

*El presente ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas" de Jimena Castro Godoy, cuyo investigador responsable es el Dr. Felipe Cussen. En el caso de Sergi Sancho, este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed - Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10-LABX-0090. Asimismo, ha sido beneficiado por una ayuda del Estado francés gestionada por la *Agence Nationale de la Recherche*, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A*MIDEX, referencia n° ANR-11-IDEX-0001-02.

Cuenta Hans Belting en su célebre *Imagen y culto* que, a principios del siglo IV, Constanza, hija de Constantino I, le había pedido al obispo Eusebio que le consiguiera una imagen de Cristo. El cristianismo se había oficializado recientemente en el Imperio y la respuesta del obispo fue, según Belting, cortés pero inquisitiva:

¿Qué clase de cosa es lo que tú llamas la imagen de Cristo? No sé lo que te indujo a solicitar que se pintara una imagen de Nuestro Salvador. ¿Qué clase de imagen de Cristo buscas? ¿La verdadera e inalterable que tiene sus características esenciales, o la que adoptó para nuestra salvación cuando asumió la forma de un siervo? (cit. en Yarza, 23-4).

Con estas preguntas, Eusebio estaba anticipándose a una intensa y extensísima polémica en torno al uso de las imágenes para el culto cristiano. Desde la querrela iconoclasta, el debate entre San Bernardo de Clairvaux y la rama del Cluny, hasta la Reforma protestante, la incorporación de la imagen en paredes y altares provocó interminables tratados y discusiones. Paralelamente a estos debates teológicos, aparecieron casos de hombres y mujeres que afirmaron haber accedido a ciertas revelaciones en forma de visiones. Continuadores de la tradición apocalíptica del "yo vi", señalaron haber sido víctimas de una experiencia violenta e indecible en la que fueron capaces de acceder a una realidad vista con los ojos interiores. Es una experiencia que reclama ser transmitida y que encuentra ahí, en la imposibilidad de referirla, su gran escollo. Es por eso que acudirán a recursos igual de extremos que ella. La imagen vista será explicada a través de procedimientos como la sinestesia, la música, los colores y los retruécanos. En muchas ocasiones, la experiencia resultará tan indecible que terminará siendo descrita bajo términos como "abismo", "nada" o "fondo". Aparecerá así la negación de la imagen. Ésta será observada por la crítica como un gesto apofático, pero aquí nos hemos entusiasmado por indagar en otro modo de negación, el abarrotamiento representativo, que es un modo

de negar la imagen mediante ella misma gracias a su propio exceso.

Para ello, hemos escogido dos casos de contextos diferentes pero correspondientes. El primero, el de una monja medieval llamada Marguerite d'Oingt (†1310) y el segundo, el de una clarisa colonial conocida como Úrsula Suárez (1666-1749). Ambas, desde sus particulares universos, han comunicado su experiencia visionaria mediante escritos que dan cuenta del carácter excesivo de la imagen que les fue revelada. Revisaremos las figuras que utilizan y el nivel de detalle con el que lo hacen para que finalmente, mediante la saturación, lleguen a su propia negación.

LA MEDIACIÓN PUESTA AL LÍMITE: LA IMAGEN SATURADA

En las obras de la llamada mística femenina medieval se nos presentan numerosos testimonios que exponen y articulan de diferentes maneras el concepto de la negación de la imagen. Entre los ejemplos más conocidos se encuentran los de las coetáneas Marguerite Porete (1250-1310) y Angela da Foligno (1248-1309). Sus textos, cada uno desde un registro diferente, proclaman la superación de la mediación representativa de la imagen para lograr la experiencia de la distancia cero o unión mística con la divinidad. En ambos casos se traza un itinerario espiritual en el que el alma se va despojando gradualmente de la imagen, dirigiéndose de tal forma hacia el apofatismo más abstracto. La imagen es, de hecho, el medio, el método mistagógico para abandonar la propia imagen.

Marguerite Porete proporciona en su *Mirouer des simples ames* las claves para seguir este camino a través del concepto de la caída, idea esencial para el abandono de las semejanzas, el aniquilamiento del yo y, en resumen, el anonadamiento del alma (García Acosta, 76ss.; McGinn, 249). Por su parte, Angela da Foligno exterioriza su experiencia de la unión con la divinidad mediante una progresión gradual que su copista



Fig. 1. Hildegard von Bingen,
Scivias, Visión II, 2 (1165).
Wiesbaden, Landesbibliothek

2. Estas enmarañadas visiones de reflejos y transparencias permiten a Marguerite d'Oingt crear una ilusión textual que el lector intenta reconstruir en su mente. Ésta pretende dar forma a diferentes misterios de las Escrituras, verbalizando de manera paradójica la *unio mystica* y la *deificatio* del sujeto. En un primer momento pretendíamos introducir un análisis de este caso dentro del cuerpo del presente artículo, pero por simples y prosaicas razones de dimensión no ha sido posible. Para un estudio más detallado, véase Sancho Fibla (2015, 402-404).

3. La Eucaristía es un elemento caudal en la devoción de Biatrice d'Ornaci. Otra de las experiencias de relieve que encontramos en su *Vida* nos habla de cómo, al recibir la comunión, sintió que la hostia se le engrandecía en la boca hasta atragantarla. Asimismo, el sabor poco a poco fue mutando hasta sentir que era carne viva (Bynum, 1987, 203).

estructura en pasos, vertebrados en los capítulos de su *Memoriale*. Concretamente, es en el séptimo paso suplementario donde esta terciaria franciscana umbra introduce la noción de la “visión de Dios en y con tiniebla”, que no es sino el traspaso hacia la trascendencia, el abandono del mundo de la representación—siempre parcial— para lanzarse hacia un conocimiento experiencial absolutamente apofático. Éste se encuentra aquí encarnado por la tiniebla, concepto que permite a Ángela describir la fusión total con Dios—una *deificatio* similar a la que se encuentra también al término del proceso de anonadamiento de Marguerite Porete:

Cuando estoy en la tiniebla no recuerdo ninguna humanidad, ni de Dios hombre ni de nada que tenga forma, y de esta manera lo veo todo y no veo nada. Y yéndome de mí o permaneciendo en mí en este estado que ya he dicho, veo al Dios hombre que atrae al alma con tanta mansedumbre que algunas veces digo: “Tú eres yo y yo soy tú” (García Acosta, 116).

Sin duda, los lectores de la mística española y sudamericana moderna deben estar ya familiarizados con los términos usados por estas dos místicas—y por tantas otras coetáneas— para referirse al abandono de la imagen. Sin embargo, entre tales testimonios medievales existen otras soluciones expresivas menos célebres que, aun aspirando a la negación de la imagen, no escogieron la vía del despojamiento, sino la de la sobrecarga representativa, del hacinamiento figurativo que fuerza los límites de la mediación.

ILUSTRAR LA PARADOJA TRINITARIA

Presentaremos aquí brevemente un ejemplo cuya intención literaria parece ser la de tejer y entretejer hasta el exceso un velo indescifrable para dar una no-forma a la Divinidad. El texto aparece escrito en francoprovenzal en las obras de Marguerite d'Oingt (†1310), monja y priora del monasterio cartujo de Poiteins, situado en el Dauphiné francés. Lo encontramos específicamente en la hagiografía que Marguerite escribió sobre Biatrice d'Ornaci, otra cartuja de un monasterio cercano, Parménie¹. Este caso no es excepcional, pero sí ilustrativo. De hecho, en las mismas obras de esta autora encontramos otro ejemplo similar, esta vez en la obra llamada *Speculum*. Se trata de una visión de Cristo en la que su cuerpo

adopta todas las propiedades posibles: transparente, traslúcido, opaco y especular².

Todo lo que sabemos sobre Biatrice d'Ornaci proviene de *Li Via Seiti Biatrice d'Ornaci (Vida)* que Marguerite d'Oingt escribió: datos biográficos, milagros, visiones y éxtasis eucarísticos, entre otros (Nabert, 2006). Es en el sexto capítulo de dicho texto donde se nos relata una de las visiones más extraordinarias de la obra: durante varios días la religiosa experimenta una aparición de luces policromas en el momento preciso de la elevación del *Corpus Christi*³. Una luz resplandeciente de color blanco aparece entre las manos del capellán, un resplandor de una intensidad sin parangón. A ésta le sucede otra luz de color bermejo, tan bella que ilumina toda la luz blanca. De igual manera, el resplandor blanco proyecta un fulgor tan grande que hace relucir a su vez la roja:

Le pareció que tal resplandor era completamente redondo y que dentro de éste emergía otra gran claridad roja, tan bella que con su gran belleza iluminaba todo el resplandor blanco. Y dicho fulgor emitía tan gran brillo que hacía refulgir toda la claridad roja, de modo que una belleza iluminaba la otra y viceversa. Y se fusionaban tan bien una con otra, formando una belleza maravillosa y un gran resplandor, que uno podía ver toda la belleza de la luz blanca en la roja y asimismo la roja dentro de la blanca (§84).

La cita nos presenta, por tanto, una confluencia de fulgores de forma redonda que se entremezclan y emanan tal resplandor que uno llega a ver la luz blanca en la roja y viceversa. Entonces, el texto prosigue explicando que dentro de la blanca aparece la figura de un niño de belleza inexplicable. Por encima de éste, dice Marguerite, y envolviéndolo por todas partes, mana otra gran luz semejante al oro que atrae todas las otras refulgencias hasta fusionarse con ellas. Éstas, a su vez, absorben la luz dorada de la misma manera y los tres fulgores abrazan al niño así como éste los contiene en sí mismo.

Las tres luces pueden, por tanto, individuarse mediante sus atributos cromáticos, pero al mismo tiempo están intrínsecamente yuxtapuestas, es decir, se muestran como una misma imagen de belleza, unidad y esplendor: “Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci et beuta et replandour”:

1. Para un recorrido por los diferentes manuscritos y la presencia de esta hagiografía en ellos, véase Sancho Fibla (2015, 15-18). Véase también esta tesis para un elenco de las diferentes ediciones de la *Vida* de Biatrice (20-21).

Y dentro de la claridad blanca apreció un niño pequeño, cuya gran belleza no podía expresar ni hacer comprender. Encima de él y de todas partes apareció una gran claridad, parecida al oro, que produjo tan gran brillo que atrajo hacia sí todas las otras y al mismo tiempo todas se fundían dentro de ella. Y las otras atraían toda esta luz hacia ellas también, y todas se contenían dentro de la primera. Y estas cuatro divisiones aparecieron en una misma imagen y belleza y resplandor. Y le pareció que esta belleza y estas luces unitarias aparecieron dentro del niño y éste apareció completamente dentro del fulgor (§85).

Para representar mediante palabras esta paradoja Marguerite d'Oingt utiliza una imagen imposible, una construcción visual ilógica incapaz de plasmarse de modo gráfico: “ninguna cosa imaginable por la mente puede darle figura” —“neguna chosa que cuors humans poit pensar que hun y poyt metre figura”— (Duraffour, 118). Esta imposibilidad de representación no significa en ningún momento un límite semántico, sino que confiere a la visión un carácter más verídico, pues es la tentativa evidentemente frustrada de cristalizar una imagen celestial mediante el lenguaje humano. Marguerite subraya la naturaleza divina de esta imagen, enfatizando la diferencia absoluta entre estas visiones interiores y las ilustraciones plasmadas en un soporte físico. Nos referimos al pasaje inmediatamente posterior al texto citado, en el que se relata cómo Biatrix pidió a Dios no volver a tener esas “terribles visiones” y poder mirar el cuerpo de Cristo “simplemente como todos ven la hostia”. El relato sigue y cuenta que, posteriormente, la intensidad de esta misma visión se temperó, llegando a ver al cuerpo de Cristo como “uno ve una imagen pintada en un pergamino” —“come hun porrit veir de loins una ymagen peinta en parchimin” (Duraffour, 118-120; Sancho Fibla, 331).

En todo caso, lo interesante de este ejemplo es la elección, por parte de Marguerite, de la descripción de una imagen de imposible representación para aludir al misterio de la Trinidad. Se trata de un acto palmariamente voluntario puesto que, a pesar de ser una recombinación insólita por parte de la autora, la imagen trinitaria conformada por luces de colores tiene su tradición en el Occidente Medieval. En efecto, la figura de los círculos para representar la divinidad es antiquísima, aunque raramente podemos encontrarla como representación concreta de la Trinidad cristiana antes del siglo XI. Un manuscrito

conteniendo el *De universo* de Rabano Mauro podría ser el primer testimonio de este motivo del que disponemos, pues se trata de un documento en el que la reflexión tradicional sobre la perfección divina del círculo se aplica a la Trinidad, para dar así un esquema constituido por tres círculos entrelazados (Patschovsky, 2003, 80). Por ello, podemos tener la certeza de que la autora tenía la opción de adaptar la visión a uno de los modelos propios del siglo XI. En ellos las imágenes circulares toman forma como signos de comunicación —e instrucción— de aquello visto y se inscriben en el manuscrito, guardando o corrompiendo su esencia prístina. Sin embargo, Marguerite escogió en este caso una forma más típica de su siglo, la reconfiguración del modelo circular en una imagen conflictiva, turbia e incoherente formada mediante la acumulación y la sobrecarga de diferentes elementos y dimensiones —espaciales, cromáticas, entre otras—. Aceptar que éstas son visiones que buscan su propio carácter irrepresentable es, de hecho, lo que les brinda sentido.

Algunos ejemplos de Trinidad en círculos policromáticos los encontramos, dentro de este marco espiritual, en Hildegard von Bingen (1098-1179) y Gioacchino da Fiore (1135-1202), por lo que concierne al siglo anterior, y en Dante Alighieri (1265-1321) y Meister Eckhart (1260-1328), coetáneos de Marguerite y Biatrix. En el caso de Hildegard, a pesar de que sus textos insisten en que la divinidad estaba más allá de todo conocimiento y representación humana, las ilustraciones que nos han llegado no aspiraban a la ocultación del misterio, sino que servían como diagramas geométricos de forma mandálica, destinados a meditar y *mostrar* la *Trinitas in tempore* (McCinn, 192) (Fig. 1). En esta imagen del *Scivias*, según Dronke aprobada por la misma visionaria, las tres personas se representan de forma circular, diseño únicamente evocado por el uso de la palabra “perfundere” (100).

Gioacchino da Fiore, por su parte, elaboró sus famosas tablas del *Liber figurarum* concibiéndolas como herramienta exegética y reflexión teológica. En la figura 2 podemos observar cómo se ilustra la historia del mundo como el fruto de la combinación de los elementos de las Escrituras (Rainini, 2006). Las concordancias ilustran un mensaje que debe ser desentrañado así como la imagen de los tres círculos da forma a su doctrina: “I” para el Padre, “E” para el Espíritu Santo y “U” para el hijo, las tres personas que vertebran la historia y los textos. Los tres se entrelazan para

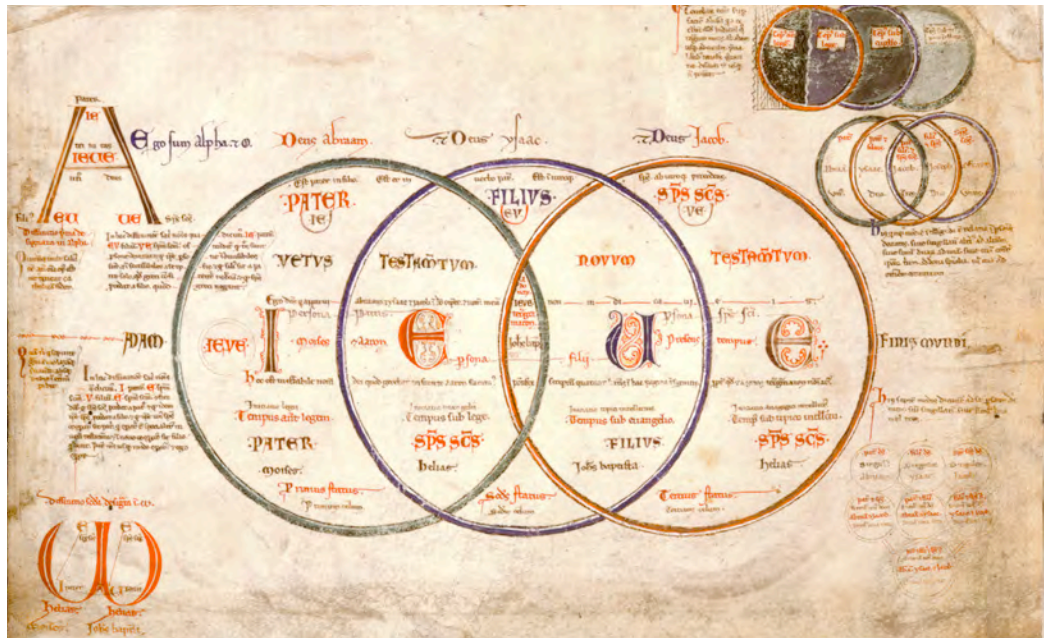


Fig. 2. Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum* (siglo XI). Oxford, ccc, ms 255^o, f. 7v

representar su indisociabilidad, al tiempo que los colores, la forma y las letras los individualizan. Aquí no encontramos sino una voluntad demostrativa, instructiva. La imagen enseña, idea que contrasta con la de los círculos trinitarios descritos por Marguerite d'Oingt o, como veremos a continuación, por Dante Alighieri.

En el caso del poeta florentino, la imagen trinitaria ha provocado una auténtica controversia a la hora de representar—comprender—la descripción, presente en el canto xxxiiii del Paraíso de su *Divina Commedia*. Resulta realmente complicado hablar de tal pasaje en tan pocas líneas, pero haciendo un esfuerzo y concentrándonos en lo relevante para este estudio, podemos describir la imagen como una luz conformada por tres círculos o esferas de tres colores diferentes que se reflejan unos a otros, y de una misma dimensión—*contenenza*—(Par xxxiiii.115-120):

En la profunda y clara sustancia de la alta luz se me aparecieron tres círculos de tres colores y una dimensión, y el uno parecía reflejo del otro, como el iris del iris, y el tercero parecía un fuego que de los otros dos igualmente procediese (González Ruiz, 533).

Posteriormente, dentro del círculo, como en un espejo, Dante se verá reflejado con la imagen de

una “nostra effige”, es decir, con la figura humana aparecida como si estuviera pintada en el interior del círculo.

La viva polémica en torno a la interpretación de la imagen trinitaria en la *Commedia* depende en gran parte de cómo se traduzca la expresión “d’una contenenza”, puesto que se trata del punto que genera la paradoja que colisiona con las tres luces que se muestran de manera diferenciada, reflejándose unas con otras. Algunos han querido ver en este pasaje de la *Commedia* el diagrama trinitario del abad calabrés Gioacchino da Fiore, aunque sus círculos entrelazados no parecen corresponder con la única “contenenza” descrita por Dante (Tondelli, 222; Saiber y Mbirika, 249, 271).

Tampoco parece que se trate de esferas o estrellas tridimensionales, como ha sido evocado ya (Busnelli, 337-8). Un argumento de interés relacionado precisamente con esta teoría volumétrica es el que aporta B. Hirsch-Reich, quien recalca la diferencia entre, por una parte, los círculos estáticos de Petrus Alphonsi y Gioacchino y, por otra, la esfera en continuo movimiento de Dante. De acuerdo con esta interpretación, Dante habría añadido los versos sobre la iridiscencia reflejada en las circunferencias para otorgarle dinamismo a la imagen, una eterna circulación

4. Su libro, de hecho, recolecta aquello que en el universo aparece desencuadrado (Paradiso, xxxiiii, v.87).

que representaría la fuerza creadora del Espíritu —o del “Amor que mueve el Sol y las otras estrellas” (Par. XXXIII, 145)—. Por tanto, para B. Hirsch-Reich el iris es la fórmula poética para dar forma a la dinámica divina, como las luces que se *perfundan* en la imagen del *Scivias*, o como el movimiento de amalgama de los colores en la descripción de Marguerite d'Oingt (177).

Esta concepción caleidoscópica la ha evocado ya A. M. Chiavacci, para quien el pasaje en cuestión es inexpresable mediante palabras o imágenes, por lo que los ilustradores se limitan a reafirmar sus propias preferencias, como en el caso del manuscrito Egerton 943 (Fig. 3), en el que observamos a Dante absorto en la contemplación mientras aparece la efigie de Cristo dentro de los círculos de luz (2001, 16). Éstos fueron pintados con colores cálidos para brillar por encima del azul oscuro. Al mismo tiempo, los cromatismos y reflejos brillantes y recíprocos de los círculos evocan en el espectador la potencialidad motriz de la visión, que debe animarse en la mente del mismo. Como afirma M. Carruthers, en la Edad Media algunas imágenes estaban concebidas para ser reconstruidas interiormente y al mismo tiempo, transformadas, “movidas” por la mente, así que un ejercicio similar de visualización cinética no debería extrañarnos (2006, 288-293). No obstante, incluso mediante la aplicación de una cuarta dimensión temporal, cualquier representación mental queda lejos de plasmar el misterio que radica en tales descripciones. Como advierte el poeta algunos versos antes, él escribe cual “geómetra en busca de la cuadratura del círculo”, esto es, sus versos son artilugios de recombinación⁴ que apuntan hacia lo inefable, inexpresable e inimaginable (Momigliano, 853). La ciencia, y la geometría en particular, fracasan a la hora de comunicar la imagen de los círculos concéntricos, así como la física falla al ilustrar los reflejos iridiscientes (Dronke, 104-106). De tal manera, se frustra también el afán de la geometría al intentar imaginar el “incircunscrible círculo” de la Trinidad que aparece en el poema *Granum sinapis* atribuido a Meister Eckhart, composición que merecería sin duda un análisis más exhaustivo (Hamburger, 131). ¿Qué es lo que une todas estas visiones? La voluntad de dar un paso más allá de toda convención y hacer uso de una sobrecarga representativa —en este caso, mediante recursos extremadamente parecidos— con el fin de dar forma y movimiento a lo que no tiene forma. La intención de velar una luz irrepresentable, negada. En definitiva, el

paradójico anhelo de lograr, mediante la imagen, ver *no ver* lo imposible.

SOR ÚRSULA SUÁREZ Y LAS IMÁGENES IMPRECISAS

Cuando una joven religiosa ingresaba a un convento en la América virreinal, solía ser un acontecimiento celebrado por toda la ciudad. Más todavía lo era el ceremonial construido cuando ella realizaba su profesión solemne. Para inmortalizar el momento, la familia o las mismas monjas del convento le solicitaban a un pintor que retratara a la joven en imágenes que conocemos como las de “monjas coronadas”. La religiosa posaba ante el artista con un particular atuendo: una corona de flores sobre su cabeza, rosarios colgando por sus vistosos hábitos y flores o figuras de devoción en sus manos. Son imágenes ostentosas y complejas, llenas de objetos que poco tienen que ver con la aparente austeridad que prometían ejercer. Son mujeres que morirán para el mundo y que, sin embargo, se aferran a todo lo que éste les puede proporcionar. Como un último momento de visibilidad, la monja coronada expondrá la enrevesada relación que el Barroco de Indias guardará con la imagen y la materialidad, excesiva y vacía a la vez.

Ejemplificaremos esta relación con la imagen a través de los escritos de una monja clarisa que, por mandato de su confesor, redactó su autobiografía que tituló *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de las criaturas mandada escribir por su confesor y padre espiritual*. Su autora es sor Úrsula Suárez y la elaboración del escrito osciló entre los años 1708 y 1730 en Santiago de Chile. Tomás de Gamboa, el mencionado confesor, proveía a la monja de papeles para que los llenara con los detalles acerca de su vida terrenal y espiritual. Para sor Úrsula la escritura de este texto significaba un verdadero castigo: “No se como escribirle, padre mio; levanteme esta penitencia y deme otra cualquiera” (154).

El texto nos proporciona información acerca de su infancia y tiempo presente, donde explica las dificultades con las que se encontró para entrar al convento, pues su madre la quería casada. Pero aquí nos centraremos en un aspecto particular, que es el universo visionario que la religiosa explora, modelado por la imagen que ve y

la voz que oye. A esta voz sor Úrsula le llamaba las “hablas”, cuyo origen siempre le resultó indefinido y la hacía dudar si era divino o demoniaco. Es una voz que nada explica y que suele recriminarla. En la siguiente experiencia, Úrsula confesará aquello que vio dentro del mismo templo del convento en el que vivía, lo que resultará en un verdadero debate entre la luz exterior y la sobrenatural:

Entré al coro y vi tan gran resplandor que me causó admiración, y dije: “Cómo es esto, que viniendo yo del sol y entrando debajo de techo, que en otras ocasiones apenas veo, hay aquí tanta luz y resplandor, que excede al sol”. Levanté los ojos a mirar las mostasas, y parecían de oro una flama, y como gotas de oro finísimo destilaban. Más admirada miré al altar mayor, discurriendo que quisás en lo dorado daba el sol, y por eso había aquel resplandor: no daba en él ni un rayito de sol. Miré la imagen de la Madre de Dios, a quien he tenido especial devoción: vila con el rostro ensendido y tan relumbrante que apenas podía mirarle, y de todo el manto parecía le salían rayos. Ibame yo a toda priesa pasando, como no haciendo caso, cuando oí como que se abría el sagrario y juntamente una vos, que con ella todo el coro se estremeció, que las maderas y la reja parese se arrancaban de donde estaban puestas: fue’sto en un momento, como cuando hace un viento muy recio; y al tiempo que aquella vos salió del sagrario, que las cosas in[s]ensibles temblaron y no yo, siendo a mí la vos que m[e] dijo, con vos clara y alta: “¿Dónde vas, alma?” Yo no sé si de temor o de turbada dije, como enojada: “Tal tormento; como si fuera [a] haser algunas maldades para atormentarme”. Con esto que dije yo, me dio un temor que todo el cuerpo me tembló, y se me representó que por esta desvergüenza pudiera quedarme muerta o que viva la tierra me tragara y allí mi maldá pagara. Todo esto fue con tanta brevedad que ni parada pude estar: no fue más que lo que caminaba del coro de un lado a otro sucedió todo (169).

En una visita a un recinto cotidiano, sor Úrsula se ve encguecida por una luz que bien podría provenir del sol, aunque desde un principio la reconoce superior a éste. Una vez comprobada su procedencia sobrenatural —“no daba en él ni un rayito de sol”—, Úrsula decide ignorarla hasta que irrumpe una voz desde el sagrario que la interpela directamente. La reacción de sor Úrsula ante esta voz es única, pues le responde con una inusitada insolencia: “Tal tormento; como si fuera [a] haser

algunas maldades para atormentarme”. Llena de temor por haber formulado esa respuesta, la monja cree que será castigada, pero nada sucede. De hecho, la experiencia acontece en un momento muy breve, mientras “caminaba del coro de un lado a otro”. La expectativa que genera el fulgor inicial poco se conecta con lo intrascendente que resulta ser la visión. Más adelante, sin embargo, volverá a aparecer una luz poderosa que provocará un viaje espiritual a la China:

Digo, en fin, que estando una noche en recogimiento y tan divertida en esto y como un género de embeleso, sentí en el interior un vuelco, o no sé qué mosión de una luz que se elevó en mi interior y a mi entender estuve en otra región en la cual había sol, y a hora de las nueve o diez me paresió veí infinita gente en esta tierra; de caras blancas eran todos; estaban amontonados. Uno sobresalía, más alto, hermoso y blanco; que si fuera yo pintor pudiera retratarlo, porque lo miré despacio, reparando en modo de cabello extraño, que, como aquí el uso de las pelucas no había llegado, no podía yo entender qué modo de pelo fuese aquél (218).

En esta oportunidad la luz arrancará desde el interior y tendrá tal potencia que la trasladará a una región ignota, donde verá personas que luego confiesa no sabía si eran ángeles o humanos. Dentro de estos personajes hay uno que llama tanto su atención que anhela tener el talento para poder retratarlo. Un “si yo fuera pintor” que denuncia con franqueza la imposibilidad de referir aquello que ha visto con los ojos espirituales. Anteriormente a este viaje nos encontraremos con una visión similar, donde volverá a enfrentarse a un grupo de personas que la confunden. Sucedió mientras rezaba el Vía Crucis:

Vi en esto como un campo dilatado, tanto montón de gente, como atropados; no les distinguía las caras, aunque las miraba; y atrás de todos vi uno grande, que me pareció mostruo porque hasía más bulto que todos; y aunque estaba como afanada, de rato lo miraba, y desía entre mí: “¿Qué será esto que tan grande veo entre esta gente?; ésta de su naturaleza será, pero parese animal. ¿Qué será esto?, que cuatro pies parese que le veo, pero no lo distingo, que está lejos” (170-2).

Tanto en esta como en la visión anterior, resalta un personaje de entre tantos cuya categorización es inviable. Algo de ellos capta la atención de la



Fig. 3. *Commedia* (primera parte del siglo XIV). Londres, British Library, B.M. Egerton 943, f.186r

monja, pero no logra explicar con precisión qué es. Describe, pero no descifra, en una inclinación que no es propia de sor Úrsula Suárez. A pesar de que, como toda monja colonial, no confesaba sus lecturas, en una oportunidad revela a dos religiosas que había leído: “destas dos siervas de Dios gustaba yo leer sus vidas, y tenía deseos de ser como ellas” (230). Según Armando de Ramón, una de ellas habría sido doña Marina de Escobar, “religiosa española que nació y murió en Valladolid (1554-1633) y que fue fundadora de la reforma de Santa Brígida. Durante su larga existencia, llegó a tener trances y experiencias sobrenaturales que la hicieron destacarse en su tiempo” (34). Una de estas experiencias consiste justamente en la contemplación de una multitud:

Estando una noche en la presencia del Señor (en marzo de 1621), de cuando en cuando me hallaba a la vista de un grande, y hermoso campo, en que estaba una escalera muy alta, y admirable, la cual llegaba desde la tierra hasta el Cielo, y por ella bajaban, y subían Ángeles del Señor, y decíanme, esta es la escala de Jacob, yo como estaba con nuestro Señor en mi modo ordinario, y no me acordaba de tal escala, atribuíalo en cuanto yo podía a la imaginación, pero en un punto me hallé al pie de ella en compañía de unos Santos Ángeles mirándole con grande

admiración de arriba abajo, y de abajo arriba, y vi junto a ella una persona de grande autoridad con vestiduras muy preciosas, y de un color de fuego encendido, parecíame un grande Santo, y deseaba saber quien era; Llegó un Angel a mi oído, y díjome, este es un Santo Profeta. Admiréme de oír esto y decía en secreto, qué tiene que ver [un] Profeta con la escala de Jacob? Entonces me dijo el Santo, dándome a conocer con luz particular: “Alma, yo soy Profeta, no dudes, y he venido aquí por ordenación Divina, a enseñarte el camino de esta escala, y esforzarte a su subida, y así comenzarás a subir por ella, y aunque su subida parece [ilegible] y dificultosa, no temas, que yo y estos Santos Ángeles que aquí están presentes te ayudaremos en el nombre del Señor” (265-6).

Resulta difícil no descubrir algo del registro que sor Úrsula utiliza para comunicar sus visiones en las palabras de doña Marina de Escobar. En primer lugar, pensemos en la majestuosidad espacial de aquello que ambas ven: “un grande, y hermoso campo” (266) y en Úrsula, “vi en esto como un campo dilatado” (171). El escenario visionario es amplio para que pueda ser ocupado por una multitud: “y por ella bajaban, y subían Ángeles del Señor” (Marina de Escobar en Luis de la Puente, 266), “tanto montón de gente, como atropados”

(Úrsula Suárez, 171). También se observa que las dos religiosas dudan de la realidad de su visión, proyectándola a la imaginación o un sueño: “y no me acordaba de tal escala, atribúalo en cuanto yo podía a la imaginación” (Marina de Escobar, 266), “hise juicio haberme dormido y ser éste sueño” (Úrsula Suárez, 233). Algo hay, sin embargo, que distingue enormemente a estas dos visionarias entre sí. Mientras que las experiencias de Úrsula Suárez siempre son inconclusas o al menos no explicativas, las de Marina de Escobar finalizan de manera cerrada y resuelta: “Luego los ángeles me volvieron poco a poco a descender por la escala; al fin de ella volví a ver el Santo Profeta, y postrada en tierra le pedí su Santísima bendición, y él me la dio con mucho amor, y de allí fui llevada a mi rincón” (267).

Son las de Úrsula Suárez escenas magníficas y desbordantes que congregan su vida cotidiana con la sobrenatural. En este sentido, de acuerdo a Armando de Ramón, resulta difícil para nosotros comprender el mundo visionario colonial, pues en este se confunden los planos cotidianos con los maravillosos:

lo quimérico y prodigioso se daba la mano con lo real y sustantivo, impregnando su vida a través de las lecciones y experiencias que recibía. Un mundo en que el aislamiento y la ignorancia hacían que lo visto y lo imaginado convivieran en un mismo momento y lugar, obligando a los seres humanos a aceptar la ausencia de límites entre lo efectivo y lo palpable, por un lado, y lo que no adoptaba evidencias tangibles, por otro (44).

Esto no quiere decir que sor Úrsula haya experimentado la imprecisión de sus visiones con tranquilidad. Contrariamente, en varias ocasiones manifestó su deseo por poder ver claramente y cómo se turbaba su alma al no poder comprender:

Viéndome tan apretada, díjele a esta habla: “Si eres Dios, no otro, muéstrame tu rostro y sírverte de ampararme para que así pueda determinarme”; respondió: “No estás capás desto”. Díjele a mi confesor esto, y dijo su paternidad: “¿Ve como le dise Dios que no es capás de verle?” (220).

Aquí probablemente el sacerdote estaba refiriéndose a dos asuntos. El primero, a la tradición proveniente del Éxodo acerca de la imposibilidad de ver el rostro de Dios. Luego, a que su propia condición femenina la hace incapaz de acceder a dicha epifanía. Una incapacidad que se refleja en una particular visión velada de Cristo

que experimentará la monja hacia el final de su relato:

Parecióme que cuando desía esto veí el cielo abierto y como un trono en medio, cubierto con velo; no veía resplandores divinos, ni sé decirlo; distinguía habían personajes y también sentía se movían; al lado derecho deste trono veía a la Virgen Santísima, y me pareció se bajó a poner delante del trono. Entonses empesé yo a empeñar a la corte selestial ayudase a su Reina en negocio tan importante de que todos los redemidos se salvarsen. No refiero aquí mis rasones ingnorantes; mas dijéronme: “Pide tú también”; respondí yo: “Eso no, que en mí será atrevimiento: desde la tierra sólo miraré lo que pasa en el cielo; vayan santos de mi corasón pidiendo” (221).

Testigo de una visión directa e inmediata, Úrsula se propone a sí misma como espectadora de la escena. La apertura total del cielo se enfrenta a la clausura del trono—no hay truenos ni resplandores—y la monja es invitada a participar, aunque prefiera observar. Lo hará a través de un velo que deja a la visión como una que está entreabierta, donde el cuerpo de la Virgen ofrece la claridad y el trono velado, el hermetismo. Al no ver el contenido del trono, pero sí su velo, sor Úrsula parece—sin decirlo—exclamar lo de san Juan de la Cruz en su *Llama de amor viva*: “¡rompe la tela de este dulce encuentro!” (951). Algo que también ha sido suplicado desde el sufismo, que considera que entre Alá y el hombre existen 70.000 velos de luz y tinieblas: “si los levantara, los resplandores de su Rostro quemarían todo lo que encontrara su mirada” (Corbin, 122). Explica Henry Corbin que todos estos velos, que a veces son 18.000 o 360.000, consisten en el mundo sensible y supra-sensible que habitan en el interior del hombre. Por tanto, en el alma existirían tantos mundos como ojos que los ven y el camino espiritual consiste en ir traspasando todos estos velos con los ojos interiores para llegar al desvelamiento. Cuando san Juan de la Cruz llama a que se rompa la tela, sabe también lo difícil que es lograrlo: “Quítale de delante algunos de los muchos velos y cortinas que ella [el alma] tiene antepuestos para poder ver como es él, y entonces traslúcese y viséase así algo entreoscuramente” (*Llama de amor viva*, 992).

A pesar de las enormes diferencias contextuales que separan a estas dos mujeres, no podemos dejar de apreciar cómo ambas han sido testigos de la visión de imágenes imposibles. Echando mano de los modos de expresión propios

de sus tiempos, tanto Marguerite d'Oingt como Úrsula Suárez dan cuenta no sólo de los límites de la representación, sino que de la imaginación misma. Para eso se valdrán de la saturación o la acumulación como recurso expresivo, que volverá a manifestarse en varias visionarias medievales y coloniales. En ese sentido, no podemos ignorar que aparece aquí una retórica común, que busca dar forma a una imposibilidad, al agotamiento de la imagen, a su puesta al límite.

Este carácter histórico de una cultura común nos habla necesariamente de la naturaleza misma de aquello que se busca representar, el mismo exceso que significa lo divino. Atentas a esa

“infinitud del ser de Dios” (Haas, 26) Marguerite d'Oingt y Úrsula Suárez giran en torno a fulgores y luces relumbrantes que les impiden ver, pero que al mismo tiempo le dan forma a la visión. Emerge quizás un concepto que elaboró Hans Blumenberg y que fue trabajado por Alois M. Haas para pensar en la Teología negativa: el de la “metáfora explosiva”. Este consiste en que, cuando una metáfora ya ha alcanzado sus límites, explota y surge una nueva. Podríamos pensar aquí que las paradojas que expresan las visionarias que hemos tratado existen gracias a una constante explosión, posible sólo gracias a esa negación que les permite ver sin poder hacerlo ●

JIMENA CASTRO GODOY

(Santiago de Chile, 1984) es Doctora en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Medieval y Literatura Colonial en la carrera de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado, y como investigadora postdoctoral de FONDECYT. Correo de contacto: jimencastrogodoy@gmail.com

SERGI SANCHO FIBLA

(Alcanar, España, 1987) es Doctor en Humanidades, especialidad Cultura Medieval, de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. Actualmente se desempeña como investigador postdoctoral Labexmed (Aix-Marseille Université/CNRS), TELEMMe, Aix-en-Provence, Francia. Correo de contacto: ssfibla@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA:

Boespflug, François y Zaluska, Yolanta. “Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au Concile de Latran (1215)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 37, 1994: 181-240.

Busnelli, G., “Interpretazione della visione dantesca della SS. Trinità”, *Civ. Cattolica*, XLIV, 1943: 337-344.

Bynum, Caroline Walker. *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Carruthers, Mary, “Moving Images in the Mind's Eye”, en Anne-Marie Bouché y Jeffrey Hamburger, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, 288-293.

Corbin, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.

Dante Alighieri (ed. A. M. Chiavacci), *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.

De la Puente, Luis. *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar*. Edición Francisco Nieto M^a, 1665.

De Ramón, Armando. “Estudio preliminar”. *Relación autobiográfica*. Sor Úrsula Suárez. Ed. Mario Ferreccio

Podestá. Santiago: Biblioteca Antigua Chilena, 1985, 33-80.

Dronke, Peter. “Tradition and Innovation in medieval Western Colour-Imagery”, en Adolfo Portmann y Rudolf Ritsema (eds.), *The Realms of Colour Eranos 1972, Lectures given at the Eranos Conference in Ascona from August 23rd to 31st, 1972*. Leiden: E. J. Brill, 1974, 51-107.

Duraffour, Antonin, Pierre Gardette y Paulette Durdilly (eds.). *Marguerite d'Oingt. Les oeuvres de Marguerite d'Oingt*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1965.

García Acosta, Pablo (ed.). *Ángela de Foligno. Libro de la experiencia*. Madrid: Siruela, 2014.

— *Poética de la visibilidad en el Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*. Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.

González Ruiz, Nicolás (ed.). *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Hamburger, Jeffrey. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Haas, Alois. “La nada de Dios y sus imágenes explosivas” en *Revista de Filosofía* 24-25. (1999): 13-34.

Hirsch-Reich, Beatrice. “Die Quelle der Trinitätskreise von Joachim von Fiore und Dante”, *Sophia*, 22, 1954: 170-178.

Momigliano, Attilio (ed.). *Dante Alighieri, Divina Commedia*. Firenze: Sansoni, 1947.

McGinn, Bernard. “Theologians as Iconographers”, en Anne-Marie Bouché y Jeffrey Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological argument in the Middle Ages*. New Jersey: Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, 199-202.

— *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism*, vol. II: *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, 1200-1350*. New York: Crossroad, 1998.

Nabert, Nathalie. “La vie de Béatrice d'Ornacieux par Marguerite d'Oingt, une biographie à l'ombre de la croix?”, en James Hogg, Alain Girard y Daniel Le Blévec (eds.), *L'ordre des Chartreux au XI^{II} siècle. Actes du Colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne. VII^{II} centenaire de la fondation de la chartreuse de Valbone, 11-13 juin 2004*. Analecta Cartusiana, 234, 2006, 127-135.

Patschovsky, Alexander. “Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore. Ihre

Herkunft und semantische Struktur im Rahmen der trinitätsikonographie, von deren Anfänge bis ca. 1200”, *Die Bildwelt der Diagramme*. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 2003, pp.55-114.

Ranini, Marco. *Disegni dei tempi. Il “Liber Figurarum” e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*. Viella: Centro Internazionale di Studi Gioachimiti, 2006.

Saiber, Arielle y Aba Mbirika. “The three giri of Paradiso xxxiii”, *Dante Studies*, 131, 2013: 237-272.

San Juan de la Cruz. *Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2003.

Sancho Fibla, Sergi. *Quando bene respicio. Palabra, Imagen y Meditación en las obras de Marguerite d'Oingt*. Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica. Prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podestá*. Santiago: Universitaria, 1984.

Tondelli, Leone. *Il Libro delle figure dell'abate Gioacchino da Fiore*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1953.

Yarza, Joaquín et al. *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.