</sup> En los siglos XVII y XVIII se publicaron en español las obras y las hagiografías de santa Gertrudis la Magna, iniciando con un *Libro intitulado Insinuación de la Divina piedad, revelado a santa Gertrudis monja de la Orden de Sant Benito*, Salamanca, Diego Cussio, 1603

<sup>26</sup> Doris Bienko, “*Las visiones del más allá...*”, Op. cit., p.207-208

tratado sobre purgatorio-, muy presente en el ámbito conventual, santa Clara de Asís, la fundadora de las clarisas y la “admirable” Cristina virgen.<sup>27</sup>

Asimismo es importante considerar la importancia e influencia que tuvo en el imaginario de las monjas novohispanas la vida de Ana María de san José, -primera autobiografía por cierto, femenina-. Esta obra fue impresa en México hasta en dos ocasiones, lo que la hace una obra de suma importancia en esos tiempos. En este texto se presenta a sor Ana María (1581-1632) abadesa clarisa de Salamanca, como viajera en espíritu a las Indias y al Japón, cuyo objetivo era evangelizar a los habitantes nativos de esas latitudes (episodio que podría explicar la importancia de la obra en la Nueva España). Si bien no se trata de una santa canonizada, también se dedicó al rescate de las ánimas del purgatorio y experimentaba frecuentes visiones de almas que se dirigían al cielo en forma de palomas blancas salpicadas de sangre, en memoria de la sangre del Redentor.<sup>28</sup>

Rescatar ánimas del purgatorio era considerado un acto de caridad, era una extensión del amor al prójimo. Además, desde el punto de vista de los creyentes, en este ejercicio, las religiosas imitaban a su esposo Cristo, quien según la religión católica: *“Luego de que en la cruz murió, bajó su alma santísima unida con la divinidad a los infiernos. ¿Pero, a qué bajó? A sacar las almas de sus amigos. Sacó a todas las que estaban detenidas en el seno*

---

<sup>27</sup> Si bien, Cristina “La admirable” nunca fue monja, fue muy importante en la devoción de las ánimas del purgatorio y es posible que fuese conocida en el ámbito conventual. Existen representaciones iconográficas y también relatos sobre ella en Dimas Serpi, *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes*, Barcelona (1601) y san Vicente Ferrer, *Tratado de la vida espiritual*, Valencia (1616)

<sup>28</sup> Doris Bienko, *“Las visiones del más allá...” Op. cit., 209*

*de Abraham. Y no sacó a todas las del purgatorio, libró a muchísimas”.*<sup>29</sup>

Así, en última instancia, la práctica de ayudar a las ánimas con oraciones y penitencias diversas, se convirtió en una de las formas de imitar al mismo Cristo.

## **VII.- VISIONES DE MONJAS NOVOHISPANAS**

*Baja, hija, cada día al infierno, baja te digo, a las cárceles del santo purgatorio (...). Créeme que esto te será muy provechoso.*<sup>30</sup>

La función simbólica que la sociedad novohispana atribuía a las monjas, especialmente a las consideradas como visionarias era muy especial. A estas se les consideraba como protectoras contra la “ira de Dios”, así como intercesoras con lo sobrenatural. Esta intermediación ocurría cuando ellas se dedicaban a rescatar a las ánimas del purgatorio, cuando viajaban en espíritu al “más allá” o cuando eran testigos de una intervención sobrenatural a favor de la sociedad novohispana, como es el caso que nos ocupa en este trabajo. Así, en el imaginario novohispano estas mujeres tuvieron una fuerte influencia, pues además de facilitar el tránsito de las almas del purgatorio hacia el cielo, sus visiones tuvieron una importante influencia en el arte pictórico de la época, pues sus visiones

---

<sup>29</sup> Jayme Baron, *La religiosa enseñada y entretenida en las obligaciones de su noble espiritual estado de esposa del Rey del cielo, en una gustosa parábola y diálogo que, instruye con aprovechamiento y recreo, por adornada de varios símbolos y ejemplares historias*, Zaragoza, Esp. Pedro Ximenez, 1727, p.496

<sup>30</sup> *Ibid*, p.496

servieron de modelo a muchos pintores cuando realizaban sus composiciones sobre este tema.<sup>31</sup>

Las monjas por lo regular contaban con un guía espiritual, que las aconsejaba y daba instrucciones sobre cómo debían hacer las cosas para tratar de llevar una vida de santidad. En ocasiones estos guías –por lo regular, varones- les aconsejaban escribir sus memorias o sus actividades, a manera de ejercicio espiritual. Existen verdaderas joyas que estas mujeres dejaron como testimonio de sus experiencias místicas.

A partir de estos relatos, se puede inferir que éstos no trataban de explicar en donde, específicamente, se encontraba el purgatorio,<sup>32</sup> y en realidad tampoco eran muy descriptivos, aunque en algunos casos algunas de ellas sí llegaron a cierto nivel descriptivo del purgatorio, como por ejm. Isabel de la Encarnación (1594-1633), quien según Francisca de la Natividad que era su biógrafa y correligionaria, Isabel describía aquel lugar como “los abismos de la tierra”, “un abismo de pena”, “un pozo muy hondo”.<sup>33</sup>

Las ánimas, además de estar asociadas a este escenario desolador, algunas veces visitaban a las monjas en su celda, algunas veces en el coro o en cualquier otro lugar del convento pidiéndoles su intercesión. Su apariencia física, era de variadas formas, podían

---

<sup>31</sup> “...en posición de inferior jerarquía y dispuestos en coros, estaban los apóstoles, los mártires, los pontífices y confesores, el coro limpio de las vírgenes, los santos penitentes, los demás coros de los bienaventurados...” descripción de una de sus visiones de la monja poblana sor María de Jesús Tomelín.

<sup>32</sup> Jaime Morera. *Pinturas coloniales de ánimas...* op. cit. , p.85

<sup>33</sup> Sobre Isabel de la Encarnación escribió su confesor el padre jesuita Miguel Godínez y una de sus correligionarias, Francisca de la Natividad

presentarse con sus rasgos corporales que tuvieron en vida, y su vestimenta secular, en ocasiones como cuerpos envueltos en llamas.<sup>34</sup>

Se decía que la apariencia reflejaba el grado de purgación que llevaba. Debido a ello, las imágenes oscuras, como enlodadas (“tostadas”) con cabellos revueltos, inclusive como bultos negros con forma humana, fueron interpretadas por estas religiosas como ánimas en pena y a medida que ellas se aplicaban con rezos e indulgencias, su aspecto comenzaba a “mejorar”, es decir, adquirían luz, brillo, claridad y blancura; algunas visionarias afirmaban que había ánimas a punto de salir de ese tormentoso sitio y se les veía con una vestidura celestial. Esto es muy claro en pinturas de ánimas. (Fig. 3).

Ocasionalmente, aparecen relatos que podrían clasificarse como tendencias que desvían la ortodoxia cristiana. Por ejm. en sus escritos, María de san José, monja que profesó en el convento de la soledad, en Oaxaca, relata que después de varios días de ruegos y sufragios, oyó la voz de la divinidad que le decía: *“María llora, llora más y más, que las lágrimas que derramas pidiendo por las ánimas, caen sobre ellas y les apagan el fuego que padecen”*.<sup>35</sup> Lo interesante de este relato es que las lágrimas de la monja adquieren momentáneamente, la misma eficacia que la sangre de Cristo, cosa que debería ser imposible para cualquier mortal, pues dicho privilegio correspondería únicamente a Él.

---

<sup>34</sup> Existe un *exemplum* llamado *El Discípulo de Silo* en que el alma de un profesor de Filosofía llamado Silo se presenta a su discípulo envuelto en llamas. Ver: Daniele Deohvoe. *Rudingero el borracho y otros exempla medievales*. México, Ciesas,UIA, 2002, pp. 55

<sup>35</sup> Kathleen Myers. *Maria de san José, Oaxaca Manuscript, Liverpool, Liverpool University Press, 1991, v. II. F. 43. (fecha del manuscrito entre 1693 y 1717)*

Algunas ánimas que se le aparecían a Isabel de la Encarnación, le pedían diversos sufragios: algunas solicitaban que les rezasen misas de San Gregorio, otras de la inmaculada Concepción y otras más, pedían oraciones del santo sudario. Cuenta que en ocasiones el ánima se quejaba de que los deudos no pagaban por sus misas. En estos casos, la religiosa fungía como intermediaria indirecta entre el ánima y sus parientes vivos. Isabel, no sólo rescataba ánimas: según sus contemporáneos, ella misma también probó las penas ocasionadas por el fuego del purgatorio. En una ocasión –nos relata Francisca de la natividad, su biógrafa-, Dios permitió que la religiosa probase estas penas durante más de ocho días. La señal visible fue que “...sus manos estaban moradas y las yemas de los dedos no parecían sino que querían reventar de hinchadas y estaban más negras que moradas”. Francisca interpretó estos indicios como una evidencia de que Isabel “estuvo en el purgatorio, y lo vio, y probó las penas que allí se padecen”.<sup>36</sup>

También algunas de ellas jugaron un papel protagónico con las ánimas, como es el caso de María Magdalena<sup>37</sup> y María de San José. Esta última en varias ocasiones pidió que se le transfiriesen a ella las penas de las ánimas. También supo aprovechar la buena disposición de su esposo Cristo, quien solía decirle: “*María, pídemme mercedes, que hoy es día de hacer mercedes*”.

---

<sup>36</sup> Francisca de la Natividad. *De la madre Isabel de la Encarnación, en que da razón de cómo se aparecieron las almas del purgatorio a la venerable madre Isabel. Y cómo la atormentaban los demonios*. Archivo del convento de san José y santa Teresa. Puebla. 1633 F.8

<sup>37</sup> Monja del convento de san Jerónimo en la ciudad de México

Algunas monjas relataron ayudar a hombres importantes, tal es el caso de Isabel de la Encarnación. Según Francisca de la Natividad socorrió a dos obispos poblanos. Según el relato, varios años después de la muerte del obispo poblano Alonso de la Mota, en abril de 1625, el alma de éste se le apareció a Isabel quien le pidió que intercediera por él ante Dios, le solicitó, que en su favor ella rezase junto con las demás religiosas, la oración del santo sudario y pidiese al bienhechor del convento Andrés de Arano, que mandase decir misas de san Gregorio, en la iglesia de las carmelitas. Isabel, perpleja, preguntó al ánima del obispo que por qué no le fueron suficientes las misas que se rezaron por él en la Compañía de Jesús. Alonso de Mota le respondió “*con sentimiento*” que no le fueron aplicadas, pues Dios decidió primero sufragar a los feligreses de su obispado y éstas ya no alcanzaron a cubrir sus necesidades. Entonces, después de esta explicación, la monja carmelita se convirtió en transmisora del mensaje del prelado: los obispos eran responsables por las almas de sus feligreses y las misas que se aplicaban a sus propias ánimas también debían compartirlas con sus parroquianos.<sup>38</sup>

Pero el caso no termina ahí, pues alentada por la eficacia de Isabel, otra ánima se presentó ante ella, en esta ocasión fue la del obispo poblano don Diego Romano, predecesor del obispo mencionado anteriormente y que había fallecido 19 años antes, en abril de 1606. Francisca lo relata con su tono coloquial: “*pareciéndole al señor obispo*

*Romano que ya le faltaba poco para ver a Dios al señor Mota, -le dijo a Isabel- que le*

---

38 Francisca de la Natividad. *Este es el original de la madre Francisca de la natividad dando razón de la venerable madre Isabel de la Encarnación y de su confesor. De que se hizo su traslado.* Archivo del convento de san José y san santa teresa, Puebla, 1633. F. 34v

*aplicasen a él los sufragios que hiciesen las religiosas y, en particular, le pidió que Por amor de Dios le aplicasen los actos conventuales”* y las misas de san Gregorio, cuya limosna pagaría otro bienhechor llamado Cueto.

Días más tarde, Isabel fue testigo de la presencia de ambas ánimas en el coro del convento, las cuales acompañaban amorosamente a las monjas en sus plegarias. Después, las dos ánimas, primero la del obispo Mota y en seguida la del obispo Diego Romano, ambas con báculos y mitras, vestidas de blanco *“más blanco que la misma nieve”*, se dirigieron por un camino *adornado* de rosas, azucenas y flores diversas hacia un campo *“muy espacioso y ancho, con la misma abundancia de flores y olores”* que era la antesala del cielo. Allá los esperaban 12 ancianos barbados también vestidos de blanco, quienes eran, según dieron a entender a Isabel los 12 apóstoles. Dos de ellos tomaron las manos de los obispos y los llevaron en forma de procesión por aquel camino hasta que la visionaria los perdió de vista.<sup>39</sup>

Otro ejemplo parecido es el de la monja María de san José quien describió en uno de sus cuadernos, que durante el temblor que ocurrió en Oaxaca el 1 de mayo de 1704, su convento, La Soledad resultó muy dañado. Estando en profunda oración, comenzó a

Temblar, y de pronto vio que la imagen de Jesús crucificado que se encontraba en el coro, desclavó ambas manos en un gesto de *“exclamación terrible y espantosa”* y le comunicó:

---

<sup>39</sup> *La tradición respecto a la existencia de un purgatorio particular, en el lugar en donde se cometió la falta, aparece ya en los textos medievales. Véase Santiago de la Vorágine, La leyenda dorada. Madrid, Alianza editorial, 2001 v.II pp 707*

*“No quiero, no quiero, no quiero, tener misericordia. Ha de quedar todo destruido y arrasado”*. Después la religiosa tuvo una revelación en la cual le fue comunicado que solo gracias a la intervención de la virgen de la soledad, patrona de su convento, fue que se salvó la ciudad de quedar en ruinas.<sup>40</sup>

María de san José describe otra visión que tuvo, esta vez, referente a la ciudad de México. Apunta la monja en su cuaderno, -dirigiéndose a su confesor- aclara que: *“Un día de octava de corpus, mientras rezaba en el coro, escuché un zumbido extraño: como cuando dejan caer un azote de muy alto”*. Después apunta; *“a la noche sucedió en México el trabajo que vuestra merced sabe y fue notorio, ya sabe vuestra merced los trabajos que hubo en estos dos o tres años que fueron con el hambre y la peste”*.<sup>41</sup>

Si bien, la religiosa no es muy clara en su texto, pudiera ser que se refiriera a los primeros años de la década de los noventa del siglo XVII cuando hubo una escasez de maíz debido al chahuistle junto con una epidemia de sarampión . María de san José decidió remediar esa tensa situación y entró en ejercicios espirituales para pedir misericordia por la ciudad de México (*que tanto ha ofendido a Dios*). Él se le mostró muy airado y justiciero, sentado en su trono rodeado de un coro de religiosos franciscanos, entre los cuales destacaban san Francisco y san Antonio de Padua, quienes intentaban interceder por la ciudad. En seguida, en esta visión, aparecen las almas en gloria de dos mujeres novohispanas que se

---

<sup>40</sup> Kathleen Myers. *María de san José, Oaxaca Manuscript 1991 v. IV, f 114 y s.*

<sup>41</sup> *Ibid*, v. II f. 69

unen a los ruegos de sor María de san José.<sup>42</sup>

*Luego vide a la madre María de Jesús<sup>43</sup>, religiosa que fue del convento de la Concepción de Nuestra Señora y a nuestra hermana María de san Joseph, gloriosas, y vide cómo se levantaron de donde estaban y fueron ante el trono de la divina majestad y postradas pedían al Señor oyese los suspiros y lágrimas de mi afligido corazón y remediase los trabajos que había en el mundo. Su majestad no respondía nada a esto y estas dos almas gloriosas no hacían sino decir: “Señor, no nos hemos de levantar hasta que te desenojes y aplaques tu ira”.<sup>44</sup>*

#### **VIII.- TRASCENDENCIA EN LA PLASTICA DE LAS VISIONES**

Como he mencionado en el resumen de este trabajo, quiero plantear la hipótesis de que estas visiones sirvieron como fuente de inspiración a los pintores a la hora de elaborar sus composiciones sobre determinados temas.

Si la iglesia movilizó el arte para sus fines propios, la Contrarreforma hubo de intervenir también en el terreno estético. El arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimos a las masas devotas. Mientras el protestantismo creía poder abstenerse del arte plástico y edificaba solamente por medio de su fuerza espiritual íntima, el catolicismo de la Contrarreforma señaló al arte una nueva misión, o más bien renovó su antigua misión en la propagación de la enseñanza de la iglesia como

---

<sup>42</sup> Doris Bienko “Las visiones del más allá...” *Op. cit.*, p.219

<sup>43</sup> Se refiere a sor maría de Jesús Tomellin (1582-1637) importante mística y visionaria poblana

<sup>44</sup> Kathleen Myers. María de San José, Oaxaca manuscript 1991 v. II f. 69

aliado de la palabra. Frente a la fobia del protestantismo por las imágenes, en todos los tratados artísticos y teológicos se diserta sobre la relación entre el catolicismo y la plástica y se defiende enérgicamente la importancia que el arte tiene para el servicio divino.<sup>45</sup>

El primer ejemplo que planteo es el caso mismo de la pintura poblana que he descrito en un principio. Este, considero, es un buen ejemplo que nos brinda la oportunidad de valorar en su justa medida la influencia que tuvieron estas visiones en la sociedad novohispana; es decir, si bien es cierto que podemos inferir con base en las descripciones que estas religiosas hacían del purgatorio, que los pintores de la corona se inspiraban en tales relatos, en la narración que estudiamos al principio, queda constatado cómo una imagen emanada del imaginario de una de estas monjas, sirvió como fundamento para la elección del santo patrono de una ciudad como Puebla de los Ángeles, fenómeno nada circunstancial: La sociedad poblana así reconocía el poder visionario de una de sus venerables y se apropiaba de su visión. (Fig. 2)

Asimismo, es bien conocida la técnica utilizada por varios pintores desde el Renacimiento, a la hora representar el tema de la “adoración de los reyes” o “adoración de los pastores” lo hacen siguiendo un modelo que santa Brígida confesó haber tenido en una de sus visiones. Esta santa dijo haber visto cuando María dio a luz a su hijo; vio cómo del niño salía una luz blanquecina que alumbraba la escena del pesebre. Pero dejemos que la santa nos narre con sus propias palabras, la descripción de su visión:

---

<sup>45</sup> Werner Weisbach, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p.58

*Estaba yo en Belén, dice la Santa, junto al pesebre del Señor, y vi una Virgen encinta muy hermosa, vestida con un manto blanco y una túnica delgada, que estaba ya próxima a dar a luz. Había allí con ella un recatadísimo anciano, y los dos tenían un buey y un asno, los que después de entrar en la cueva, los ató al pesebre aquel anciano, y salió fuera y trajo a la Virgen una candela encendida, la fijó en la pared y se salió fuera para no estar presente al parto.*

*La Virgen se descalzó, se quitó el manto blanco con que estaba cubierta y el velo que en la cabeza llevaba, y los puso a su lado, quedándose solamente con la túnica puesta y los cabellos tendidos por la espalda, hermosos como el oro. Sacó en seguida dos paños de lino y otros dos de lana muy limpios y finos, que consigo llevaba para envolver al Niño que había de nacer, y sacó otros dos pañitos del lienzo para cubrirle y abrigarle la cabeza al mismo Niño, y todos los puso a su lado para valerse de ellos a su debido tiempo.*

*Hallábase todo preparado de este modo, cuando se arrodilló con gran reverencia la Virgen y se puso a orar con la espalda vuelta hacia el pesebre y la cara levantada al cielo hacia el oriente. Alzadas las manos y fijos los ojos en el cielo, hallábase como suspensa en éxtasis de contemplación y embriagada con la dulzura divina; y estando así la Virgen en oración, vi moverse al que yacía en su vientre, y en un abrir y cerrar los ojos dió a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz.*

*Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura.*<sup>46</sup>

Es notorio como los pintores tomaron como modelo en sus composiciones esta visión de la monja medieval, pues en no pocas pinturas la luz que ilumina la escena del pesebre, sale del cuerpo del niño adorado. (Fig. 4)

Otro buen ejemplo y que pudiera tomarse como el origen de toda una tradición pictórica a la hora de representar el purgatorio es el caso de santa Lutgarda, la cual ya hemos mencionado en este trabajo, monja cisterciense de la que se cuenta que en una ocasión se le apareció el alma de un papa (Inocencio III), cercada por el fuego y que con lastimosa voz le dijo:

*“Soy el papa Inocencio tercero, de este nombre, a quien Dios sublimó a la dignidad del Sumo Pontificado, pero como ingrato y desconocido ofendí a su divina majestad, y por tres pecados que hice en vida había merecido el infierno, y estuvo ya muy cerca de darse contra mí, sentencia de eterna condenación; pero valième en este riguroso trance la intercesión de la Reina de los ángeles y madre de los pecadores, la virgen María, la cual por el servicio que la hice edificándole un monasterio debajo de su protección y amparo, alcanzó a su precioso hijo, que a la hora de la muerte me diese verdadero dolor y arrepentimiento de*

---

<sup>46</sup> N. Daniel Villa, *Santa Brígida de Suecia: su orden, sus escritos*. España, Tres Américas, 1997 p. 136

*mis pecados, como me lo dio; con lo cual estoy en la carrera de la salvación, aunque mi purgatorio será rigurosísimo, porque la pena eterna que por mis pecados merecía se han conmutado en temporal en el purgatorio, y estoy sentenciado a estar en él, hasta el día del juicio.”<sup>47</sup>*

Este relato, quizás podría explicar la razón de encontrar en muchas pinturas de ánimas del purgatorio, a un papa que sufre al igual que todas las ánimas, del rigor del fuego purgante (Fig. 5). Igualmente, se advierte al lector que nadie, sin importar jerarquía social ni religiosa, está exento de ser castigado por sus pecados mediante el fuego. Está patente también la labor intercesora de la virgen María, se refuerza el mensaje edificante de rezar por las almas de los difuntos y se reconoce el papel intercesor de las monjas con el más allá.

Existe también una pintura de José Juárez titulada *La última comunión de san Buenaventura* la cual muestra una escena de comunión en la que, a la hora de comulgar un feligrés la ostia “vuela” y va a dar hasta el pecho del santo que se encuentra ya en su lecho de muerte. Esta pintura, seguramente está inspirada en un relato que hacen los biógrafos de sor María de Jesús Tomellin (1539-1637) monja poblana, según un día ocurrió en el convento algo extraordinario: una hostia consagrada voló del copón hasta el lugar donde estaba arrodillada María de Jesús, quien por orden de una caprichosa abadesa no podía acercarse a comulgar.<sup>48</sup> (fig. 6)

---

<sup>47</sup> Bernardino de Villegas, *La esposa de Cristo instruida en la vida de santa Lutgarda virgen, monja de San Bernardo*, Murcia, España, Juan Fernández, 1635, p. 100

<sup>48</sup> Muriel Josefina, *Cultura femenina Novohispana*, México UNAM, 1982, p. 332

## IX.- LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES DE IGNACIO DE LOYOLA

*“La práctica nos ha enseñado muchas cosas; tarde, es verdad,  
Pero no para aquellos que vendrán después de nosotros.  
Hemos venido cargados con muchos libros cuando hubieran  
bastado las imágenes.”<sup>49</sup>*

Ahora bien, cómo podemos explicar estos fenómenos de las visiones sobrenaturales de estas monjas a la luz de la modernidad en la que estamos?, muchos investigadores de diversas ramas, han querido dar explicaciones de estas visiones desde su propio campo de estudio.

“Estados mentales patológicos”, han dicho los psiquiatras, bulimias, anorexias, dietas rigurosas, (los médicos) clausura, exceso en sus “disciplinas”, enfermedades, o simplemente “mujeres locas”, han sido algunos de los adjetivos que han emanado de los diferentes campos de conocimiento que han abordado semejantes experiencias místicas. Sin embargo, considero que es desde la luz de su propio tiempo, desde su propio contexto novohispano que es desde donde debemos abordar el fenómeno, para lograr tener un acercamiento un poco más íntimo al hecho, y poder dar una explicación, si no más “científica”, si un poco más comprensiva.

En un pasaje de las *Cuentas de conciencia*, Teresa de Ávila narra una de tantas apariciones del Señor con ella:

*Después de comulgar, me parece clarísimamente se sentó cabo a mi nuestro Señor y comenzome a consolar con grandes regalos (...) En algunas cosas que me dijo entendí que*

---

<sup>49</sup> Misionero Jesuita, 1685

después *que subió a los cielos nunca bajó a la tierra –si no es en el Santísimo Sacramento – a comunicarse con nadie*.<sup>50</sup>

Este pasaje subraya el carácter paradójico de cualquier visión. La visión se diferencia de la “presencia real” de la Divinidad, tal y como se realiza en el sacramento. Es una *parusía* de segundo grado, es decir, “irreal”, imaginaria, y de ahí, su esencia personal, íntima, y en consecuencia incontrolable.

En la visión, la Divinidad no se comunica realmente, sino imaginariamente. Es tan solo la representación de una representación. La visión extática ocurre en el alma del elegido, es en cierto modo, esta alma que se hace transparente, lo que muestra el cuadro de visión.<sup>51</sup>

La experiencia de la visión se vuelve espacial; la aparición parece manifestarse en el templo, en la celda monástica, sobre una montaña, o bien en el desierto.

¿Cómo llegaron estas monjas a semejantes formas de subjetividad?, mediante qué medios o mecanismos fue que lograron adentrarse tanto en sus propias almas para “vivir” semejantes experiencias?, ¿cómo llegar mediante la oración, al éxtasis, en donde los sentidos se vuelven ya inadecuados para transitar por los nuevos caminos?

La investigadora Perla Chinchilla, del departamento de Historia de la Universidad iberoamericana, en su interesante artículo titulado: *La composición del lugar: de la imaginación a la memorización* nos brinda, desde la óptica, nuevamente de la Historia de

---

<sup>50</sup> Víctor Stoichita, *El ojo místico; pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Madrid, España, ed. Alianza, 1996, p. 29

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 29

las Mentalidades, elementos teóricos de los que me aprovecharé para hacer mi análisis, y así poder llevar acabo dicho acercamiento al fenómeno.

En el trayecto anterior al catolicismo tridentino, mientras se realizaba un último esfuerzo por preservar la religiosidad cristiana, anclada en la edad media y en una sociedad oral –el tiempo de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola- se sentaban, sin pretenderse, las bases que dejarían atrás a esta religiosidad.<sup>52</sup>

Del último cuarto del s. XVI hasta la década de 1640, en este lapso se llevó a cabo el ascenso de la propuesta Jesuita en todo su esplendor, se desplegó su retórica de “las pinturas” como le ha llamado Fumaroli, la expresión manifiesta de la “imagen memorizada”.<sup>53</sup>

Los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola son un magnífico ejemplo de un *desplazamiento*, es decir, en ellos se aprecia una sutil tensión entre la espiritualidad perteneciente al mundo de la oralidad, propia de la edad media -que se va desvaneciendo- y el de la Imprenta que poco a poco va cobrando fuerza; los *Ejercicios* eran “el deseo” de un imposible, la transmisión de la iluminación mística. No eran un libro, sino “un deseo que organiza prácticas”, se trata de ejercicios, que al modo de un guión teatral proporciona las condiciones para que se establezca un coloquio entre el ejercitante (junto con su guía espiritual) y Dios. En este sentido, pertenecen plenamente a la cultura oral (y medieval) cristiana. Nos dice Ignacio:

---

<sup>52</sup> Perla Chinchilla, “La composición del lugar: de la imaginación a la memorización”, en *Historia y Grafía*, México, UIA, 2001 No. 16 p. 16-17

<sup>53</sup> Marc Fumaroli, *L'École du silence*, París, Flammarion, 1994

*La primera anotación es que, por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la consciencia de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según en adelante se dirá.*<sup>54</sup>

A partir de éste pequeño, pero a todas luces fundamental documento de la Compañía de Jesús, se puede seguir el camino de la ruptura que va del Renacimiento (s.XVI) al Barroco (s. XVII). Desde ésta óptica, los *Ejercicios* representan la puerta que se cierra, la de la cultura de la oralidad, en tanto que se abre la de la escritura y la piedad barroca; la *compositio loci* es la bisagra que une a ambas.<sup>55</sup>

Dicho de otro modo, los *Ejercicios* ignacianos son la coronación de un largo desplazamiento, que se iniciará ya desde principios del s. XV, en el ámbito de la cultura española: el tiempo dedicado a la oración vocal disminuía, en tanto que crecía el dedicado a la oración mental.<sup>56</sup>

Los *Ejercicios* son así, una pieza de la “mística”, al mismo tiempo que una guía y un “método” práctico para la acción en el mundo.

Es decir, curiosamente la mística es un fenómeno que anuncia la modernidad; expresa el desgarramiento del mundo religioso de la oralidad, que es desplazado con la aparición de la imprenta -y con ésta el triunfo de la ciencia y la razón-. En adelante, la mística será la creencia privada del mundo ilustrado del s. XVIII.

---

<sup>54</sup> Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, Buenos Aires, Editores, S. A. 1998 (reproducción de la edición latina que se publicó en Roma en 1548)

<sup>55</sup> Perla Chinchilla, “*la composición...*” *Op. cit.*, p. 18

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 21

Pasó a ser-la mística-, junto con otras, una de las “heterologías”; o sea, uno de los saberes inaccesibles sobre “el otro”: el loco, el salvaje, el idiota, el “espiritual”. Pero, a diferencia de otras, no sobrevivió más allá de las postrimerías del s. XVII, una vez que dio figura histórica y coherencia teórica a un conjunto de prácticas. Justamente los *Ejercicios Espirituales* de Loyola pueden leerse con la ambigüedad del “retiro interior hacia Dios” o como “aplicaciones prácticas”.<sup>57</sup>

Esa efusividad por un “cristianismo interior” empezó a despertar desconfianza y temor en las instituciones eclesiásticas, y se empezó a reprimir poco a poco, hasta marginarse y convertirse, como hemos visto, en una “heterología”, incomprendida y aberrante ya que toda visión era una experiencia interior, personal e incommunicable. Para la autoridad religiosa, el gran peligro de la experiencia visionaria residía precisamente en su carácter de inmediatez, en el hecho de permitir una relación directa con lo sagrado sin el papel mediador de la iglesia.

Esta es la razón principal por la cual, a lo largo de todo el s. XVI, la gran época del misticismo español, la iglesia consideró el ejercicio de las visiones como algo sospechoso, es decir; peligroso.<sup>58</sup>

Sólo es hasta después del Concilio de Trento y sobre todo, en el s. XVII que la autoridad eclesiástica se afanará en manipular la experiencia visionaria de acuerdo con sus propios intereses. Para conseguir sus fines, necesitaba, en efecto, medios capaces de controlar a fin de *re-presentarla* a la comunidad de fieles, pasándola previamente por el filtro de su

---

<sup>57</sup> De Certeau, *La fábula mística, siglos XVI-XVII*, México, UIA, 1993, p.32

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 36

propia autoridad.<sup>59</sup>, debido a ello, se impulsó la piedad barroca, valorada a partir de las prácticas observables desde el exterior, y por lo tanto controlables. Lejos de incitar procesos místicos difícilmente controlables, la contemplación del cuadro de visión equivalía a una especie de “domesticación” de la experiencia visionaria.

## **IX.- MEDITACIÓN E IMAGINACIÓN: LA *COMPOSITIO LOCI* DE LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES**

Lo que Loyola propuso al creyente en sus *Ejercicios* fue la “organización de un lugar” desde dónde hablar con Dios, es precisamente la composición del lugar, la *compositio loci*; la pieza clave y más resaltada de los *Ejercicios* de Ignacio. Es un método para organizar lugares: “*le procura señales y no la historia del viaje, despliega las posibilidades, las alternativas y las condiciones del desplazamiento*” al ejercitante, quien ha de tomarlas a su cargo. Las composiciones del lugar se reparten en las cuatro semanas de los *Ejercicios*, como cuatro actos de una obra teatral, como es el caso de la “oscuridad” de la tercera semana y “la luz” de la cuarta. ¿Qué es la composición del lugar para Ignacio?

Veamos un ejemplo:

*Quinto ejercicio es meditación del infierno; contiene en sí, después de la oración preparatoria y dos preámbulos, cinco puntos y un coloquio.*

*1°. Preambulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura, y profundidad del infierno.*

---

<sup>59</sup> Víctor Stoichita, “El ojo místico...” *Op. cit.* P. 33

2°. *Preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que si del amor del señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no vivir en pecado.*

1°. *Punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.*

2°. *El 2°. Oír con las orejas, llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo, nuestro Señor y contra todos sus santos.(Fig. 7)*

3°. *El 3°. Oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.*

4°. *El 4°. Gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.*

5°. *El 5°. Tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrazan las ánimas.*<sup>60</sup>

Como vemos, se trata de una invitación a “imaginar” –a partir de los sentidos- una escena en la que hay acciones dolorosas (o gloriosas), por medio de las cuales el ejercitante, inmerso en esta teología de los afectos, será con-movido a “vivir” los sufrimientos (o gozos) imaginados. Le instan a “imaginar” y no a “memorizar”, que es lo que nos convidarán los jesuitas que siguieron a Ignacio.

Hacer tal distinción es para dar cuenta del desplazamiento del que hemos venido hablando: el del mundo de la oralidad, -propio de la edad media- y el de la imprenta. En

---

60 Recordemos lo expuesto unas páginas antes, sobre lo que declaraba Francisca de la Natividad (biógrafa de Isabel de la Encarnación): “...sus manos estaban moradas y las yemas de sus dedos no parecían sino que querían reventar de hinchadas y estaban más negras que moradas”. Francisca interpretó estos indicios como una evidencia de que Isabel “estuvo en el purgatorio, y lo vio, y probó las penas que allí se padecen”

términos metafóricos podría decirse que “memorizaba” el habitante del mundo de la oralidad anterior a Trento, e “imaginará” el ciudadano de las letras que le sucedió. Sin duda la obra de Loyola es una obra de difícil interpretación, pues su lenguaje es excesivamente subjetivo y muy de la época, lo que causa que su interpretación sea desde una hermenéutica nunca unilínea, por ejm. en el específico tema de *La composición del lugar*, Fernando de la Flor en su obra *Teatro de la memoria*, dice que cuando Ignacio toca el tema de la memoria la ve como el depósito del recuerdo donde actúa como *locus*, en el que “quedan almacenadas las imágenes sagradas que, hieratizadas y fijas en una rigidez mayestática, constituyen los pilares plásticos de la meditación que propone.”<sup>61</sup> A su vez Chinchilla argumenta, que si bien es posible que esta interpretación sea correcta, puede haber otra: ver en esta *compositio* como “una bisagra que cierra el mundo oral, al cual Dios empezaba a escondérsele, tal como la mística lo denota y abre a la vez el de esta interpretación “barroca”.<sup>62</sup>

Los *Ejercicios*, que instituyen en su núcleo la *composición del lugar*, no le dan las imágenes ya elaboradas al ejercitante, él habrá de producirlas (autorreproducirlas) y vivir dentro de ellas, el sufrimiento de la pasión; así alcanzará finalmente la contemplación de Dios. Son imágenes que cumplen “una función *sui generis* en la espiritualidad ignaciana” nos dice Fabre.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Fernando R. de la Flor. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los s. XVII y XVIII*, Junta de Castilla y León, Consejería de educación y Cultura, 1996. Pp.270

<sup>62</sup> Perla Chinchilla, “*La composición...*” *Op. cit.*, p. 30

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 35

Su fuerza imaginativa ha de mover los sentidos interiores, por tanto no cumplen una función mnemotécnica, de cuya *memorización* se obtenga una pedagogía de la virtud. En este sentido *Los Ejercicios* no son un “texto escrito” que ha de leerse, y por tanto tampoco hay nada que “ilustrar”: Los *Ejercicios* ignacianos son una preciosa muestra del tránsito de la cultura oral que, paradójicamente, y por ello es desconcertante, dejará por escrito su profunda huella.<sup>64</sup>

Los *Ejercicios* no articulan ideas sino prácticas; no hay texto ni descripción, existe una relación con un “extra-texto” que no es enunciable, de este silencio se genera “el poema”, imaginación de una composición del lugar que cada ejercitante pinta para recorrer el itinerario de su viaje, el cual finalmente hace solo, o en todo caso acompañado por su director espiritual.<sup>65</sup>

A propósito de esto, existe un poema en las paredes del osario del panteón de la santa Veracruz de la ciudad de san Juan del Río, Qro. El cual, cuando yo tuve contacto con él por primera vez, me impresionó por su compleja elaboración. El poema es anónimo, y está al lado de una pintura mural de ánimas del purgatorio. Al estar realizando este trabajo, me parece tener elementos para proponer la hipótesis de que tal poema está inspirado en los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio. A continuación lo transcribo:

*Por la más leve culpa de malicia, padezco de este fuego la violencia*

*Ved, que sería juzgado con justicia, si esto ha sido juzgado con clemencia.*

---

<sup>64</sup> Ibid, p. 35

<sup>65</sup> Ibid, p. 36

*¡Que puede liberar toda mi pena. Con poner diligencia cuando allá vivía!,*

*Y hoy necesito de que mano ajena, me dé, lo que adquirir pudo la mía.*

*Hijo, padre, esposo, hermano, amigo, por quien quizá padezco estos ardores,*

*Pues sus favores fueron mi castigo, mitiguen sus favores, mi castigo.<sup>66</sup>*

Como vemos este poema no es ninguna narración de algún viaje, solo es imaginar “un lugar” (en este caso, en el purgatorio) y en él, algún ánima que sufre de las inclemencias del fuego, (el poema invita al arrepentimiento y a la indulgencia) y el ejercitante está ahí, con ella, sufriendo el mismo tormento, (de la misma forma a como se desarrolla una obra teatral). Para que, una vez inmaculada(s) (ambas almas), puedan ya, ver cara a cara a Dios que habita en los cielos.

Así como no hay historia –narración- del viaje, tampoco puede haber imágenes en términos de ilustración; éstas surgirán después, cuando la Compañía requirió de una Pedagogía y un origen que la legitimara.

Por lo tanto, la *composición del lugar* es la bisagra que permite se abra también esta otra puerta; la de la enseñanza de los ejercicios, por medio de “las pinturas”. Adentrándose en el barroco (a finales del s. XVI) estos ejercicios y meditaciones jesuitas, van adquiriendo un toque cada vez más dramático. La afirmación de Fernando de la Flor, en este sentido, adquiere más elocuencia. Los discípulos de Ignacio se encargarán de ampliar e ilustrar el método de *la composición del lugar* difundiéndolo por toda la espiritualidad católica

---

<sup>66</sup> Inscrito en una de las paredes del osario del Museo de la Muerte en San Juan del Río, Qro.

abriendo el camino hacia el mundo moderno. En los finales del s. XVI las meditaciones y ejercicios de estos jesuitas van adoptando progresivamente un espíritu más dramatizado. Por toda Europa se habla ya de una superación del modelo ignaciano.

El padre Luis de la Palma, uno de los intérpretes más autorizados de *Los ejercicios Espirituales*, en su obra: *Historia de la sagrada pasión*, publicada en 1624 apunta:

*Porque así para hincar un clavo en un madero, le abrimos camino con un barreno proporcionando al tamaño del clavo, y después dexamos que rompa lo demás el clavo por sí mismo, con los golpes que le dan; porque sin esta ayuda del barreno el clavo no entra: lo mismo suela suceder a los que meditan, que es menester darles una declaración, o ponderación proporcionada a su capacidad, y ingenio, por la qual encaminen su discurso; y luego dexarlos que prosigan con su trabajo, y conato propio: porque so no se les dize nada, ellos no hazen nada, ni hallan que pensar nada; y así, o se divierten a negocios temporales, o vageaciones inútiles, o dan en unas consideraciones secas, y estériles, de que no puede resultar sino cansancio, y desvanecimiento de la cabeza: y por el contrario, si para escusar este inconveniente, les damos las consideraciones hechas, y los afectos, y propósitos expresados, y puestos en práctica, no prenden, ni hazen fuerca en los pensamientos y afectos ajenos, como lo hizieran, si fueran suyos propios.*<sup>67</sup>

Es interesante destacar que este fragmento pertenece al apartado “*Como debe ser ayudada la memoria para la meditación*”.

---

<sup>67</sup> Luis de la Palma, *Historia de la sagrada pasión sacada de los quatro evangelios*. Toledo, España en la imprenta de Juan Pablo Martí, p. 1-2

¿A qué se refería el padre Luis de la Palma, cuando dice: “*le abrimos camino con un barreno proporcionando al tamaño del clavo*”?

Creo yo, se refería a ayudar al ejercitante a iniciar su *compositio loci*, ¿Cómo?, mediante las imágenes; y ¿qué las contienen de una manera contundente?, pues las pinturas. A partir de aquí las pinturas empezarán a cobrar una importancia fundamental en la enseñanza de *Los ejercicios*; se empezará a dar un diálogo entre las pinturas y la devoción, retroalimentando la imaginación de quien las contempla con apasionamiento. (Fig.7)

Para muestra, un botón: ¿Qué es lo que está representado en -casi todas- las iglesias católicas mediante pinturas, paso a paso, a medida que el feligrés se va introduciendo hacia el altar?: La pasión de Cristo, no es cierto? Desde su aprehensión, pasando por su juicio, su tormento, hasta la crucifixión y el descenso. Es una forma de que el visitante-creyente vaya creando su propio *compositio loci* para que, una vez de frente al altar, sea capaz de iniciar un viaje de introspección y poder crear el espacio divino para tener la comunicación con Dios mediante la oración, (nótese que dichas pinturas fueron hechas por la iglesia, para controlar la meditación del creyente). Es hasta después del año 1604 cuando ya se pueden encontrar libros ilustrados de los *Ejercicios*, por lo tanto es factible hablar ya de una mnemotecnia (memorización) de ellos.

La interpretación de la *compositio loci* ignaciana como “teatro de la memoria” trata ahora, de recordar la imagen escogida lo mejor posible, para que cumpliera su función pedagógica en un camino oblicuo para llegar a Dios.<sup>68</sup>

Perla Chinchilla llama a este proceso “El Contrato Mítico” es decir, el que a partir de la *compositio loci* ignaciana se da el encuentro entre la retórica y la plástica mediante las prácticas visibles y controlables a partir de los cinco sentidos y no ya de los “sentidos interiores”. Es el paso que ha denominado “de la imaginación a la memorización”, justamente de las imágenes elaboradas por el arte del s XVII es decir, es el fin de la mística en aras del nacimiento del barroco.

Bajo la marca de la imprenta, la sociedad Europea del s. XVII materializó la palabra junto con la imagen e ilustró todo tipo de géneros literarios de la época, pasando desde los *exempla*, los manuales devocionales, hasta los sermonarios. Con ello se conseguía, por un lado, la marginación de la actitud mística no controlable por la iglesia, así como el apoyo y persuasión hacia la práctica devocional.

Entre 1600 y 1640 la Compañía de Jesús se volvió experta en el arte retórico de la persuasión, aprovechando que ésta se había convertido en el tono general del catolicismo postridentino. La *hypotíposis* –que consiste en hacer visible lo ausente- o en otras palabras, lograr una vívida imaginación de alguna escena en la que el público parece estar presente con sus cinco sentidos corporales- se elaboraron hasta el extremo posible.

---

<sup>68</sup> Ibid, p. 42

En adelante, los directores espirituales y los predicadores contaron ya con un método introspectivo bastante eficaz, que supieron plasmar a la perfección, en el alma de sus discípulos.

El objeto de los ejercicios espirituales era preparar a un público extenso para una forma precisa de fe por medio de un proceso psicotécnico aplicable en general y conducir la fantasía religiosa en dirección prevista. Mediante una estricta delimitación de lo que debía de ser contemplado y sentido, quedaba descartada toda desviación esencial y reprimida cualquier especulación, cualquier abandono espiritual y místico a ideas independientes.<sup>69</sup>

## **X.- CONCLUSION**

Lo anteriormente expuesto, confirma que las monjas novohispanas jugaron un papel de verdadera trascendencia en el imaginario colectivo de aquella sociedad virreinal y se identificaron con el papel que la sociedad les atribuyó. En el plano simbólico, su función principal era socorrer e interceder por las ánimas del purgatorio. Intervenían en el más allá mediante oraciones penitenciales e incluso aceptaban sufrir las penas ajenas en sus propios cuerpos. Estas mujeres se entregaron con todo su fervor a la responsabilidad que la sociedad les concedió, lo hicieron de una manera auténtica, amorosa y por qué no decirlo; incluso temeraria.

Dado que los conventos femeninos en la Nueva España era un fenómeno urbano, no es de extrañar que las religiosas imploraran por ciudades enteras, como Puebla, Tlaxcala o

---

<sup>69</sup> Werner Weisbach, *“El barroco, arte...”* op. cit. p. 66-67

México; sus habitantes tenían plena confianza en ellas, sabían que en situaciones de peligro, como terremotos, inundaciones, epidemias, etc. Ellas, intercederían con Dios a favor de la comunidad. Los espacios de clausura, denominados locutorios se convirtieron en el punto de contacto entre la sociedad civil y la vida religiosa; Ahí se unía el mundo de la divinidad con el mundo profano.

Sin embargo es en la Historia del arte, en donde veo la verdadera trascendencia de estas mujeres, ya que ellas, -o más bien, sus “visiones extáticas”- sirvieron de inspiración divina a los artistas plásticos. Este punto considero, si bien ha sido abordado por otros autores dentro de nuestra disciplina, me parece lo han hecho de manera periférica. Sin embargo, me parece de suma importancia tratar como tema central este interesante asunto, ya que las monjas fueron mujeres que como hemos visto, a falta del reconocimiento eclesiástico, supieron abrirse camino utilizando otros medios igualmente poderosos como la intuición y el vasto mundo subjetivo femenino.

La iglesia, está claro, se valió mucho de sus visiones, ejemplo claro es el encargo que hicieron a sus pintores de cuadros de ánimas, tal como sus visiones las describían; levantando sus rostros tristes pero resignados hacia sus salvadores, (santos, vírgenes, arcángeles, etc.) a veces encadenadas con grilletes a las rocas ígneas del purgatorio, con su vuelo feliz, una vez liberadas y vestidas con blancas estolas celestes, y asistidas por ángeles que revolotean por toda la composición. Además las llamas de los fuegos purgantes ofrecían la oportunidad de iluminar los cuadros con el típico claroscuro al que el barroco fue tan adicto, todo lo cual servía perfectamente a los propósitos devocionales de la pintura barroca.

Asimismo quedó demostrado cómo las visiones de algunas santas medievales brindaron los elementos iconográficos que hicieron, bien podríamos decir, *escuela*, a la hora de representar el purgatorio, tales como la representación de papas dentro del conjunto de ánimas que pagan su inmaculación, así como la *inefable luz* que ilumina las escenas del nacimiento del niño Jesús y también hemos visto como algunas leyendas de la vida de estas mujeres visionarias influyeron en la pintura.

Igualmente, hemos estudiado cómo es que estas mujeres llegaron a estados de conciencia más allá de toda racionalidad, y cómo las imágenes se transmitieron transformando un estado mental, llegando a estados psíquicos del todo incomprensibles a nuestro “sentido común”, pero la historia nos ha enseñado que para poder abordar un fenómeno en su verdadera esencia es necesario hacerlo dentro de su propio contexto, nunca como un ente aislado, y el contexto de esa época estaba determinado en gran parte por lo que pasaba en la España conquistadora y evangélica. Es evidente que el arte tenía que reflejar la intensa conmoción espiritual que había provocado la Contrarreforma. La iconografía fue una forma de interpretar los efectos de esa agitación religiosa despertada por la lucha en torno al dogma. El espíritu nominoso, es decir, el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente las almas se hizo patente con toda su fuerza; su expresión fue lo que conocemos como el Barroco.

Las prácticas místicas y barrocas tuvieron que llegar a este continente, pues era una forma de salvaguardar las tierras conquistadas, una forma de extender el dominio de la Corona. Pero aquí, estas prácticas importadas adoptaron (e incorporaron), elementos

propios de la naciente cultura novohispana, con un fuerte pasado indígena, y la resultante se vio matizada por nuevos elementos, propios de una nueva religiosidad, una nueva forma de entender el mensaje de las santas escrituras, y ello fue determinante dentro de los nuevos rumbos en que la sociedad mexicana, se abría camino.

Este trabajo de alguna manera quiere reconocer a estos bellos personajes y dar a conocer la importancia de su labor, en la apasionada búsqueda de la perfección, en un tiempo en que lo fantástico, formaba parte de la cotidianidad.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

FIG. 1



Anónimo. El escudo de la orden Carmelita en la parte superior de la entrada principal del templo del Carmen, Puebla.

FIG. 2



Anónimo. Este óleo del s. XVIII representa la visión de sor Isabel, de esta forma la sociedad poblana le rinde tributo y se apropia de su visión. Templo del Carmen, Puebla

FIG. 3



Anónimo (detalle). Las ánimas que ya habían cumplido su estancia en el purgatorio se les representaba vestidas de blanco, inmaculadas para poder ver cara a cara a Dios que habita en los cielos. Templo parroquial de Capulhuac, Edo. Mex.

FIG. 4



Rubens. *La adoración de los pastores*. Los pintores tomaron como modelo la visión de santa Brígida que decía que del niño salía una “inefable luz” para representar las escenas del nacimiento de Jesús. Museo del Prado, Madrid, Es.

**FIG. 5**



Anónimo. Iglesia de san Luis Obispo. Personajes con tiara papal dentro del purgatorio, pudieron tener origen en la visión que describe santa Lutgarda. San Luis Teolochoico, Tlaxcala

FIG. 6



José Juárez. *La última comunión de san Buenaventura*. Esta pintura pudo haber tenido origen en el relato popular de sor Ma. De Tomellín, en donde la ostia “vuela” hasta la boca de la santa. Museo Nacional de Arte

FIG. 7



Anónimo. *Pintura de ánimas*. Después de Trento, las imágenes empezaron a cobrar una gran importancia para la *compositio loci* del ejercitante. Museo de la muerte, San Juan del Río, Qro.

## BIBLIOGRAFIA

Baez, Linda. *Mnemosine Novohispànica*. UNAM/IIE, Mèxico 2009

Baron, Jayme. *La religiosa enseñada y entretenida en las obligaciones de su noble espiritual estado de esposa del Rey del cielo, en una gustosa parábola y diálogo que, instruye con aprovechamiento y recreo, por adornada de varios símbolos y ejemplares historia*. Zaragoza, Pedro Ximénez, 1727

Bienko, Doris. "Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas en el siglo XVII" en: *Muerte y vida en el más allá, España y América siglos XVI y XVII*. México, UNAM/IIE, 2009 Gisela Von G. y Enriqueta Vila.

Bonrja Jaime. "Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina", en: *Theologica Xaveriana*, vol. 57, núm. 162, abril-junio, 2007

Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Estudios Cristianos.1978

Chinchilla Perla. "La composición del lugar: de la imaginación a la memorización", en: *Historia y Grafía*. México, UIA 2001

De Certeau Michel. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, tr. Jorge López M. México, UIA, 1993

De la Flor, Fernando. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los s. XVII y XVIII*, España, Junta de Castilla y León, Consejería de educación y Cultura, 1996.

De la Natividad, Francisca. *Este es el original de la madre Francisca de la natividad dando razón de la venerable madre Isabel de la Encarnación y de su confesor. De que se hizo su traslado*. Archivo del convento de san José y san santa teresa, Puebla

De la Palma, Luis. *Historia de la sagrada pasión sacada de los quatro evangelios*. Toledo en la imprenta de Juan Pablo Martí, 1704

De Villegas, Raúl. *La esposa de Cristo instruida en la vida de santa Lutgarda virgen, monja de san Bernardo*. Murcia, Esp. Juan Fernàndez de Fuentes, 1635, pp. 100

Dehouve Daniele. *Rudingero el borracho y otros exempla medievales*. México, Ciesas/Ibero, 2002

Fumaroli, Marc. *L'École du silence, París, Flammarion, 1994*

García, Consuelo. "El infierno y sus castigos en los impresos de acervos novohispanos" en: *Muerte y vida en el más allá*. México, UNAM 2009

García, Oscar. *Don Ruti, el borracho que viajó al infierno. Cuentos y leyendas del México indígena*, Querétaro, FUNDAp 2005

García, Oscar. *Leyendas, cuentos y relatos sanjuanenses*. Querétaro, UAQ, 2001

García, R. *Historia de la iglesia en España*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos.1979

Gerlero, Isabel. *La pintura mural durante el virreinato*. Enciclopedia Historia del arte Mexico. Vol. 1 No. 6 México, Unam 2009

Haindl, Ana, *La peste negra*. Internet ([edadmedia.cl/wordpress/wp/Lapestenegro.pdf](http://edadmedia.cl/wordpress/wp/Lapestenegro.pdf))

Lavrín, Asunción y Loreto, R. "Diálogos espirituales" en: *Manuscritos femeninos Hispanoamericanos siglos XVI-XIX*. Puebla, UDLA 2006

Loyola, Ignacio. *Ejercicios Espirituales*. Buenos Aires. Editores, S.A. 1998 (reproducción de la edición latina que se publicó en Roma, en 1548)

Lugo, Mario *Relatos de ultratumba*. México, INAH, 2004

Lugo, Mario "El purgatorio a través de los ejemplos tridentinos y postridentinos y su difusión en la Nueva España" en: *Muerte y vida en el mas allá. España y América siglos XVI-XVIII*. Unam. México, 2005

Myers, K *María de san José, Oaxaca Manuscript*

Mayer, Alicia. "El cielo, el infierno y el purgatorio en los sermones novohispanos" en: *Muerte y Vida en el Mas Allá*. México, Unam 2009

Manrique Jorge A. "La estampa como fuente del arte en la Nueva España" en: Anales del IIE No.50 Unam. México, 1982

Morera, Jaime. *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia.* México, UNAM/IIE, 2006

Muriel, Josefina. *Cultura Femenina Novohispana*, México UNAM, 1982

Prat Ferrer, J. "Los exempla medievales: una etapa escrita entre dos oralidades" en: Internet ([www.academia.edu](http://www.academia.edu))

Rubial, Antonio. "¿Herejes en el claustro? Monjas ante la Inquisición Novohispana del s. XVIII" en: Internet ([www.ejournal.unam.mx](http://www.ejournal.unam.mx))

Rubial, Antonio "Las ánimas del locutorio. Alianzas y conflictos entre las monjas y su entorno en la manipulación de lo sagrado" en: Prolija memoria. México, UNAM, 2006

Rubial, Antonio. *Profetisas y solitarios*, México, FCE, 2005

Rubial, Antonio. "Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana" en: Prolija memoria, I.1 México, UNAM 2007

Sánchez, José L. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998,

Salmeron, Pedro. *Vida y virtudes de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita descalza, natural de la ciudad de los ángeles.* México, Fco. Rodríguez Lupercio, 1675.

Sánchez Lora, J. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca.* Madrid, Fundación Universitaria Española. 1988

Salmeron Pedro. *Vida y virtudes de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita deascalza, natural de la ciudad de los ángeles.* México, Fco. Rodriguez Luprecio, 1675.

Stastny, Francisco. *Síntomas medievales en el barroco americano.* Perú, Instituto de estudios peruanos, 1994

Stoichita, Víctor, *El ojo místico; pintura y visión religiosa en el siglo de oro español.* Madrid. Editorial Alianza, 1996.

Villa, D. *Santa Brígida de Suecia: su orden, sus escritos. Esp. Tres Américas, 1997.*

Von Wobeser, Gisela. "El mas allá en la pintura novohispana, siglos XVI al XVIII" en :  
Muerte y vida en el mas allá. España y América siglos XVI-XVIII, UNAM/IIIE. México

Von Wobeser, Gisela. Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva  
España. México Jus 2012. México

Weisbach Werner. El barroco, arte de la contrarreforma. Madrid, Espasa-Calpe, 1942

## INDICE

	Pag.
Resumen	1
I Estudio de la imagen	2
II La Contrarreforma	11
III El Barroco, arte al servicio de una mentalidad	14
IV El pensamiento místico, una expresión del barroco	18
V El pensamiento místico llega a la Nueva España	20
VI Las monjas visionarias	22
VII Los modelos religiosos	24
VIII Visiones de monjas novohispanas	27
IX Trascendencia en la plástica de las visiones	34
X Los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola	39
XI Meditación e imaginación: la <i>Compositio loci</i> de los ejercicios espirituales	44
XII Conclusión	52
Bibliografía	63
Índice de ilustraciones	68

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pag
Fig. 1	56
Fig. 2	57
Fig. 3	58
Fig. 4	59
Fig. 5	60
Fig. 6	61
Fig. 7	62