

La mirada privilegiada: esoterismo y misticismo en la pintura novohispana

The Privileged Gaze: Esotericism and Mysticism in Novohispanic Painting

Recibido: 02-06-2025

Aprobado: 02-01-2026

Isabel González García
Fundación Alfredo Harp Helú
Oaxaca, México
isgonzalezgarcia@outlook.com
ORCID: 0009-0003-1835-8748

Resumen

Este artículo analiza una pintura de tema místico producida en la Puebla del siglo XVIII, a partir de la posibilidad de caracterizar su contexto de producción como un campo esotérico. El enfoque teórico se sustenta en los criterios del esoterismo occidental propuestos por Antoine Faivre, en diálogo con la noción de experiencia mística desarrollada por William James y con los estudios sobre la imagen visionaria de Victor Stoichita. Desde la historia del arte, se realiza un análisis visual de carácter iconológico-hermenéutico, centrado en las estrategias de representación que articulan gesto, imaginación y mediación simbólica. El estudio propone comprender estas pinturas como dispositivos de convergencia del misticismo y el esoterismo para dar lugar a imágenes-documentos capaces de hacer visible, comunicable y socialmente legible la experiencia mística, mediante códigos compartidos por místicos y pintores. Se concluye que este tipo de imágenes retroalimentó el horizonte cultural y religioso de su contexto de producción, al funcionar como dispositivos mediadores entre lo humano y lo divino.

Palabras clave: historia del arte; arte religioso; artes visuales; obra de arte; experiencia religiosa.

Abstract

This article analyzes a mystical-themed painting produced in eighteenth-century Puebla by considering the possibility of characterizing its context of production as an esoteric field. The theoretical framework is grounded in the criteria of Western esotericism proposed by Antoine Faivre, in dialogue with William James's notion of mystical experience and with Victor Stoichita's studies on visionary imagery. From an art-historical perspective, the study undertakes an iconological-hermeneutic visual analysis focused on representational strategies that articulate gesture, imagination, and symbolic mediation. The article proposes to understand these paintings as sites of convergence between mysticism and esotericism, giving rise to image-documents capable of rendering mystical experience visible, communicable, and socially legible through codes shared by mystics and painters. It concludes that this type of imagery fed back into the cultural and religious horizon of its context of production by functioning as mediating devices between the human and the divin.

Keywords: art history; visual arts; religious art; religious experience; works of art.

Introducción

Bajo el cariz de la excepcionalidad, en el presbiterio del templo conventual de Nuestra Señora del Carmen, en Puebla de los Ángeles, existe un cuadro de visión protagonizado por sor Isabel de la Encarnación, monja poblana de la orden del Carmen Descalzo que vivió en la primera mitad del siglo XVII y desarrolló su vida monacal en el convento de San José y Santa Teresa de Puebla. Se trata de *La visión de Sor Isabel de la Encarnación sobre el patronato de San Juan de la Cruz acerca de la Ciudad de Puebla de los Ángeles*, un lienzo del siglo XVIII de autor no identificado. La excepcionalidad de esta representación y el tiempo que el tema se mantuvo presente en el imaginario colectivo conduce a la pregunta por las condiciones de posibilidad de esta representación, pensando en que un camino para esbozar una respuesta se encuentra en la comprensión del paisaje esotérico de la Nueva España dieciochesca.

El desarrollo de este planteamiento tiene como base la posibilidad de caracterizar un campo esotérico a partir de la propuesta que Antoine Faivre hace en su obra *Western Esotericism: A Concise History* (Faivre, 1994/2010), donde establece el primer marco metodológico sistemático para estudiar el esoterismo como un campo con reglas epistemológicas propias bajo seis características principales: correspondencias; naturaleza viva; imaginación y mediaciones; experiencia de transmutación; práctica de concordancia y transmisión iniciática.

El presente estudio se apoya especialmente en los primeros cuatro, que son los que Faivre denomina “criterios intrínsecos”, ya presentes en *Esoterismo en el siglo XVIII* (1973/1976), lo cual permite comprender la cosmología y las prácticas esotéricas del periodo como orientadas tanto al conocimiento simbólico del mundo como a la transformación espiritual del sujeto: el principio de correspondencias atraviesa su análisis de la cosmología esotérica dieciochesca; la idea de una naturaleza animada es central en su lectura de tradiciones teosóficas y herméticas; la imaginación y las mediaciones simbólicas (imágenes, figuras, jerarquías invisibles) aparecen como vías de acceso al conocimiento esotérico, y la transmutación interior se plantea como finalidad del saber esotérico.

En relación con el estudio de la pintura de tema místico, específicamente de visiones, esos cuatro criterios se presentan de la siguiente manera: un cosmos animado cuyas partes están unidas por vínculos simbólicos; la importancia de imágenes y mediaciones para acceder a realidades invisibles, y la búsqueda de una transformación espiritual mediante prácticas visuales y devocionales. La propuesta de Faivre se pone en relación con la noción que William James (1994) ofrece sobre la experiencia mística en *The Variety of Religious Experience: A study in human nature*, a partir de cuatro rasgos: la inefabilidad, la cualidad noética, la pasividad y la transitoriedad.

Arthur Versluis permite complementar y matizar ese campo o paisaje esotérico caracterizado por Faivre, desde una perspectiva fenomenológica y comparativa. En obras como *The New Inquisitions* (1994), *Magic and Mysticism* (2007) y *Esotericism and the Academy* (2013), Versluis establece una distinción operativa y no esencialista. Para este autor —de manera muy cercana a William James (Versluis, 2007)—, el misticismo constituye una experiencia religiosa inmediata, directa, interior y personal de lo divino o de lo trascendente, de carácter inefable, transformador y no necesariamente mediado por sistemas simbólicos complejos. Esta experiencia de acceso a lo oculto entrecruza sus conocimientos con los del esoterismo, un conjunto de prácticas, discursos y saberes que buscan acceder a lo oculto, históricamente asociado a la magia, la alquimia, la teosofía y la mediación simbólica, cuyo lenguaje depende de una codificación mediante imágenes y rituales (Versluis, 2013).

Versluis también subraya el carácter histórico y dinámico de las categorías de esoterismo y misticismo, que se entrecruzan y reformulan constantemente dentro de la tradición occidental (Versluis, 1994; 2013). En este sentido, es posible decir que las experiencias místicas suelen expresarse mediante sistemas esotéricos de representación y, al mismo tiempo, las prácticas esotéricas aspiran a una transformación espiritual de carácter místico. Esta perspectiva permite abordar la pintura novohispana de visión mística como un dispositivo visual situado en la intersección entre experiencia mística femenina y prácticas esotéricas de mediación simbólica, donde la imagen no solo representa una vivencia interior, sino que la traduce en un lenguaje accesible y compartido.

Los estudios sobre cultura visual y mística femenina novohispanas son un referente fundamental para entender los entrecruzamientos entre esoterismo y misticismo que hacen

posible que una experiencia mística femenina pueda ser comprendida y transmitida mediante un dispositivo esotérico visual. Estos parten, sobre todo, de las investigaciones sobre la vida conventual en la Nueva España, que documentan cómo las religiosas producían imágenes, vivencias místicas y autoridad espiritual (Alonso Rivera, 2021; 2022, Ciaramitaro, 2022, Castro Godoy, 2022, Montes-Betancourt, 2024). Especialmente significativos son los aportes de Doris Bieñko de Peralta (2009; 2014; 2015; 2016) y de Bieñko de Peralta con Antonio Rubial García (2011) a la comprensión de la experiencia mística femenina vivida y narrada en el ámbito conventual, así como a la construcción histórica, social y simbólica de la santidad y la mística en la Nueva España, dentro de la cual las imágenes cumplen una función legitimadora.

Diversas autoras han aportado al análisis del misticismo femenino y el arte colonial, enfocándose en la crítica de género, la agencia de las mujeres en el claustro y las perspectivas decoloniales en el estudio de la cultura visual virreinal (Jaffary, 2002; Sáenz Tapia, 2024; Pérez Bernardo, 2025). En este marco, *La visión de Sor Isabel de la Encarnación sobre el patronato de San Juan de la Cruz acerca de la Ciudad de Puebla de los Ángeles* nos impele a la pregunta guía: a partir de las condiciones de posibilidad —visuales, simbólicas y culturales— que hicieron viable la representación pictórica de la visión mística de sor Isabel de la Encarnación en la Nueva España del siglo XVIII, ¿cómo puede entenderse dicha representación como un documento esotérico dentro del campo descrito por Faivre, a la luz de la experiencia mística caracterizada por William James y de las estrategias de representación analizadas por Stoichita? Este cuestionamiento orienta el análisis hacia la comprensión de la pintura no solo como una imagen devocional, sino como un artefacto mediador que articula la relación entre microcosmos y macrocosmos en una cultura marcada por prácticas místicas, estructuras específicas de representación y una sensibilidad esotérica.

El presente estudio parte del problema sobre cómo interpretar la pintura novohispana de tema místico más allá de su lectura exclusivamente devocional o doctrinal, para comprenderla como un dispositivo visual de mediación de experiencias religiosas extraordinarias. En particular, se pregunta de qué manera ciertas representaciones pictóricas de visiones monjiles en la Nueva España del siglo XVIII pueden ser entendidas como imágenes-documento

inscritas en un campo esotérico, capaces de articular cosmologías, experiencias místicas y prácticas simbólicas compartidas por sus comitentes y destinatarios.

Desde la historia del arte, esta propuesta se apoya en un análisis iconológico de carácter histórico-hermenéutico, orientado a comprender la imagen no solo como representación visual, sino como mediación simbólica de una experiencia mística. El análisis se centra en las estrategias de representación de lo invisible, particularmente, en el gesto como expresión del movimiento interior del alma, siguiendo la propuesta de Paula Mues Orts (2009), así como en el principio de verticalidad dramática desarrollado por Victor Stoichita (1996) para el estudio de las imágenes místicas. Este enfoque permite interpretar la pintura como un dispositivo que articula experiencia religiosa, cosmología esotérica y función mediadora entre el microcosmos humano y el macrocosmos divino.

En consecuencia, dado que el objeto de estudio se corresponde con la representación pictórica del efecto místico o “hecho teofánico”, como lo denomina Fernando Rodríguez de la Flor (1999, p. 252), recurro a *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, donde el autor define el concepto de *imago* como una imagen cuya conformación resulta plausible gracias al respaldo de una tradición representativa basada en una imaginación alimentada por estructuras mitopoéticas (Rodríguez de la Flor, 2009). Esta se entiende como unidad simbólica portadora de significados determinados tanto por los usos y funciones de un conjunto de representaciones como por los distintos procesos de recepción y lectura de dicho conjunto (Alonso Rivera, 2022).

Para concretar el análisis de la imagen, hago uso de la metodología propuesta por Victor Stoichita en *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (1996). Se trata de un método basado en dos premisas: la antropología de la verticalidad y el principio de verticalidad dramática que la experiencia mística genera. Es decir, que el plano místico se establece sobre la base del imperativo de que Dios es trascendente, puesto que está en los cielos, pero también es inmanente, ya que su presencia está en las almas que habitan los cuerpos. El principio de verticalidad dramática de la experiencia visionaria rompe la realidad escenificada en los cuadros de visión en dos niveles o zonas distintas, pero comunicables: una terrenal y otra celeste (Stoichita, 1996).

Aquello que digan los cuerpos representados parte de la concepción arraigada en la experiencia medieval, según la cual los gestos corporales representaban los movimientos del alma, motivo que los convertía en objeto de espiritualización. En consecuencia, la catalogación de las pasiones que Paula Mues Orts realiza con base en la teoría y los grabados de Charles Le Brun (Mues, 2009), resulta una herramienta importante para identificar los gestos correspondientes al efecto místico, junto con la noción de gestualidad como instrumento pictórico de persuasión (Mues, 2009). Como señala Stoichita, en los gestos se encuentran las representaciones más significativas del cuerpo, al punto de constituir una “gramática general del cuerpo en movimiento”, de ahí su importancia para comunicar discursos (Stoichita, 1996, p. 169). En el contexto de una pintura, la gestualidad otorga sentido a la relación cuerpo-mundo revelando una experiencia sensorial-emocional del espacio y el tiempo.

El tema será desplegado, en primer lugar, a partir de una descripción, contextualización y análisis de la pintura *La visión de Sor Isabel de la Encarnación*, con el fin de comprender el discurso que encierra. Este paso es fundamental para, en segundo lugar, comprender cómo sus elementos tienen sentido y se conectan con los correspondientes a un campo esotérico. Estos dos movimientos conducen a la conclusión de que la carga y potencia simbólica de esta pintura de visión escenifica lo esotérico tal como ha sido descrito por Faivre. Esto revela a la pintura en tanto técnica y objeto del arte como un documento, un campo semántico que comunica una producción de prácticas y representaciones esotéricas puestas en marcha por las místicas y los pintores que se distinguían por un saber hacer y expresar, el cual les permitía actuar como mediadores entre el microcosmos y el macrocosmos, o bien, entre los comitentes y el más allá o sus destinatarios.

En consecuencia, más que disimular los conocimientos al vulgo, el lenguaje esotérico desplegado por medio de la pintura de una visión, precisamente en la Puebla de los Ángeles dieciochesca, expresa la dialéctica de lo oculto y de lo abierto: revela ocultando y oculta revelando una serie de significados útiles a la religión y la moralidad, para alcanzar una pedagogía de los sentidos capaz de promover las virtudes cristianas, con el fin mantener el orden social, pero especialmente como medio de conexión con lo divino y lo espiritual. Volver la mirada a *La visión de Sor Isabel de la Encarnación* desde la perspectiva del

esoterismo y la historia del arte permite insistir en la pregunta sobre las maneras en que lo espiritual ha sido representado sobre la base de un campo estético, es decir, de evidencias sensibles que tejen, simultáneamente, lo común y su parte excluida. Se trata de mirar el arte desde su constitución simbólica y su función social, como dimensiones que son capaces tanto de legitimar como de desgarrar un orden establecido de los cuerpos y sus modos diversos de expresar la espiritualidad.

Sor Isabel de la Encarnación: presentar exteriormente la experiencia interior

Cómo se pinta una visión

La pintura que representa *La Visión de Sor Isabel de la Encarnación sobre el Patronato de San Juan de la Cruz sobre la Ciudad de Puebla de los Ángeles* es un óleo sobre tela, datado en el siglo XVIII, de autor no identificado, que se conserva actualmente en el templo de Nuestra Señora del Carmen, en la ciudad de Puebla (figura 1). Esta imagen presenta exteriormente la experiencia interior de una monja mística. Como en muchos de los cuadros de su tipo, según describe Victor Stoichita (1996), el pintor colocó a la vidente en el plano inferior de la representación y en el superior, su visión. La composición es mucho más compleja, porque el lienzo de gran formato se divide por la mitad –de manera horizontal– para diferenciar el ámbito celestial del terrenal; a su vez, este último se divide verticalmente por la mitad para dar lugar a dos escenas, las cuales describiré en las siguientes líneas.

En el plano superior, la división está marcada por el inicio de una gran nube negra; mientras en el plano inferior, la delimitación está señalada por una columna, de donde cae un cortinaje rojo.

En el plano celestial (figura 2), en un ambiente vaporoso compuesto por nubes, se encuentra representado el patronato poblano: san José, la Virgen, la Santísima Trinidad y san Miguel Arcángel, que respaldan a san Juan de la Cruz, quien aparece en medio de la composición deteniendo el escudo de la ciudad de Puebla.

Figura 2. Detalle: escena del patronato poblano en el plano celestial



Fuente: fotografía de Arturo Piera L., en Soler, 1999, p. 269.

En el ámbito terrenal (figura 3), la escena del lado izquierdo representa la actividad mística de sor Isabel de la Encarnación para hacernos partícipes del momento en el que san Juan de la Cruz expulsó a los demonios que amenazaron a la Angelópolis a raíz de un motín popular. Por este motivo, en la escena de la derecha, la autoridad civil reconoce el patronato del reformador del Carmelo el 24 de octubre de 1681.

Colocadas al pie de cada una de estas escenas, las cartelas confirman los sucesos que en ellas vemos, asimismo, hablan de la información que el artífice debía poseer para poder crear una historia. En el primer caso (figura 4), la inscripción fue colocada en la esquina inferior izquierda del cuadro y se trata de un extracto de la vida de sor Isabel de la Encarnación:

Estando en oración la VM Ysabel de la Encarnación Religiosa Carmelita Descalza en el convento antiguo de Nuestra Señora M. Theresa de esta 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 que con

toda diligencia fomentaban un grave alboroto que en aquél tiempo mismo había; con lo qual quedaron todos sus habitantes en paz y sosiego y manifestó la Divina Providencia serle mui agradable que veneremos a este Santo Padre como nuestro particularísimo Protector y Defensor contra el común enemigo. Lic. Pedro Salmerón Cap. 11 Vida de... (Soler, 1999, p. 269).

Figura 3. Detalle: escena de la visión de sor Isabel de la Encarnación (izquierda) y la instauración del patronato de san Juan de la Cruz por el cabildo poblano (derecha)



Fuente: fotografía de Arturo Piera L en Soler, 1999, p. 269.

El texto de la cartela (figura 4) sugiere el Capítulo XI de la Tercera parte de *La vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación* de Pedro Salmerón (Salmerón, 1675/2013); así que no se trata de una transcripción fiel.

La segunda cartela (figura 5) señala la instauración oficial del protectorado de San Juan de la Cruz el 4 de octubre de 1681 (Carrión, 1897, p. 401). Esta cartela es un efecto de la primera, ya que, según el *Libro de patronatos de Puebla*, en el acuerdo de instauración del patronato sanjuanista, el libro de Salmerón fue considerado como un medio que Dios utilizó para comunicar el patronato, puesto que narra la visión de sor Isabel (De Arteaga y Solórzano, 1769-1773).

Figura 6. Detalle: Sor Isabel de la Encarnación en éxtasis



Fuente: fotografía de Arturo Piera L., en Soler, 1999, p. 269

La figura de Isabel de la Encarnación (1594-1633) es sumamente importante, porque es garante de la presencia de san Juan de la Cruz (figura 6). Es decir, que los espectadores de la pintura pueden verlo porque Isabel tuvo una visión del santo. Sin duda, los gestos de la religiosa remiten al raptó místico, que encuentra en la visión una de sus expresiones: el cuerpo en genuflexión con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás y girada hacia su perfil derecho, las cejas levantadas, los ojos abiertos, casi en blanco, con la pupila dirigida hacia el objeto de su atención, pero más allá de su entendimiento. La boca cerrada con las comisuras hacia arriba presenta una coloración viva y rosada, al igual que las mejillas, como muestra de amor simple (Mues Orts, 2009). También sus manos expresan, como describe la cartela, un gesto relacionado con la oración y la súplica

El asedio y expulsión de los demonios podría interpretarse, más bien, como una realidad social y no como un hecho histórico, como propone Beatriz Berndt (1999). Quizás los patrocinadores de este cuadro vieron en la orden del Carmen descalzo un medio para comunicar la disconformidad con los disturbios acaecidos en el entorno poblano derivados del hambre, la pobreza y el creciente rechazo hacia las medidas reformistas de la monarquía ilustrada. Tales medidas dieron lugar a la imposición de la vida común a las monjas calzadas poblanas por parte del obispo Fabián y Fuero.

La vida común o descalza constituyó un ideal de vida monacal basada en el ejercicio de la castidad, la clausura, la estrechez, la pobreza y la obediencia; en otras palabras, la práctica de la santidad para alcanzar una forma de vida que, entre las descalzas de santa Teresa, tenía como eje principal la austeridad, y como apoteosis, el éxtasis místico. En cambio, los conventos de calzadas ejercían una vida particular al interior de los monasterios: podían tener bienes propios, esclavas, protegidas o visitas, no veían en la comunicación con el exterior una corrupción de la regla monástica, sino una forma de influencia benéfica sobre la sociedad (Fraschina, 2008). En consecuencia, la imposición de la vida común trajo consigo el amotinamiento de las monjas del convento de Santa Inés, precisamente el 11 de febrero de 1772 (Salazar de Garza, 1990).

Este dato resulta mucho más revelador cuando nos enteramos de que el historiador novohispano Mariano Fernández de Echeverría y Veytia propuso que la pintura de *La visión de sor Isabel* fue integrada a la capilla dedicada a san Juan de la Cruz cuando esta se reedificó y aderezó –en el entonces templo de Nuestra Señora de los Remedios–, en el año 1772 (Fernández de Echeverría y Veytia, 1931). Es plausible pensar, entonces, que esta pintura podría aludir al contexto turbulento de la vida monjil poblana. El propio obispado poblano consideraba que toda monja que no aceptara la vida común se encontraba en pecado mortal (Salazar de Garza, 1990). En este sentido, no es difícil imaginar la influencia de los demonios sobre la comunidad monjil calzada, así como la representación pictórica de sor Isabel fungiendo como modelo para sus hermanas, debido a su inestimable entrega a la vida descalza o común, la cual le mereció el don de la visión y la profecía, además del grado de *venerable*.

Una vida venerable para hacerse pintura

Isabel de Bonilla –el nombre de Sor Isabel de la Encarnación en su vida secular– nació en la Ciudad de los Ángeles de la Nueva España, el 3 de noviembre de 1594 (Agustín de la Madre de Dios, 1986); sus padres fueron Melchior de Bonilla y Mariana de Piña, “cristianos viejos, limpios de toda mácula y siervos de Dios” (p. 330) –según los términos de la época– llegados desde Toledo. A la edad de 19, el 25 de marzo de 1613, entró como novicia al convento carmelitano de San José y Santa Teresa de Puebla, donde permaneció hasta el día de su muerte, acaecida el 26 febrero de 1633 (Salmerón, 1675/2013).

Entre las diversas fuentes que hablan acerca de sor Isabel y la forma en que lo celestial irrumpió en su vida, se encuentran los propios escritos de la monja, redactados bajo cuidado de su confesor en turno, así como los testimonios que sus hermanas dejaron en forma de cartas y los libros escritos por sus confesores y los cronistas de la orden del Carmen (Rice, 2013). Este número de fuentes da cuenta de la vigencia e influencia que la monja alcanzó en Puebla; sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII no se volvió a escribir sobre ella (Ramos Medina, 1997).

No obstante, tenemos esta pintura producida alrededor de la mitad del siglo XVIII, como una estrategia para defender y difundir tanto un patronato como un ejemplo de vida monástico a partir de una figura histórica y espiritual, es decir, Isabel de la Encarnación. Así que la producción de *La Visión de Sor Isabel* decenios después del fervor que suscitó su ejemplar vida en el siglo XVII, atiende a unas ciertas necesidades espirituales, religiosas, sociales e incluso políticas dentro de una cultura específica.

Cuando leemos acerca de las proezas morales, espirituales, religiosas y místicas de sor Isabel de la Encarnación, es posible notar una serie de tópicos compartidos con las vidas de otros místicos, como san Juan de la Cruz y santa Teresa. Estos tópicos se desarrollan en tres momentos clave de su vida: 1) una infancia prodigiosa cuyo epítome son la visión y la profecía acompañadas de la práctica del silencio y el ayuno; 2) las extremas mortificaciones espirituales y físicas —enfermedades, tentaciones, visiones y tribulaciones— infligidas con la anuencia de Dios por implacables demonios desde la toma del hábito en 1613, para poner a prueba su amor, fe, castidad, paciencia, humildad y obediencia; 3) el momento más importante es el de la muerte, cuando Isabel derrotó a los demonios demostrando la ferviente fidelidad que guardaba a su amado esposo (Rice, 2013).

Las vidas de monjas fueron difundidas como autobiografías y biografías con tendencias hagiográficas, íntimamente ligadas al papel que desempeñaron los confesores como asesores espirituales, vigilantes y censores de las vidas de las monjas (Alabrús Iglesias, 2017). El caso de Isabel de la Encarnación no fue diferente, ya que sus confesores, Miguel Godínez y Pedro Salmerón —quienes además eran jesuitas—, hicieron que su vida se convirtiera en una de las primeras biografías hagiográficas femeninas de América, y una de las más extensas y particulares de la Nueva España del siglo XVII (Rice, 2009).

Con el manejo del Santo Oficio en sus manos, los jesuitas establecieron las maneras aceptables para practicar y cultivar la fe. La composición de lugar es un método propuesto por Ignacio de Loyola que consiste en otorgar al desarrollo del ejercicio espiritual un cuadro de referencia sensible, dar “cuerpo” al contenido de los ejercicios espirituales. Se trata del “...elemento retórico que les permitía colocar en un cuerpo, a la manera de teatralización, las angustias, los valores, los dolores, emociones que las religiosas estaban llamadas a experimentar para su perfección individual” (Galán, 2014, p. 152). Así, siguiendo a su fundador, modelo espiritual y autoridad carismática, los jesuitas determinaron el aparecer de lo extraordinario mediante el adiestramiento de la imaginación y del cuerpo: el cultivo de experiencias sobrenaturales a partir de la organización de las referencias sensoriales y afectivas capaces de generar las sensaciones e imágenes propicias como vía de elevación y transcendencia (Rice, 2014).

Es así como la práctica de un modo preciso de experimentar lo místico hace que sor Isabel sea comparable con figuras místicas como santa Teresa y san Juan de la Cruz, porque su virtuosismo religioso se hizo patente cuando su poder espiritual fue premiado con el don de la visión y la profecía y, en consecuencia, con su representación pictórica. Sor Isabel logró encarnar la perfección del modelo de vida cristológico carmelitano, al punto en que se le reveló el patronato de san Juan de la Cruz. Así, basado en la visión y la profecía, el cabildo tenía como principal argumento el cumplimiento de la voluntad de la Divina Providencia, pues estaba previsto –como lo comprobaba sor Isabel– que antes de ser beato y santo, Juan de la Cruz ya protegía a la ciudad de Puebla. Es importante tener presente que sor Isabel falleció en 1633 y san Juan fue canonizado en 1726.

El campo esotérico y el cultivo de una visión

Si bien el hecho místico –en este caso, la visión de sor Isabel de la Encarnación– es esencialmente individual, resulta socialmente relevante porque, mediante la revelación y la oración, Isabel contribuyó a la salvaguarda de la comunidad poblana, al comunicar el designio providencial del patronato de san Juan de la Cruz sobre la ciudad de Puebla. Si en el siglo XVII la espiritualidad monacal se volcó hacia la búsqueda de la perfección individual e introspectiva, modelada por *las elegidas de Dios*, en el XVIII se impulsaron las manifestaciones colectivas y públicas.

Estas expresiones no se excluían, sino que la primera se resignificó en la segunda mediante la práctica de una espiritualidad más abierta a aceptar lo prodigioso como algo cotidiano y popular, característico del siglo de la Ilustración. En contraposición, las reformas a los conventos de mujeres extremaron el rigor y el aislamiento como parte de una tendencia política orientada a la secularización de la religiosidad (Loreto López, 2005, p. 419). Esta exacerbación también tenía el fin de salvaguardar la vida monacal femenina como último reducto de una espiritualidad deseosa de saberes y misterios capaces de desarrollar estados del ser que permiten una conexión sensible con lo numinoso.

La posibilidad de alcanzar una conexión entre lo terrenal y lo trascendente es concebible dentro de un contexto concreto que valida y estima una experiencia sensorial precisa: la derivada del hecho místico como efecto de un campo simbólico y semántico de raigambre esotérica. Con “campo esotérico” me refiero, como propone Antoine Faivre (1973/1976), al conjunto de tradiciones culturales en la historia de *occidente* que es posible caracterizar a partir de al menos cuatro elementos ineludibles: primero, la comprensión del cosmos como un todo animado gracias a los principios de correspondencia y de naturaleza viva; segundo, una representación del mundo basada en la intrínseca vinculación de todas las partes del cosmos; tercero, una práctica de la mediación en la relación ser humano/universo; y, finalmente, la experiencia de la transmutación del mundo como su objetivo. Se trata de un fenómeno cultural y simbólico positivo, es decir, que el esoterismo no se explica por medio de la ausencia de la religión y la ciencia, sino por sí mismo. Sin embargo, es importante hacer notar que no se trata de un término acuñado por sus practicantes antiguos o modernos, no es una autodesignación, sino una propuesta académica de los estudiosos y críticos (Hanegraaff, 2012).

Desde una perspectiva historiográfica más amplia, la noción de esoterismo occidental se ve enriquecida por la propuesta de Wouter J. Hanegraaff (2012), quien entiende el esoterismo no como una esencia doctrinal, sino como un conjunto histórico de saberes y prácticas configurados como conocimiento marginado dentro de la cultura occidental moderna. Esta aproximación permite situar las manifestaciones esotéricas en contextos específicos de producción, circulación y legitimación simbólica, atendiendo a sus lenguajes, mediaciones y formas de representación. En diálogo con los criterios estructurales propuestos por Faivre y

con la distinción operativa entre misticismo y esoterismo desarrollada por Versluis, el enfoque de Hanegraaff contribuye a la comprensión de la pintura novohispana de tema místico como una imagen-documento inscrita en un campo de saberes religiosos y simbólicos que, aunque integrados a la cultura católica, operaban en los márgenes de la ortodoxia.

La visión mística: otro enfoque de lo visual

Desde estas coordenadas teóricas, resulta posible trasladar la discusión del plano conceptual al visual, para analizar de qué manera estas nociones se materializan en imágenes producidas en la Nueva España del siglo XVIII, específicamente, en el contexto de Puebla de los Ángeles. Para ello, es importante abordar la noción de misticismo, ya que la forma en que se considera aquí el campo de la imagen y lo visual parte precisamente de esa categoría.

El misticismo comprende una concepción y práctica religiosa, cuyo fundamento se halla en la creencia de la posibilidad de un contacto entre el ser humano y la divinidad, a partir de una vida de intensa dedicación a Dios y a la espiritualidad. Al considerar el aspecto personal de la religión, William James (1994) otorgó cuatro características principales a la experiencia mística:

- la infabilidad (es decir, que existe una dificultad o imposibilidad de expresar la experiencia mediante el lenguaje);
- la cualidad de conocimiento (que se basa en el hecho de que las místicas y los místicos tienen a sus estados afectivos como estados de conocimiento);
- la transitoriedad (esto es, que se trata de un estado efímero) y, finalmente,
- el carácter infuso (de manera que el estado místico se adquiere como un don divino).

Al considerar la caracterización del misticismo propuesta por William James y la que Faivre hace sobre el campo esotérico, es posible notar que el primero remite, ante todo, a una experiencia religiosa directa de la presencia divina –frecuentemente descrita mediante metáforas de la luz, la unión o la inmediatez–; el esoterismo, por su parte, se articula como un conjunto de prácticas, saberes y mediaciones simbólicas orientadas a acceder a lo oculto mediante lenguajes codificados, jerarquías y estructuras de conocimiento. Mientras que el misticismo tiende a representarse mediante imágenes (visiones) de inmediatez –como la luz

o la unión súbita con lo divino—, el esoterismo privilegia estructuras visuales jerárquicas, como la escalera o la espiral, que aluden a procesos graduales de conocimiento y mediación entre distintos niveles del cosmos. Esoterismo y misticismo constituyen fenómenos distintos, con trayectorias historiográficas y tradiciones conceptuales propias.

En consecuencia, la relación entre ambos campos no puede entenderse como una equivalencia ni como una convergencia necesaria. Ambos constituyen tradiciones, genealogías y horizontes conceptuales distintos, cuya intersección es siempre histórica y contextual. Si bien en determinados momentos y corrientes el esoterismo se apropia, reinterpreta o resignifica figuras y discursos provenientes del misticismo —como ocurre en el espiritismo o la teosofía con autores y modelos como Ignacio de Loyola o Teresa de Jesús—, tales apropiaciones no convierten a dichas corrientes en formas de misticismo propiamente dicho. Antes bien, revelan procesos de traducción simbólica mediante los cuales experiencias religiosas y modelos espirituales son integrados a sistemas de saber, prácticas y cosmologías que responden a lógicas distintas. En este sentido, más que homologar ambos fenómenos, resulta metodológicamente productivo atender a sus diferencias, tensiones y cruces contingentes para comprender cómo dialogan y se retroalimentan las formas de esoterismo con las prácticas místicas y viceversa.

Glenn Alexander Magee (2016) ha señalado que el misticismo y el esoterismo occidental constituyen campos de estudio diferenciados, con trayectorias historiográficas propias y desarrollos conceptuales diferentes, aunque históricamente entrelazados. Mientras el misticismo remite principalmente a experiencias religiosas directas y a sus modos de articulación teológica y espiritual, el esoterismo se configura como un conjunto de prácticas, saberes y mediaciones simbólicas orientadas al acceso a lo oculto. No obstante, la historia cultural occidental muestra múltiples puntos de contacto entre ambos fenómenos, en los que experiencias místicas recurren a lenguajes, imágenes y esquemas simbólicos asociados a tradiciones esotéricas, sin que ello implique una identificación plena entre ambos campos (Magee, 2016).

Desde esta perspectiva, la convergencia entre misticismo y esoterismo en la pintura novohispana se entiende como un cruce histórico y visual situado, más que como una equivalencia conceptual. El análisis de *La Visión de sor Isabel de la Encarnación...* nos

presenta una de esas convergencias, en la medida en que una experiencia mística recurre a dispositivo simbólico, visual y ritual para su codificación, expresión, transmisión y legitimación. La imagen es un espacio de traducción, no de equivalencia.

En este sentido, sobre la pintura cuyo tema es la visión mística, es necesario anotar lo siguiente. De acuerdo con Tomás de Aquino, la palabra visión tiene dos acepciones: la primera corresponde a la percepción a través del órgano de la vista y la segunda concierne a la percepción interna de la imaginación o el intelecto. La visión como experiencia teofánica o hierofánica se corresponde con esta última acepción y comparte con la primera el ser una experiencia de la imagen. Las místicas y los místicos coinciden en que sus visiones pueden revestir diversos grados de claridad, aunque la mayoría coincide en señalar que el encuentro con la trascendencia es inefable, inenarrable, irrepresentable, lo cual no ha impedido a la cultura occidental la producción de innumerables representaciones escritas y plásticas. No obstante, para ser comunicada, interpretada o legitimada, esta experiencia recurre a lenguajes simbólicos y dispositivos de mediación visual que, sin determinar el contenido de la experiencia mística, sí condicionan sus formas de representación. En este punto se produce una convergencia con ciertos horizontes esotéricos, entendidos no como la fuente de la experiencia, sino como un repertorio de esquemas simbólicos, jerarquías y mediaciones que permiten traducir lo invisible en imágenes. Se trata, pues, de representaciones paradójicas, dado que buscan hacer visible aquello que, en principio, no puede ser ni visto ni plenamente representado.

En la pintura de la visión de Sor Isabel de la Encarnación se identifican diversos recursos visuales y no visuales asociados a un campo esotérico: la verticalidad dramática y las estructuras jerárquicas de mediación entre el cielo y la tierra; el gesto corporal como manifestación del movimiento interior del alma; la presencia de figuras intermediarias, y una codificación simbólica que traduce lo invisible en formas visuales inteligibles. A ello se suman prácticas espirituales regladas, saberes especializados y lenguajes compartidos que permiten que la experiencia mística sea comunicada, interpretada y legitimada dentro de su cultura de origen.

Deseo, carne y regulación para alcanzar la visión

El misticismo en sus diferentes expresiones (visiones, raptos, arrobos, éxtasis, entre otras) constituye una serie de experiencias articuladas en el deseo de Dios, del Otro, con “O” mayúscula, como escribe Michel De Certeau (De Certeau, 1982). Y, desde el deseo, el misticismo prestó un lugar esencial a la diferencia sexual, es decir, si los hombres son los teóricos y los clérigos, las mujeres son las místicas. Virtud en la que devienen cuando son capaces de negar su propia *naturaleza concupiscente* –su carácter de *creación secundaria, carne del hombre*– y, en consecuencia, sus capacidades para aprehender los favores y gracias divinos se potencian en favor de una intercesión más eficaz. Al punto en que la mujer también fue “carne de Dios” o “vaso de la Encarnación” (Rodríguez de la Flor, 1999). En ese sentido, el fundamento de la mística se encuentra en la experiencia amorosa que despierta el poderoso deseo femenino en tanto relación personal, pasión e incluso sufrimiento o sorpresa (De Certeau, 1982). Se trata de un deseo *ligado a nada* que no sea Dios.

Esta dimensión simbólica y afectiva del misticismo femenino no permaneció en el plano de la experiencia individual, sino que adquirió una dimensión histórica e institucional que transformó tanto las prácticas religiosas como los mecanismos de control espiritual. Desde el siglo XIII, el fenómeno místico apareció como una práctica que trastocaba radicalmente la existencia y las instituciones, de modo que, con la Contrarreforma, la necesidad de tener un mayor control sobre estas nuevas conciencias obligó a las visionarias a describir sus experiencias con tal minucia que terminaron siendo totalmente visuales (Rubial García, 2009). Mucho contribuyó la vida conventual, puesto que no solo los confesores se encargaron de regular las narrativas místicas, sino que el enclaustramiento favoreció el acontecimiento del fenómeno hierofánico, en la medida en que el cuerpo femenino registró con mayor abundancia esas manifestaciones.

En este contexto, la regulación institucional de la experiencia mística y su inscripción en el cuerpo y los sentidos no solo condicionaron las formas de su narración, sino que establecieron las bases para la configuración de un imaginario visual capaz de traducir lo inefable en imágenes concretas. La prolífica representación pictórica y gráfica de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) da muestra de uno de los principales arquetipos del éxtasis, la visión y la transverberación. La evidencia escrituraria de la santa, junto a la de muchas otras monjas,

demuestra que la recepción femenina de la figura de Cristo fue posible mediante un imaginario plenamente corporal, ya que lo místico acaeció principalmente en el carácter libidinal del cuerpo de la mujer (Rodríguez de la Flor, 1999). El hecho místico tiene necesariamente un sustrato carnal; la carne es su soporte, su infraestructura o su campo privilegiado (Rodríguez de la Flor, 1999). No es raro, entonces, encontrar en los testimonios escritos por las monjas novohispanas que en las visiones o apariciones –principales formas de llamar a las hierofanías a los efectos místicos– ellas podían ver, tocar, oír, oler, recibir e interactuar con objetos y cuerpos en la vigilia o en el sueño (Loreto López, 1995). Esta alusión directa a los sentidos, especialmente a la vista, al mismo tiempo que a la imaginación y al intelecto, hizo del efecto místico un fenómeno susceptible de la representación pictórica.

Para la vida monjil de la Nueva España, así como en la Península Ibérica, los modelos de perfección cristiana e ideal de vida religiosa fueron indispensables. Santa Teresa de Jesús se convirtió en el modelo de santidad más notable entre las comunidades conventuales femeninas de la Nueva España (Ramos Medina, 2015). Las reformas de Teresa de Ávila a la Orden del Carmen, así como su autobiografía, representan uno de los mayores impulsos hacia una forma de vida que tenía como cimiento la práctica de la santidad y como objetivo último el éxtasis místico (Tierrafría Aguirre, 2013).

Gracias a su pronta beatificación en 1614 y su canonización en 1622, la publicación en 1588 de la obra de Teresa de Jesús y su difusión constituyeron un antecedente importante para el género autobiográfico, que las monjas novohispanas cultivaron prolíficamente. Diversos testimonios documentales confirman la presencia de su obra en la Nueva España desde finales del siglo XVI. En el contexto novohispano la imagen más difundida de santa Teresa fue la de la mujer en oración y en diversas formas del éxtasis (Lavrin, 2019), aunque también se le pintó como escritora, mujer docta y sabia, de modo que estos atributos reforzaron su misticismo. No se trataba de un simple tropo de la pintura novohispana, sino que esa representación estaba relacionada con una propuesta escolástica: las mujeres podían conocer los misterios divinos, sin la mediación del estudio de los textos sagrados, gracias a la ciencia infusa (Rubial García, 2018). Se trataba, pues, de una sabiduría divina, que viene de arriba y no es adquirida por medio de industria ni estudio humano, ni siquiera por especulación. Como escribió fray Diego de Yepes sobre la vida de santa Teresa, esa teología mística y secreta era

“infundida por el Espíritu Santo en el corazón de aquellos a quien él escoge para maestros y doctores de espíritu” (De Yepes, 1797, p. 102).

Verticalidad dramática: convergencia entre esoterismo y misticismo

En la Nueva España, durante el siglo XVII, las autobiografías escritas por las monjas muestran una prolífica actividad visionaria. Estos manuscritos eran solicitados por los confesores y leídos únicamente por ellos, no se consideraban como un acto social, sino como algo personal e íntimo. Así, podemos dar cuenta de un principio ineludible para alcanzar la teofanía: que el ser humano “sólo puede realizarse en una relación íntima con Dios” (Bieñko de Peralta, 2014, p. 159). Pese a ello, la actividad mística sí tenía un influjo social e incluso cósmico, en tanto que el cuerpo de las místicas asumía un lugar de mediación entre el plano celestial y el plano terrenal. Pero ya que el modo de vida de las místicas fue el claustro, esa mediación fue asumida en el espacio de culto por la representación pictórica. En la Nueva España, las biografías de sor Isabel de la Encarnación dieron lugar a una de las pocas pinturas de visión protagonizada por una monja novohispana.

Como apunta Victor Stoichita, las pinturas de visiones siguen la composición empleada generalmente por los pintores de la Contrarreforma para representar (exteriormente) la experiencia (interior) de la visión, la cual consiste en colocar al vidente en el plano inferior de la composición y, en el superior, su visión –como se observa en la *Visión de sor Isabel de la Encarnación*–. De acuerdo con Stoichita, este método simple y eficaz está justificado por una antropología de la verticalidad que genera la experiencia mística sobre la base del principio de la trascendencia y la inmanencia de Dios, pues al ser creador de todo lo creado Es y Está más allá de la creación, no obstante, su presencia y actividad es intrínseca a su creación. En este juego de correspondencias, el principio de verticalidad dramática refiere a aquello que la actividad visionaria hace con su visión: rompe la escena que se le revela en dos ámbitos distintos, pero comunicables gracias a la antropología de verticalidad: el ámbito terrenal y el ámbito celeste (Stoichita, 1996).

El principio de verticalidad dramática responde, además, al principio de analogía que, como escribe Antoine Faivre (1994/2010), constituye el denominador común de todas las empresas esotéricas: se trata de un principio de semejanza que postula la existencia de una relación de analogía entre el microcosmos (la persona) y el macrocosmos (el universo, Dios, el Ser). Lo

que ocurre en una parte, refleja o es análogo a lo que ocurre en la totalidad. De modo que la pintura de visiones muestra relaciones necesarias e intencionales –por ser voluntad de Dios– entre los seres y las cosas, sin ser obligatoriamente temporales o espaciales, sino de correspondencia entre lo celeste y lo material.

Si la correspondencia entre las cosas consiste en la semejanza o en la analogía, la naturaleza en su conjunto se presenta como una revelación gradual del Ser de los seres: conocer el mundo es, al mismo tiempo, conocer a Dios. Así, la ciencia infusa participada a las místicas propicia la mediación entre lo celestial y lo terrenal, lo cual es posible porque “[L]o que está arriba es como lo que está abajo, lo que está abajo es como lo que está arriba, para que se realicen los milagros de la Unidad” (Faivre, 1973/1976, p. 11).

La teosofía cristiana¹ se muestra frecuentemente como mediadora debido a la propia naturaleza de Cristo, pero, desde el ámbito de una humanidad deseante de la unión con Dios, la mediación es producto de los procesos iniciáticos y de iluminación que confieren conocimientos en tanto vehículos de energías supra normales (Faivre, 1973/1976). Así, el principio de verticalidad dramática derivado de la propia experiencia visionaria en tanto ciencia infusa –que viene, además, de arriba hacia abajo– tiene sentido dentro de una ley de las correspondencias, con una lógica ascendente y contradictoria.

En este sentido, en el momento del efecto místico, de la hierofanía como visión, confluyen lo terrenal y lo celestial, lo visible y lo invisible: una realidad que no pertenece a este mundo se muestra para determinadas personas como algo completamente diferente de lo profano. La paradoja es propia de la hierofanía y, como escribe Faivre, “El pensamiento esotérico es de un tipo esencialmente contradictorio, es decir, que los mecanismos simbólicos que lo constituyen evocan la lógica de lo contradictorio” (Faivre, 1973/1976, p. 20). Entonces, no es extraño que donde existe la contradicción haya también analogía, símbolo y mística, es decir, mediación. Aquí el papel del símbolo y la capacidad simbólica de la pintura se vuelven determinantes.

¹ Entiendo por teosofía cristiana aquella práctica orientada al conocimiento de Dios que implica formas de experiencia mística, en la medida en que dicho conocimiento supone una vivencia interior directa de lo divino, tal como ha sido caracterizado en los estudios sobre el esoterismo occidental (Faivre, 2010; *Encyclopaedia Britannica*, s. f.).

La *Historia* de Heródoto de Halicarnaso (1999) permite entrever el uso primitivo del símbolo: un objeto que se partía en dos para señalar un compromiso del que cada una de las dos personas conservaba una mitad. La re-unión de las partes permitía reconocer a los portadores del compromiso o deuda a modo de contraseña. El símbolo, pues, funciona como garantía de conexión y mediación. El concepto de símbolo, no obstante, ha llegado a nosotros como el receptáculo formal de una idea, sin embargo, no es únicamente racional, sino también intuitivo y evocador, de modo tal que podría estar señalando la dualidad alma-cuerpo. El catolicismo presenta cierta fascinación y tentación por el dualismo, pero el símbolo y la mística extática poseen la necesidad de mediación (Faivre, 1973/1976).

La mística es mediadora en tanto que *se articula en el deseo* de Dios; por esa razón es profundamente experiencial y toma como decisivos todos los lenguajes del cuerpo en un juego de ausencias y presencias: ausencia y presencia de placer, llegada y partida del *Amado*, de Dios (De Certeau, 1982), estar o no estar en estado extático. En este sentido, el símbolo se convierte en visión vivida, en visión analógica no alegórica (Faivre, 1973/1976).

A diferencia del conocimiento, la verdad de la experiencia mística no está puesta en la verdad o en la falsedad de las proposiciones, sino en la posibilidad y capacidad de dirigirse a *Alguien* o *Algo* y saber escucharlo o verlo. La invocación es el primer momento de la experiencia religiosa. Entre lo visto y quien ve, existe una distancia que no solo es física, sino que aparece como una disposición del ánimo, pues quien ve se mantiene alejado al mismo tiempo para darle espacio a lo visto, para que tenga un lugar donde pueda delimitarse óptimamente para su manifestación. *Témenos* es el término en griego que corresponde a ese recorte, a ese espacio delimitado que indica lo sagrado. Este mismo término está en la raíz de la palabra *templo* en tanto espacio sagrado y lugar destinado para el culto de las imágenes sagradas –pintura o escultura– (Stoichita, 1996).

Por una parte, como el cielo (morada de la divinidad y acepción más primitiva del término *templum*), el templo –con todas sus imágenes sagradas– es un lugar hecho para contemplar en un sentido muy físico. Pero ese ver no es otra cosa que una apelación al Espíritu que, como todo lo divino, no puede verse y, en ese preciso sentido, es capaz de ver lo invisible. Contemplar quiere decir ver, ver con los ojos del cuerpo para ver con los ojos del alma. En el espacio sagrado, lo que es visto convoca: ver se constituye en un acudir o un presentarse

que llama a la unión con lo divino, aquello que, más allá de la simbolización que procuran las imágenes, es in-visible. Pensemos, a partir de *la incredulidad de Santo Tomás*, que la fe consiste en creer lo que no vemos.

Por otra parte, es casi un acuerdo de las y los místicos que el encuentro con el más allá, la trascendencia, la divinidad, el ser, el absoluto, entre otros, es inefable, inenarrable, irrepresentable y en un sentido más profundo, incognoscible. Entonces, ¿cómo pueden la visión mística y el artista devolvernos una imagen? En la tradición teológica católica, la visión beatífica es entendida como el conocimiento inmediato y directo de Dios en su esencia, que los bienaventurados gozan en la eternidad. Esta visión, descrita desde el mismo Catecismo de la Iglesia y en la doctrina clásica, supera toda forma de conocimiento mediato y se concibe como la plenitud de la vida eterna en la presencia desvelada, manifiesta y eterna de Dios (Iglesia Católica, 1997). Esta pretensión, inalcanzable en la tierra, aunada a la obsesión por dos imágenes bíblicas: la del paraíso perdido y la de una Jerusalem por fundar (De Certeau, 1982), constituyen el trasfondo de toda visión mística, que constituye un adelanto extraordinario de la visión beatífica (Kwasniewski, 2021).

Frente a la ruptura con el orden divino y la incomunicabilidad de la experiencia, la mística inventa una imagen. Como señala Stoichita (1996), la visión mística no es necesariamente una visión óptica, pero sí es una experiencia de la imagen, de manera que la pintura de visión ejecuta un desdoblamiento metapictórico o una función metadiscursiva. Es decir, por una parte, tenemos la visión como experiencia y, por otra, se encuentra la visión como imagen-testimonio. Asimismo, la visión se convierte en tema de la pintura, que comunica el acto de la visión y la imagen que produce. Sin embargo, estas imágenes abren una paradoja en la medida en que representan lo que no puede ser visto ni representado, porque a lo invisible le es negada la imitación. El fundamento de esta paradoja es la contradicción que consiste en la particularidad del sujeto y la universalidad que ambiciona, es decir, la vida eterna en el amor de Dios.

¿Cómo pasamos de la experiencia de la visión a la imagen pictórica de la visión? La visión mística es una experiencia privilegiada e incommunicable en tanto que es interior, personal e intransferible. En este sentido no requiere la intervención de la autoridad eclesiástica, he aquí su peligrosidad. En el siglo XVI mística y espiritualidad no eran términos equiparables:

“mística/o” se nombraba como *pati divina*, es decir, una pasión y una experiencia diferenciada de la reflexión, teoría o doctrina (Pacho, 2001), algo que podría ser incluso sospechoso. Después del Concilio de Trento, la autoridad eclesiástica se afanó en manipular y controlar la experiencia mística de acuerdo con la necesidad de regular a los intermediarios del culto y de la fe, es decir, a los santos y las santas, cuyo poder se manifiesta por medio de sus reliquias y sus representaciones (Stoichita, 1996).

Es a partir del control de estas imágenes que la pintura de visión toma relevancia. La mística como forma de la espiritualidad había provocado que la Contrarreforma redescubriera el papel de la imaginación en el ejercicio de la fe (Stoichita, 1996). Bajo el filtro de la autoridad eclesiástica y en el espacio propicio para contemplar lo sagrado —es decir, el templo—, la pintura configura un discurso y una didáctica de la mirada, dice qué y cómo ver o sentir. Un cuadro de visión contiene siempre, para el espectador-devoto, un guía espiritual: la santa-visionaria.

La visión abandona el interior personal incommunicable para hacerse colectiva. Conuerdo con Stoichita cuando dice que la imagen pictórica tiene el objetivo de hacer comunitaria una visión. La Iglesia es una comunidad en la medida en que Dios es Universal, de manera que se colectiviza una experiencia personal para consolidar la Iglesia, la comunidad católica. Pero esto no sería posible sino dentro de una comunidad que posee los códigos para acceder a las imágenes, dentro de un campo esotérico que no se opone al catolicismo, sino que configura un enlace de antagonismo, un centro de gravedad dinámico (Faivre, 1973/1976). En correspondencia, encontramos otra de las funciones de la pintura de visiones, la función fática, es decir, el carácter de enlace que asumen las imágenes pictóricas entre el espectador-creyente y las teofanías representadas. La finalidad es lograr, mediante la persuasión, la unión de los creyentes en una Iglesia invisible e inmaterial ligada por el propio deseo de unión con Dios.

A la luz del marco teórico y el análisis iconológico-hermenéutico, *La Visión de Sor Isabel de la Encarnación* nos devela los recursos que funcionan como mediaciones simbólicas entre el mundo humano y el divino: siguiendo a Victor Stoichita, el principio de verticalidad dramática remite a un orden jerárquico del cosmos y comprende la organización ascendente de la composición para articular la relación microcosmos-macrocosmos. Esta misma

disposición es la que revela las estructuras de mediación en términos de escalonamientos visuales entre cielo y tierra, y espacios intermedios donde ocurre la visión. No hay acceso inmediato: hay tránsito. Así, pues, la composición pictórica es el elemento central, pues, para leer la imagen desde un horizonte esotérico, y no puramente místico. Otro tanto hace el gesto como movimiento del alma: expuesto, el cuerpo de Sor Isabel expresa interioridad. De acuerdo con Paula Mues Orts (2009), el gesto es vehículo de una experiencia invisible. A la composición se suman las figuras intermediarias, que no actúan solo como símbolos devocionales, sino como agentes mediadores, reforzando la idea de un cosmos animado (Faivre). La codificación del efecto místico es simbólico, no se muestra como inmediatez, sino que se representa mediante signos, jerarquías y formas. Sin embargo, la escena no sería posible sin su fundamento en prácticas espirituales regladas: oración, recogimiento, disciplina conventual. La visión se inscribe, pues, en un régimen de ejercicios y saberes especializados: la mística como experta en su experiencia y el pintor como experto en su traducción visual son mediadores cualificados con un lenguaje compartido. No se trata de una experiencia privada absoluta, sino de una con función pedagógica y legitimadora inserta dentro de un marco comprensible.

A modo de conclusión

Las pinturas que representan lo que no puede ser visto tematizan el propio acto de ver y crear imágenes, de representar, al mismo tiempo que construyen un escenario para la imagen misma, en la medida en que su contenido no existe como imagen material. Es necesario, pues, inventar la imagen que nos falta –el cuerpo que falta, en palabras de Michel de Certeau–, es decir, el de Jesucristo, el de Dios (De Certeau, 1982/2010). Sin embargo, la visión de Dios no es la de sujeto-objeto, porque no puede tener carácter de cosa, tampoco es cognoscible ni representable ni definible ni descriptible, como dice la teología negativa que los místicos abrazaron. Simplemente es experienciable.

Entonces, ¿podemos pensar que a lo invisible le corresponde una imagen? No precisamente. Ese mostrarse de lo invisible es más bien una experiencia vívida y amorosa de la existencia. A diferencia del lenguaje de la lógica, la imagen pictórica –artística– muestra, se expresa como experiencia y como símbolo, nos devuelve a una plenitud existencial que de otro modo podríamos olvidar no solo que es, sino que nos habita. En este sentido, la pintura de tema

místico se revela como un dispositivo cultural que permite pensar la experiencia humana –corporal, afectiva e imaginativa– más allá de los límites del discurso racional, inscribiéndose en una tradición humanista que reconoce en la imagen un medio privilegiado para la comprensión simbólica de la existencia.

Si bien las pinturas de tema místico fueron expuestas, puestas a la vista, traídas hacia afuera desde el interior de las místicas para que ellas mismas fueran re-presentadas como ejemplos de espiritualidad, su lugar fue el del convento y el del templo como espacios liminales, sitios de paso entre este mundo y el divino. Y, todavía más, animadas por el ritual de la liturgia, las pinturas contribuyeron a generar una situación umbral, un espacio-tiempo intermediario entre Dios y sus creaturas. Porque la imagen sagrada funciona como un artefacto que no solo produce un efecto de semejanza, sino que se convierte en un objeto prosopopéyico capaz de adquirir cualidades propias de los seres animados para hacer hablar a la ausencia, a la invisibilidad de lo divino (Velandia Onofre, 2014). Dentro de una cultura esotérica, los estímulos exteriores interpelaron a los fieles desde el fondo de sí mismos para desvelar las conexiones con *otro mundo*.

Cuando contemplamos *La Visión de sor Isabel de la Encarnación* a la luz de los cuatro rasgos básicos de lo esotérico propuestos por Faivre, podemos ver que todos se cumplen: hay una metáfora orgánica del cosmos, pues la forma en que lo terrenal y lo celeste se corresponden en el acto liminal de la visión mística habla del cosmos como naturaleza viva, así como de la vinculación intrínseca de todas sus partes. No es que la mediación mística propicie la unión de las partes, sino que esa unión previa y fundamental hace posible que ocurra algo así como la mediación mística.

La visión como efecto místico constituye la mediación entre el ser humano y el universo, al tiempo en que describe una experiencia de transmutación tanto para sor Isabel como para la Iglesia y la sociedad angelopolitanas. Esta pintura nos descubre, como una característica del campo esotérico, la puesta en marcha de la imaginación como medio para la reintegración humana con el cosmos.

Metodológicamente, este ejercicio demuestra la pertinencia de articular un análisis iconográfico de carácter histórico-hermenéutico con las herramientas conceptuales de los estudios del esoterismo occidental, no para subsumir lo místico en lo esotérico, sino para

identificar las mediaciones simbólicas que hacen visible y comunicable una experiencia religiosa. Este enfoque puede extenderse al estudio de otras imágenes novohispanas de tema visionario, así como a distintos contextos culturales en los que la experiencia espiritual requirió ser traducida en formas visuales socialmente inteligibles.

La lectura aquí propuesta dialoga con los planteamientos de Antoine Faivre en torno a los rasgos estructurales del esoterismo occidental, pero también con aproximaciones que han insistido en distinguir entre experiencia mística y sistemas de mediación simbólica, como las de Arthur Versluis. Asimismo, abre la posibilidad de repensar figuras y corrientes centradas en la interioridad radical –como el quietismo de Miguel de Molinos (De Molinos, 2010), estudiado por José Ricardo Chaves (Chaves, 2025)— desde una perspectiva visual que atienda a las tensiones entre experiencia, representación y cultura. En consecuencia, pienso que una lectura esotérica de la pintura de tema místico es posible con base en las siguientes premisas:

- Lo místico y lo esotérico tienen como trasfondo las correspondencias que se establecen cuando órdenes distintos son capaces de confluir.
- Esoterismo y misticismo pueden aparecer como experiencias metamórficas de sus practicantes, donde la imaginación y la intuición son revaloradas en la búsqueda del conocimiento, específicamente, del conocimiento de Dios.
- La carga simbólica de la pintura de visiones permite colocar a los cuadros como imágenes-documentos esotéricos en sí mismos. En otras palabras, se trata de comprender a la pintura como un campo semántico espiritual que atribuye significados profundos y simbólicos a diversos objetos, acciones, lugares, nociones y afectos para expresar ideas y experiencias espirituales, así como para transmitir valores, creencias y prácticas religiosas.

La pintura cuyo tema es el hecho místico no subordina la experiencia religiosa a un sistema esotérico, sino que revela la puesta en marcha de mediaciones simbólicas compartidas por distintos especialistas –místicas y pintores–, quienes recurren a lenguajes visuales, esquemas jerárquicos y dispositivos de representación propios de un horizonte esotérico para hacer visible, comunicable y socialmente legible una experiencia mística en principio inefable.

Místicas y pintores se distinguían por un saber hacer que les permitía actuar como mediadores entre el microcosmos y el macrocosmos o entre sus clientes (los comitentes) y el más allá o sus destinatarios. En el paisaje esotérico angelopolitano del siglo XVIII, la pintura de visiones cobra sentido porque ciertas prácticas y representaciones requirieron hacerse visibles en la vida cotidiana de ciertos sujetos sociales, quienes las consumían y hacían circular para retroalimentar el mismo campo esotérico que permitía su producción. En consecuencia, más allá de disimular los conocimientos al vulgo, el lenguaje esotérico expresa la dialéctica de lo oculto y de lo abierto en el proceso de comprensión de aquellos asuntos fundamentales de la existencia humana que al raciocinio le es imposible alcanzar por sí solo.

Para regresar a la figura inicial de sor Isabel de la Encarnación, ella misma, como esposa de Cristo y mística –un cuerpo hecho experiencia, imagen y mediación– asumió un papel central en la configuración simbólica de la sociedad angelopolitana del siglo XVIII. En tanto que su cuerpo de monja mística se conforma en torno al amor y deseo del cuerpo de Cristo, su imagen es la puesta en escena de un deseo universal, único y enajenante en el sentido de hacer extraño, ajeno a cada uno, a sí mismo, a sus propios deseos, para asemejarlo a una comunidad deseante de lo mismo, que goza y se aflige en las mismas cosas, en Dios.

La potencia estética, experienciable, imaginativa y simbólica del cuerpo de sor Isabel hecho monja, mística y pintura, tuvo como fin servir para aclarar lo que el frío raciocinio no podría encontrar por sí solo: la certeza de la divinidad y las distintas formas de su actuar sobre lo humano para el consuelo, la protección, el sustento y el desarrollo de la sociedad angelopolitana. En este cruce entre experiencia mística, mediación simbólica e imagen, la pintura se afirma como un espacio privilegiado para pensar, desde los estudios culturales y humanistas, las formas históricas mediante las cuales las sociedades han buscado comprender, representar y habitar lo trascendente.

Referencias

- Alabrús Iglesias, R. M. (2017). Los confesores y los relatos autobiográficos de monjas en la transición del siglo XVI al siglo XVII: Hipólita de Rocabertí y Ana Domenge. *Pedralbes*, 37, pp. 95-114.
- Alonso Rivera, A. G. (2021). Retrato y memoria colectiva: nuevos desafíos en torno al estudio de la retratística monjil novohispana. *Fronteras de la Historia*, 1, 62-91.
- Alonso Rivera, A. G. (2022). *La imagen en el contexto agustino femenino. Modelos de espiritualidad y filiación corporativa. Puebla, siglos XVII-XIX* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Berndt León Mariscal, B. (1999). Glorificación de dos modelos de santidad carmelita descalza. San Juan de la Cruz y sor Isabel de la Encarnación. En J. Soler Frost (Coord.), *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680–1750* (pp. 267-273). Museo Nacional de Arte
- Bieñko de Peralta, D. & Rubial García, A (Eds.). (2011). *Cuerpo y religión en el México barroco*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Bieñko de Peralta, D. (2009). Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas en el siglo XVII. En G. Von y E. Vila (Eds.) *Muerte y vida en el más allá, España y América siglos XVI y XVII* (pp. 203-222). Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas.
- Bieñko de Peralta, D. (2014). Voces del claustro. Dos autobiografías de monjas novohispanas del siglo XVII. *Relaciones*, 139, 157-194.
- Bieñko de Peralta, D. (2015). Un camino de abrojos y espinas: mística, demonios y melancolía. En R. Bartra (Ed.), *Transgresión y melancolía en el México colonial* (pp. 75-92). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bieñko de Peralta, D. (2016). Flores del paraíso indiano. Reflexiones sobre los retratos de monjas venerables novohispanas. *SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ*, 6, 117-137.
- Carrión, A. (1897). *Historia de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, Tomo I*. Edición de la Viuda de Dávalos e Hijos.
- Castro Godoy, J. (2022). Visiones de mujeres religiosas en la colonia. *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2, 635-637.
<https://www.scielo.cl/pdf/universum/v37n2/0718-2376-universum-37-02-637.pdf>

- Chaves, J. R. (2025). Miguel de Molinos: mística quietista y budismo. *Buddhistdoor en Español*. <https://espanol.buddhistdoor.net/miguel-de-molinos-mistica-quietista-y-budismo>
- Ciaramitaro, F. (2022). María Guadalupe Rivera y el Santo Oficio: visiones y creencias de una ilusa novohispana. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, 83, 235-278. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view>
- De Arteaga y Solórzano, A. B. (1769-1773). *Libro que contiene los patronatos de esta mui noble, mui fiel y leal Ciudad de la Puebla de los Ángeles de esta Nueva España*. Puebla: Archivo General Municipal de Puebla / ADABI.
- De Certeau, M. (1982). Místicos en los siglos XVI y XVII, el problema de la palabra. *Relaciones*, 9, 95-111.
- De Certeau, M. (2010) *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Universidad Iberoamericana / Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (Publicación original de 1982).
- De La Madre De Dios, A. (1986). *Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano. Mina rica de exemplos y virtudes en la historia de los carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Molinos, M. (2010). *Guía espiritual que desembaraza al alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la paz interior*. Editorial Trotta.
- De Molinos, M. (2010.). *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la paz interior*. Maxtor.
- De Yepes, D. (1797). *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*. Plácido Barco López.
- Encyclopaedia Britannica. (s. f.). Theosophy. En *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Theosophy>
- Faivre, A. (1976). *Esoterismo en el siglo XVIII*. Editorial EDAF. (Publicación original de 1973).

- Faivre, A. (2010). *Western Esotericism: A Concise History*. C. Rhone. (Trad.). University of New York Press. (Publicación original de 1994).
- Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1931). *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*. (Tomo II). Puebla: Imprenta Labor.
- Fraschina, A. (2008). Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: Cambios y continuidades. *Hispania Sacra LX*, 122, 445-466.
- Galán Tamés, G. (2014). Gestualidad, teatralidad y cortesía: reglas y aprendizaje al interior del convento para pensar la corporalidad religiosa femenina. *Historia y Grafía*, 43, 129-165.
- Hanegraaff, W. (2012). *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge University Press.
- Heródoto. (1999). *Historia*. Cátedra. (Publicación original aproximada 425 a.C.)
- Iglesia Católica. (1997). *Catecismo de la Iglesia Católica* (2.ª ed.). Librería Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html
- Jaffary, N. (2002). La percepción de clase y casta en las visiones de los falsos místicos en el México colonial. *Signos históricos*, 8, 61-88.
<http://historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/signos/cont/8/pr/pr5.pdf>
- James, W. (1994). *The varieties of religious experience: A study in human nature*. Modern Library.
- Kwasniewski, P. (2021). *The Ecstasy of Love in the Thought of Thomas Aquinas*. Emmaus Academic.
- Lavrin, A. (2019). Huellas teresianas en Nueva España. En J. Ramírez Méndez & M. C. Sarmiento Zúñiga (Coords.), *La presencia de la orden del Carmen Descalzo en la Nueva España. Interacciones, transformaciones y permanencias* (pp. 51-83). Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Loreto López, R. (1995). La sensibilidad y el cuerpo en el imaginario de las monjas poblanas del siglo XVII. En M. Ramos Medina (ed.) *El monacato femenino en el imperio español* (43-59). Condumex.

- Loreto López, R. (2005). Los conventos de mujeres en Puebla y los concilios provinciales: la norma episcopal y las monjas. En M. P Martínez López-Cano y F. J. Cervantes Bello, (coords.) *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias* (pp. 413-427). Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Magee, G. A. (Ed.). (2016). *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*. Cambridge University Press.
- Montes-Betancourt, M. (2024). Corazón-arriba, corazón-abajo, símbolos de la mística en los Afectos espirituales de sor Francisca Josefa del Castillo. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2, 303-319.
<https://doi.org/10.13035/H.2024.12.02.17>
- Mues Orts, P. (2009). *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Pacho, E. (2001). Místicos y teología mística: Del siglo XVI al siglo XIX. *Teresianum*, 52, 95-111.
- Pérez Bernardo, M. L. (2025). Sor María de Jesús (1602-1665). La historia de una monja entre Ágreda y Nueva España. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 28, 145–157. <https://doi.org/10.12795/RICL2025.i28.12>
- Ramos Medina, M. (1997). Isabel de la Encarnación, monja posesa del siglo XVII. En C. García Ayuardo y M. Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano* (pp. 41-51). Universidad Iberoamericana / Condumex / Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ramos Medina, M. (2015). Santa Teresa en la Nueva España: apuntes para el estudio de una devoción. De la historia económica a la historia social y cultural. En M. P Martínez López-Cano (coord.), *Homenaje a Gisela von Wobeser* (pp. 263-276). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Rice, R. A. (ed.). (2013). *Vida de la venerable Madre Isabel de la Encarnación*. Editorial Iberoamericana.

- Rice, R. A. (2009). Hagiografía y lo fantasmagórico: Vida de la Venerable Madre Isabel de la Encarnación (1675) narrada por el Licenciado Pedro Salmerón. En I: Arellano & Rice R. A. (eds.), *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana* (pp. 209-226). Iberoamericana / Vervuert Biblioteca Indiana.
- Rice, R. A. (2014). La relación entre las carmelitas descalzas y la Compañía de Jesús: milagros y maravillas en el siglo XVII. *Revista Destiempos*, 37, 76-92.
- Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*. Biblioteca Nueva.
- Rodríguez de la Flor, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Adaba Editores.
- Rubial García, A. (2009). Cuerpos santos, ¿gestos sexuados? Imagen y género en las representaciones de los santos en el arte virreinal. *Destiempos*, 22, 2-20.
- Rubial García, A. (2018). El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 112, 99-132
- Sáenz Tapia, A. (2024). Basilia de Jesús y Magdalena Bentura: mujeres carmelitas agentes de su propio arte en el siglo XVIII. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 53, 231-252. <https://doi.org/10.4000/140xl>
- Salazar de Garza, N. (1990). *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura.
- Salmerón, P. (2013). *Vida de la venerable Madre Isabel de la Encarnación*. Editorial Iberoamericana (Publicación original de 1675).
- Soler Frost, J. (Coord.). *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680–1750*. Museo Nacional de Arte.
- Stoichita, V. (1996). *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Editorial.
- Tierrafría Aguirre, B. (2013). Estas son las que siguen al Cordero Christo donde quiera que va. La perfección religiosa femenina en los conventos novohispanos. En M. Ramos Medina (coord.) *Vida conventual femenina (siglos XVI-XIX)* (pp. 19-36). Centro de Estudios de Historia de México Carso.

- Velandia Onofre, D. (2014). *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro* [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona].
<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/58623>
- Versluis, A. (1994). *The new inquisitions: Heretic-hunting and the intellectual origins of modern totalitarianism*. Oxford University Press.
- Versluis, A. (2007). *Magic and mysticism: An introduction to Western esotericism*. Rowman & Littlefield.
- Versluis, A. (2013). *Esotericism and the academy: Rejected knowledge in Western culture*. Cambridge University Press.