

Los límites del texto sagrado.
Tópicos del Seminario, 22.
Julio-diciembre 2009, pp. 131-156.

Vehículos de visión en la representación de lo sagrado

Linda Báez-Rubí
Escuela Superior de Artes y Nuevos Medios de Karlsruhe,
Alemania

1. Hacia una antropología de la imagen

Los objetos y las imágenes adquieren sentido cuando el ser humano los *funcionaliza*, es decir, cuando les otorga un sentido de ser y les asigna un significado. A partir de este supuesto se entiende que las imágenes “cobran vida” en la medida en que el individuo se relaciona con ellas. Las imágenes y los objetos no actúan por sí solos sino que dependen del individuo en cuanto a que éste es el único que les puede otorgar “vida” al activar la energía potencial que contienen. Este ensayo se propone, precisamente, superar la concepción de la imagen como un mero objeto de contemplación y de análisis estrictamente iconológico. Por esta razón se plantea la posibilidad de comprenderla en su relación pragmática con el individuo dentro del ámbito sagrado, es decir desde una *praxis* de la imagen en la que ésta sea reconocida como un objeto capaz de modelar la conducta de los individuos a través de su percepción y uso, concibiéndola así según la categoría de una “imagen-objeto”.¹ El entender la imagen

¹ Retomo el término del historiador J. Baschet, quien aclara las diferentes funciones de la imagen poniendo especial atención en su aspecto pragmático.

como objeto trae como consecuencia abordarla desde una perspectiva antropológica en la que el ser humano es definido como un productor de imágenes por excelencia, como señalaba Aby Warburg (1866-1929).² Este investigador de la cultura explica que el leer las imágenes como síntomas-símbolos posibilita la relación psíquica y material que el individuo ha construido para ellas. Con lo anterior aspiraba a explicitar cómo el ser humano respondía ante los estímulos del mundo exterior que afectaban su psique (mundo afectivo, emotivo), y cómo era capaz de desarrollar estrategias para “sujetar” estas fuerzas de la naturaleza sacralizadas por medio de la creación de símbolos o imágenes. Esto implicaba, para Warburg, orientarse en el espacio y determinar una posición en el mundo en relación con las fuerzas que lo regían.³ Las estrategias desarrolladas para este fin conformaban el legado cultural de la humanidad. De la entrega a un mundo animado por las fuerzas sagradas a un distanciamiento de ellas a través del empleo de lo racional:⁴ de la religión a la ciencia, mas también, de la ciencia a la religión. Warburg no pensaba en términos de un desarrollo cultural evolutivo, sino en un eterno oscilar entre “dos polos” (religión y razón), un permanente intento humano por de-

Cfr. *L'image. Fonction et usage des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Jerome Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds.), París, Le Léopard d'Or, 1996, p. 7.

² Estudios biográficos por Karen Michels: *Aby Warburg- Im Bannkreis der Ideen*. C.H. Beck. München 2007; Bernd Roeck: *Der junge Aby Warburg*. München 1997; E. H. Gombrich, *Aby Warburg*: Una biografía intelectual, con una memoria sobre la historia de la biblioteca a cargo de F. Saxl [versión española de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Alianza, 1992].

³ Ejemplo paradigmático de estas reflexiones aparecen en su estudio *El ritual de la serpiente*, epílogo de Ulrich Rauhff, trad. de Joaquín Etorena Homaeché, México, Sexto Piso, 2004.

⁴ Para la teoría cultural propuesta por el erudito hamburgués, véase la introducción elaborada por Warburg a su *Atlas de imágenes. Mnemosyne*, que quedó incompleta debido a su fallecimiento. Véase Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Martin Warnke y C. Brink (eds.), Berlín, 2000, pp. 3-6 (Gesammelte Schriften II.1).

terminar su posición a través de la producción de imágenes. Y en esto, el cuerpo como productor de las imágenes.

La proposición teórica de Warburg serviría de plataforma para el desarrollo posterior de un supuesto teórico que implicase el tomar en cuenta la interacción de tres factores claves y dependientes entre sí bajo la perspectiva antropológica: la imagen misma, el medio y el cuerpo.⁵ Es obvio que, para que la imagen se haga presente y se represente *ad oculos*, es necesario un medio, es decir un vehículo de representación. Este vehículo de representación puede ser el cuerpo mismo en el momento en el que las imágenes se representan mentalmente en la imaginación o se expresan a través del propio cuerpo (gestualidad). Más aún, el vehículo puede llegar a ser un medio material que ha de verse como extensión de las necesidades expresivas del individuo, es decir como instrumentos que hacen posible la manifestación de las imágenes interiores, como el grabado, la madera, el lienzo, el fresco o incluso el texto mismo. Es entonces pertinente el preguntarse también por la relación que se construye entre la imagen y el medio en la que se hace visible, es decir, por su vía de materialización y las cualidades que ésta ofrece, puesto que a partir de las características materiales del medio en el que se transporta la imagen y su posición estratégica en el espacio (topología) se modela en gran medida la transmisión de sus contenidos durante el proceso de percepción, recepción y representación que acaece en el ser humano. Partiendo de este breve bosquejo teórico se analizará la “confección” de dos imágenes-objeto, tratando de dilucidar la función que desempeñan los tres factores antes mencionados. Las imágenes-objeto se sitúan en la época del virreinato limeño y fueron llevadas a cabo por la mística Santa Rosa de Lima (1586-1617),⁶ como expresión de su

⁵ Basado en los postulados de Waburg, este punto fue ampliamente desarrollado en las tesis de Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 3a. ed., Munich, Fink, 2006.

⁶ Isabel Rosa de Oliva (su nombre de pila), mística terciaria dominica, nacida en el virreinato del Perú, fue canonizada por el papa Clemente X en 1671. Los estudios más recientes y completos sobre la santa, en cuanto a la explicación

profunda e intensa vivencia de lo sagrado. Se abordará así, en este trabajo, la interrelación entre la imagen interior y la imagen exterior representadas, teniendo en cuenta el material en el que ésta última se inscribe, puesto que dicho aspecto resulta ser determinante para la elaboración del significado sagrado.

2. Lo sagrado *ad oculos*

El testimonio gráfico visual legado por la santa limeña a principios del siglo XVII es de suma importancia para la reflexión antropológica en torno a las imágenes.⁷ Sobre un pliego se lee lo siguiente: “mercedes echas todas a un enamorado corazón, tiernamente de Dios, a una esclava de Christo indigna de ser contada entre los hijos de Dios, estampadas aquí con particular luz del cielo. La corrección pide del yerro.”⁸ Y más adelante, según palabras de la santa limeña, “[...] en estos ultimos años habrá unos cinco años que recibo del Señor las mercedes que en este medio pliego de papel e puesto por inspiración del Señor y experiencia en mi propio corazon aunque indigno.”⁹ Sobre el pliego, estampados con mano propia se hallan tres corazones de papel en sucesión vertical (fig. 1).¹⁰ Estos contienen cruces de tela que han sido sobreuestas por la santa

de los aspectos místico-literarios vinculados a toda una tradición de metáforas visuales e iconográficas, son los de Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis*; y Frank Graziano, *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁷ Los testimonios gráficos fueron hallados por Alonso G. Getino en el año de 1923 en el monasterio limeño de Santa Rosa de Santa María. Según las referencias, estos dibujos y apuntes pertenecieron a una serie de cuadernos donde Rosa rendía testimonio de su experiencia mística a uno de sus confesores. Luis G. Getino, “La patrona de América ante los nuevos documentos”, s. l., *Revista de las Españas*, núm. 1, 1927.

⁸ Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, poética e iconografía en torno a la patrona de América*, 2^a ed., México, FCE/CEMCA/IFEA, 2005, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 150-151.

misma, agregando inscripciones que nos orientan sobre el sentido de esta composición. Brevemente se trata de los tres primeros pasos que constituyen la preparación para el desposorio místico. Primero, el corazón de Santa Rosa es herido con lanza de acero; en segundo término, descansa Jesús en su corazón y finalmente Dios llena el corazón de amor que se alza a volar hacia Dios. El alma, en pocas palabras, entra en contacto con el amor divino y es encendida por él. Pero es un alma que se manifiesta muy corporalmente. En esta interacción comunicativa, entre el sentir de Rosa y su necesidad de expresión, el cuerpo ocupa un lugar importante al ser sede de la experiencia y manifestarse visualmente a través del lugar de residencia de los sentimientos por excelencia: el corazón.¹¹ Sobre el segundo pliego, que viene a ser la continuación del primero, Rosa detalla los pasos a seguir a través de la escala espiritual de ascensión mística que se compone de quince grados confeccionados en tiras de papel y culmina con el encuentro de lo divino (fig. 2). En la parte inferior del pliego se lee anotado con letra manuscrita: “Estos son los grados de amor de Dios; en que ardía N.M.S. Rosa y las grandes mercedes que recibió de N. Sr. Y por su inspiración los esculpió en los corazones de estos medios pliegos; de su letra y puño escritos por Gloria de Dios.” Como lo ha señalado el historiador Ramon Mújica, las composiciones de Rosa derivan de algunos grabados pertenecientes al libro de emblemas *Idea vitae Teresiana*, de autor anónimo y publicado en Amberes a principios del siglo XVII.¹²

¹¹ Sobre el tema alegórico de Cristo en el corazón, la meditación interior así como el ojo del corazón, *cfr.* Krüger, “Innerer Blick und Ästhetisches Geheimnis”, en Barocke Inszenierung, pp. 32-49, esp. 41-42.

¹² *Idea vitae teresiana in iconibus expressa*, Amberes, s/f. No se cuenta con una referencia exacta de la fecha en que apareció esta obra, parece ser que se data a principios o a finales del siglo XVII. De ser a finales del siglo XVII, eso significaría una fecha muy tardía en relación a la época en la que vivió la santa limeña y por tal la pregunta que se establecería es si hay modelos previos a estos grabados con dichas disposiciones iconográficas que hubiesen servido como referencia a la santa americana.

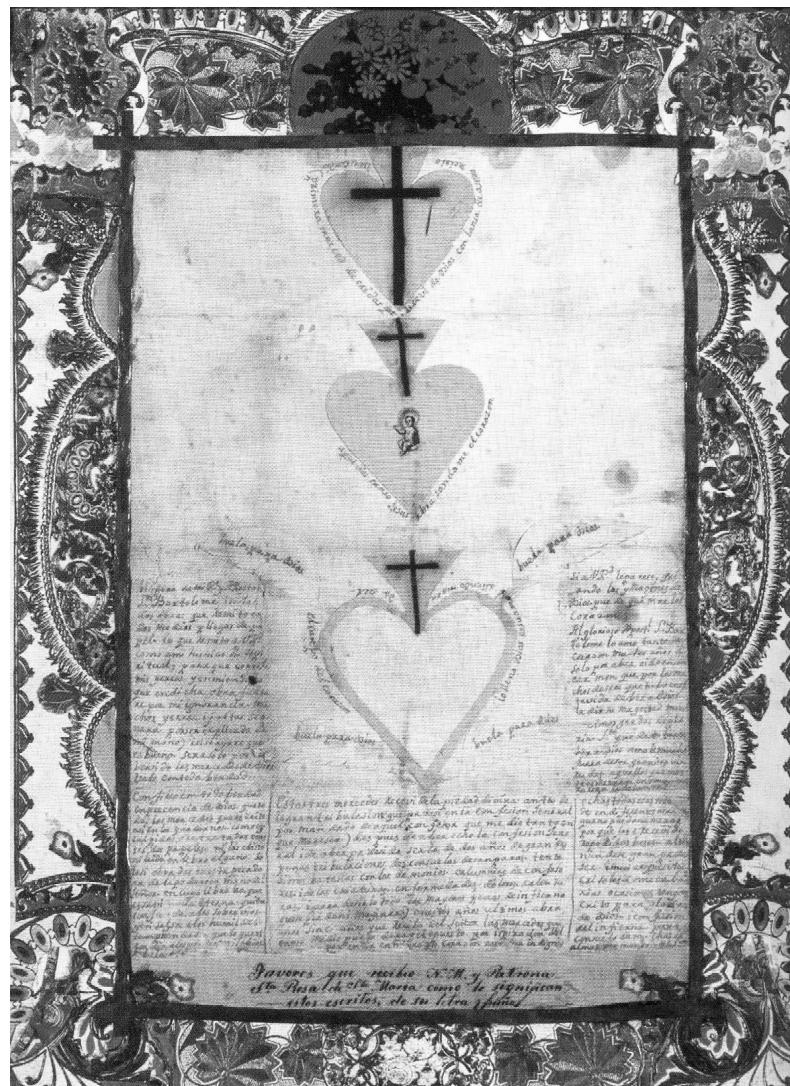


Figura 1.

Mercedes o heridas del alma. Manuscrito hológrafo de Santa Rosa, monasterio de Santa María, Lima, Perú. Tomado de R. Mújica, *Rosa limensis*, p. 150.

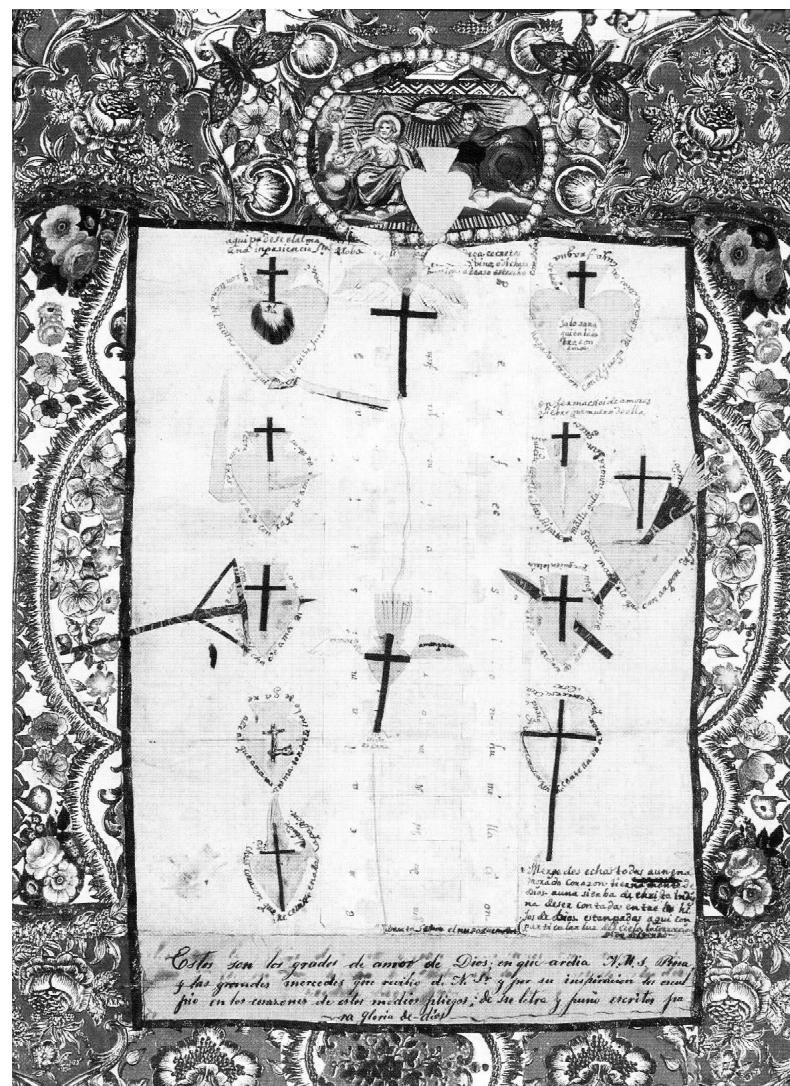


Figura 2.

Escala espiritual. Manuscrito hológrafo de Santa Rosa, monasterio de Santa María, Lima, Perú. Tomado de R. Mújica, *Rosa limensis*, p. 151.

Más allá de la lectura iconográfica, como la efectuada brillantemente por Mújica, cabe preguntarse el porqué la experiencia mística de la santa se representa de tal manera y la relación comunicativa y expresiva que existe entre ella y su representación. Por tal motivo, se considerarán algunos aspectos relevantes para el objetivo aquí planteado, partiendo exclusivamente del segundo pliego por motivos de espacio, y arriesgando así una mirada parcial, pero no por eso menos detallada, sino más reflexiva.¹³

Con sus composiciones-montaje, la santa limeña nos ofrece a la mirada un testimonio vivo, es decir, literalmente marcado *interiormente* en carne propia a través de la experiencia emotiva. Nos da la oportunidad de estar visualmente frente a su corazón y captar con la mirada de manera detallada cada paso de su vivencia; es decir, ésta es a la vez expresada *exteriormente* a través de vehículos de la imagen materiales que representan lo acontecido. La visión de la mística se plantea así como una dialéctica de espacios que, a través del montaje de corazones en el espacio del pliego y el respectivo “mapa topográfico” en el que se inscriben, trata de hacerse explícita al espectador. Si vemos con detenimiento, se observa que la santa limeña claramente delimita dos espacios sobre ambos pliegos: el exterior (afuera) y el interior (adentro). El marco de tela negra funge alrededor de ellos como una clara línea fronteriza. Afuera del marco pareciera situarse un espacio alegórico que por los motivos ornamentales que representa, nos remite a las composiciones de los Libros de Horas medievales. La decoración floral tan viva y llena de color muy probablemente se remite alegóricamente a las nupcias divinas. En cambio, el espacio interior, señala lo perecedero y lo humano, los encuentros con lo sagrado durante su

¹³ El estudio completo de los pliegos forma parte de una investigación que se dedica a explicitar las estrategias de visualización en las “culturas de la imagen” entre dos mundos (América y Europa), realizada en el *Graduiertenkolleg Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive*, Karlsruhe.

existencia.¹⁴ Por tal razón, la experiencia de lo humano acaece “adentro” (no hay apariciones o visiones “exteriores”), en el espacio de visión interior, y no sólo acaece en el interior del corazón de Santa Rosa como acaeció, sino que *así* se articula dentro de la composición de las imágenes y su colocación. Pero, ¿cómo dar a entender que lo sagrado incursiona en el ámbito de la intimidad humana? El espacio interior delimitado por el marco es penetrado por la imagen de una lanza que llega al corazón traspasándolo y alrededor del cual se inscribe:¹⁵ “corazón herido con flecha de amor divino”. La lanza irrumpió doblemente en el espacio interior (primero en la composición y segundo en el corazón), evocando con esta penetración la lanza de Longino que traspasó el costado de Cristo, acto que abrió el puente comunicativo entre la divinidad y el ser humano. Puede decirse, incluso, que la representación de esta acción cobra plenamente el sentido alegórico que se hizo tópico e imagen común en la mística nupcial bajo las siguientes palabras:¹⁶ *pone me ut signaculum super cor tuum*.¹⁷ En esto se tiende a señalar un encuentro amoroso en el que lo sagrado penetra a lo humano y como testimonio de este acontecimiento se deja una huella, una herida de amor como signo. Tal huella se visualiza en los corazones que la

¹⁴ Sobre las categorías topográficas en la representación de visiones durante el vasto periodo de la Edad Media, David Ganz, *Medien der Offenbarung: Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin, Reimer, 2008.

¹⁵ Sobre las diferentes funciones de medialidad y materialidad que adquiere el marco en los libros miniados, véase Andrea von Hülsen-Esch, “Der Rahmen im Rahem der Buchmalerei”, en *Format und Rahmen: vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Hans Körner y Karl Möseneder (eds.), Berlin, Reimer, 2008, pp. 9- 40.

¹⁶ J. Hamburger, *The Rotschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven/London, Yale University Press, 1990; Thomas Lentes, “Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdoppelung des Körpers”, en *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, Christoph Geissmar-Brandi y Eleonora Louis (eds.), Wien, 1995, pp. 152-155. Asimismo, la lanza asociada con la *compassio mariana*, Robert Scribner, “Anonym, Sieben-Schwerter-Maria umgeben von Fünf-Wunden-Kranz”, en *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, pp. 132-133.

¹⁷ *Cantar de los Cantares* 8, 6.

santa limeña confeccionó, haciéndose evidente a través de la apertura de la tela que Rosa les hizo al reactualizar, en un acto performativo, su encuentro amoroso con Dios.

Este juego de espacios, representado de esta manera visualmente, resulta ser el más idóneo para articular una experiencia mística que busca dar cuenta de una relación amorosa sin echar mano de una representación “pictórico-mimética”. Y con ello llegamos a un género de imagen que se caracteriza por sintetizar de un “solo golpe” la totalidad de lo expuesto y a la vez hacer explícitas las relaciones que las partes establecen entre sí: el diagrama.

2.1. *La imagen diagramática*

A mi manera de ver, las imágenes que constituyen la escala espiritual se encuentran distribuidas e hiladas bajo un sistema composicional que obedece a las leyes de relación del género visual de los *schemata* o diagramas.¹⁸ Estos persiguen un claro fin que va de acuerdo con su forma: expresar lo que en principio es inexpresable a través de un lenguaje visual geométrico que participa más de la abstracción. En dos montajes, Santa Rosa de Lima recrea lo vivido y lo da a entender mediante el manejo de espacios. Los elementos figurativos, como los corazones alados, lanzas y espadas “de amor” se hilan bajo el sistema de relaciones que caracteriza al diagrama-emblema.¹⁹ En este sentido, no es

¹⁸ Sobre las características lógico-relacionales del diagrama, el estudio pionero de Anna C. Esmeijer, *Divina quaternitas: a Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978; para el desarrollo de formas diagramáticas desde la Antigüedad hasta la época moderna, *Text als Figur: visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Jeremy Adler y Ulrich Ernst, Weinheim (eds.), VCH, 1987 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, 56); y Ulrich Ernst, *Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln, Böhlau, 1991.

¹⁹ Sobre este género en el Siglo de Oro español, véanse los valiosísimos estudios de Fernando R. de la Flor, *Emblemas-lecturas de la imagen simbólica*,

una elección aleatoria la de la santa de Lima el presentar las diferentes etapas vividas de esta manera, puesto que como vehículo de transmisión de una experiencia y de una representación didáctica de cómo ésta se llevó a cabo, viene a ser uno de los mejores medios de visualización de lo sagrado. Queda claro que el dibujo diagramático hace más evidente el carácter sagrado al reconocer que no puede representarse “figurativamente” en un dibujo mimético, a manera de una imagen narrativa en la que se visualiza una escena donde se representa una acción o situación, sino solamente a través de relaciones geométricas a las que dan pie figuras tales como la cruz, el rectángulo y el cuadrado. Así, esta manera de representar conlleva en sí la posibilidad de establecer vínculos y relaciones entre los *loci* (lugares) y las imágenes representadas.²⁰ En este sentido se marcan diversas etapas, puntos ordenadamente a seguir bajo un orden dictado por lo sagrado. Aquí cabe aclarar que, si bien contamos con figuras que son partes del cuerpo (corazón), éstas poseen un significado alegórico, y sus partes son, diríamos así, “sinédoques visuales” que gracias a su alegorización nos remiten al amor entre lo humano y lo divino. El diagrama viene a ser así, en un sentido más amplio, vínculo, mas un vínculo de amor entre lo visible y lo invisible, cumpliendo así plenamente con la función que obtuvo en la mística practicada por la escuela victorina en el siglo XII: *per visibilia ad invisibilia* (de lo visible a lo invisible).²¹ Ahora

Madrid, Alianza, 1995 (Alianza Forma 132); y del mismo, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1999 (Biblioteca Nueva).

²⁰ Sobre las características lógico-relacionales del diagrama, véase el estudio pionero de Anna C. Esmeijer, *Divina quaternitas: a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978; en relación con el sentido que cobra mediante la incorporación de elementos corporales, Steffen Bogen, “Der Körper des Diagramms: Präsentationsfiguren, menmonische Hände, vermessene Menschen”, en *Bild und Körper*, pp. 6-81.

²¹ Confirman dicha función Katrin Kärcher, “Der ‘dunkle Zwilling’ im Stundenbuch des Duc du Berry. Überlegungen zu einer Körperdoppelung” en *Bild und Körper*, pp. 165-184, p. 137; y Christel Meier, “Über den Zusammenhang

bien, la constelación de los *visibilia* (corazones, flechas, dardos, escalas) evidencian un orden visible, un orden que se deja orquestar por los *invisibilia* (Creador invisible), es decir la Santísima Trinidad que corona el diagrama. Ésta se sitúa exactamente en el ápice de la escala, coronándola y en la zona espacial fuera del espacio de visión humano. El corazón que se encuentra entre la figura de la Santísima Trinidad parecería indicar, por sus cualidades materiales, que se tratara del amor espiritual, divino: su formato se distingue de los corazones de Santa Rosa colocados sobre el espacio interior del pliego, en el sentido de que no es traspasado, ni susceptible de sufrir inscripciones gráficas, es decir, sellos de amor (como lo es en el caso de los corazones materiales y a la vez humanos): es por sí solo imagen del amor perfecto, puro, sin mancha al que aspira unirse el ser humano en su ascenso hacia Dios.

El orden bajo el que se orquestan las figuras es expresión de una geometría que ordena a la vez que disciplina el corazón anhelante por el buen camino, a través de la escala de ascensión que ocupa el centro de la composición y cuya inscripción textual es más que elocuente: escala mística (lado izquierdo), grados del amor divino (al centro y se cuentan quince),²² perfección y humillación (al lado derecho). En el diagrama se actualiza una pedagogía de la imagen, en este caso, centrada en un disciplinamiento moral y ético de la persona que es encaminada a seguir el modelo de la *imitatio Christi* y que conlleva a una experiencia de lo sagrado a través de signos gráficos.

zwischen Erkenntnistheorie und Bildstruktur”, en *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988*, Wolfgang Harms, Stuttgart, Metzler (eds.), 1990 (Berichtsbände / Germanistische Symposien 11), p. 39.

²² Para su detallada descripción, R. Mújica, *op. cit.*, pp. 164-168.

2.2. *El cuerpo como espacio de lo sagrado*

Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos y tan excelsa la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no de deja de participar el cuerpo algo, y aun harto.²³

La descripción de Santa Teresa de Jesús acerca de su vivencia de lo sagrado resulta ser una confesión en la que la carmelita acepta que aquellas fronteras entre lo espiritual y lo carnal se diluyen en el acto de la experiencia misma, de tal manera que el cuerpo acaba por participar “aun harto” en el encuentro con lo sagrado. En él se lleva a cabo el rito de pasaje, de comunicación con lo divino, donde la psicología y la fisiología que le competen intervienen para que ello se manifieste y así venir a ser una prueba fehaciente de lo acaecido. Mas ¿cómo presentar a través de imágenes esto sin caer en una profanación ante la mirada de una cultura cristiana que llevaba siglos tratando de definir la posición del cuerpo del ser humano y la imagen de éste y de todas las cosas creadas en su relación con la divinidad?

Para esto habría que remontarnos al siglo XII, donde al problema de una existencia corporal y material humana se le daría un giro relevante mediante la institución del dogma eucarístico en el IV Concilio Luterano (1241). En él quedaba asentada de manera definitiva la doble naturaleza de Cristo: su humanidad y su divinidad. Dios, por amor a la humanidad se hizo hombre. El cuerpo de Cristo sería entonces un testimonio vivo de esto, mas un sacrificio-testimonio que constantemente sería recordado a través de la celebración de la liturgia, y no sólo recordado, sino que “escenificado” a través de la consagración de los dos grandes elementos: el pan y el vino. Ambos son signos del cuerpo y de la

²³ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed., introd. y notas de Otger Steggink, Madrid, Castalia, 1986 (Clásicos Castalia 154) 29, 13.

sangre de Cristo que se hacen presentes en el momento mismo de la consagración. Esta interpretación semiótica medieval afectaría directamente el estatus de las imágenes y con ello el cuerpo visto como imagen. Así las cosas, el cuerpo de Cristo *participa* de lo sagrado y se erige entonces como medio, vehículo que le permite al ser humano la redención y a través de ésta la posibilidad de salvación, es decir, de retornar a su estado de gracia en el que podía ver a su Creador *facie ad faciem*. Por tal motivo es que el cuerpo de Cristo, a partir del siglo XIII, se desarrollaría como un ejemplo a seguir,²⁴ como un modelo de imitación a través del cual se modelaba no sólo el cuerpo del ser humano exteriormente, sino a la vez interiormente. La imagen y semejanza con la que había sido creado el ser humano por Dios, y que había sido opacada a través de su desobediencia y expulsión del Paraíso, podía ser recuperada a través de Cristo. Así lo expresaban las palabras cincelantes de San Pablo cuando anuncian el vivir en el signo de la cruz, una cruz impresa, sellada, “estampada” en el cuerpo como la vivencia de Santa Rosa de Lima. En este sentido, la santa limeña sigue estrictamente la tradición de un modelo de edificación (*imitatio*) “legalizado” a partir de la estigmatización-visión de San Francisco. Un modelo que, al ser llevado hasta el exceso por varias corrientes místicas, requirió de una regulación y control para evitar cualquier mal interpretación. Es por este motivo que el acento dentro del proceso de *imitatio Christi*, más que colocarse en el momento final, a saber la unión con Dios, se colocó en el proceso edificatorio de la pasión

²⁴ Si bien en la mística bernardina es ya planteado y se cuentan con casos de estigmatización, inflingidas las más de las veces por mano propia y no a causa de una *visión* como en el caso de San Francisco, no es sino hasta precisamente a partir de la legitimación del binomio visión-estigmatización que se abre una vía donde el cuerpo se convierte realmente en imagen de Cristo. Por nombrar unos de los estudios más destacados, Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Turín, 1993; y Hans Belting, “Der Körper als Bild”, en *Bild und Körper im Mittelalter*, K. Marek. R. Preisinger, M. Rimmele *et al.* (eds.), München, Fink Verlag, 2006, pp. 21-36.

de Cristo.²⁵ Al hablar de purificación y disciplinamiento de lo corporal, se entendía también una liberación y modelación del alma a “imagen y semejanza” de Cristo. La biografía de la santa de Lima obedece indudablemente a estos cánones de sistematización bajo los cuales sus experiencias y visiones místicas habían de ordenarse. La edificación es la que abre la posibilidad (no es garantía) de la visión. En este sentido, los favores o mercedes de Santa Rosa, no son sino producto de un camino lleno de sufrimientos, una intensa práctica de imitación de Cristo que serviría como modelo disciplinante para adquirir esa “imagen y semejanza” que había sido opacada con la desobediencia de Adán y Eva.

En ellos [hombres de bien] entonces, la forma de la semejanza de Dios se halla esculpida, y por lo tanto, cuando a través del proceso de imitación nos imprimimos [esa semejanza], así también somos modelados [figurados] de acuerdo con la imagen de esa semejanza. Pero debéis saber que, a menos que primero la cera sea blandida, no es susceptible de recibir esa forma, y siendo así, el hombre no puede ser moldeado según la forma por la virtud de la mano de otra persona, a menos que se humille y todo el orgullo y contrariedad sean removidas.²⁶

La metáfora del sello y de la cera,²⁷ de la impresión de la forma en la materia, de la participación de lo corporal en lo divino, sería uno de los tópicos mayormente utilizados por los místicos

²⁵ Sobre la sistematización de los modelos de vidas ejemplares, Ringler, *Viten und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters*, München, Artemis Verlag, 1980.

²⁶ “In ipsis siquidem similitudinis Dei forma expressa est, et idcirco cum eis per imitationem imprimimur, ad ejusdem similitudinis imaginem nos quoque figuramur. Sed sciendum est quod nisi prius cera emollita fuerit, formam non recipit, sic [0933A] et homo quidem per manum actionis alienae ad formam virtutis non flectitur, nisi prius per humilitatem ab omni elationis et contradictionis rigore molliatur”, Hugo de San Víctor, *De Institutione novitiorum* cap. 7 (*Patrologia Latina*, vol. 176, 933 A).

²⁷ “Figura namque quae in sigillo foris eminet, impressione cereae introrsum signata appareat, et quae in sigillo intrinsecus sculpta ostenditur, in cera exterius figurata demonstratur”, Hugo de San Víctor, *De Institutione novitiorum*, cap. 7 (*Patrologia Latina*, vol. 176, 933 B).

para articular su experiencia. Así lograban colocar a lo corporal como sede y lugar en donde se podía “leer” a través de las huellas impresas, la presencia de lo divino que se hizo ausente, o se “escondió”, como dice Rosa cuando la hiere y le deja tan sólo una herida, una huella-signo-imagen como testimonio de su presencia.²⁸ Las imágenes impresas en el corazón de Santa Rosa vienen a ser signos dejados por “aquel cazador” que se ausentó después de herirla repetidas veces con su lanza de amor, es decir, con su mirada de amor. Rosa revive corporalmente con ese suceso aquel pasaje famoso del Cantar de los Cantares: “Tú has herido mi corazón, mi hermana, mi esposa, tú has herido mi corazón con la mirada de uno de tus ojos”.²⁹

La santa limeña escenifica en su cuerpo mismo la vivencia de lo sagrado y al hacerlo la revive al hilar corazones, formados y recortados éstos por ella misma, hechos de tela y puestos según el orden en el que fue recibiendo las mercedes, es decir, en el que fue percibiendo paso a paso y sistemáticamente la presencia de la divinidad hasta consumarse en la visión: donde el juego e intercambio de miradas recíprocas se vuelve un reflejo directo la una de la otra. La acción de Rosa de “coser” corazones y así explicar su encuentro con Dios, involucra a la vez un estado psíquico, puesto que cualquier acción física implica una psíquica:³⁰

²⁸ Ejemplo paradigmático de ello es el místico renano alemán Heinrich Suso que ha merecido varios estudios al respecto, de los más representativos, Urban Küsters, “Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters”, en *Mittelalter: neue Wege durch einen alten Kontinent*, Jan-Dirk Müller y Horst Wenzel (eds.), Stuttgart/Liepzig, Hirzel, 1999, pp. 81-109; y Niklaus Largier, “Der Körper der Schrift. Bild und Text am Beispiel einer Seuse-Handschrift des 15. Jh.”, en *Mittelalter: neue Wege durch einen alten Kontinent*, pp. 241-271.

²⁹ *Cantar de los Cantares* 4, 9.

³⁰ Sobre la interacción entre objeto e individuo en objetos sagrados, véanse los ensayos reunidos en *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Klaus Schreiner, München, Fink, 1992.

[...] que cuando Rosa estaba cosiendo, al levantar en alto la aguja y el hilo, juntamente con el brazo, parece que se elevaba el espíritu con éxtasis divino; y estando en breve espacio suspensa, en alto la mano, se volvía luego al mismo instante a la labor con tan acertado tino y con tal destreza, que se volvía la aguja al lugar que era necesario para que el trabajo resultase acabado.³¹

El bordar constituye un ejercicio espiritual que no es sino la manifestación del momento en que la vida activa se une a la contemplativa, y que viene a seguir con la tan conocida máxima de meditación reservado para la vida en el claustro: *ora et labora*.³² Es, por lo tanto, un acto performativo, puesto que el cuerpo entra en una interacción profunda con el vehículo que porta la imagen del corazón de Rosa, es decir, la tela. En este proceso se generan no sólo significados, sino *actitudes*, comportamientos que manifiestan, evocan, recrean, estados afectivos ya experimentados. Y aquí entra otro elemento que contribuye a la generación performativa: las cualidades materiales donde la imagen se hace presente.

2.3. *La materialidad*

Pues, ¿qué no fue el rostro de Cristo estampado también sobre una tela? El material testifica, al ser capaz de materializar la imagen (como huella), una importante presencia: la divina.³³ A través de entrar en contacto con el material se evocan las aso-

³¹ Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima. Patrona del Nuevo Mundo*, trad. de Jacinto Parra, Lima, Tipografía del Santísimo Rosario/Centro Católico, 1895, p. 119.

³² Al respecto, sobre todo el clásico estudio de Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/Los Ángeles/London, University California Press, 1997.

³³ Brigitte Miriam Bedos-Rezak, “Medieval Identity: A sign and a concept”, in *The American Historical Review*, vol. 105, núm. 4, 2000, pp. 1499-1533, aquí, p. 1527.

ciaciones hechas en relación con él. Puesto que el contacto de la piel con el objeto cargado de significados previos revive, a través de una memoria corporal, el mundo afectivo relacionado con esos significados, no sólo la pasión sino la compasión son revividas gracias a aquel pasaje donde Cristo deja impreso su rostro en el paño de la Verónica como respuesta a su compasión. Con el manejo del material, Rosa evoca en una analogía el pasaje de la Verónica: los corazones de tela de la santa son sellados con las huellas de amor que le infinge Cristo en respuesta a su amor y devoción. A su vez, la santa limeña pareciera encargarse de legitimar este acto al evocar mediante la consistencia que le ofrece la tela a sus corazones, otra relación de suma importancia: el acto eucarístico. Los corazones parecieran darnos la impresión, por la consistencia a la que remiten (tela frágil, ligera), un símil con la hostia. No resulta casual que el mayor registro de visiones femeninas se tenía en el momento en que los signos eucarísticos eran consagrados,³⁴ de tal manera que el encuentro con lo sagrado se legitimaba a través de la liturgia. A la manera de las hostias que llevaban impresas el signo de la cruz o el nombre de Jesús durante la época medieval, el corazón de Rosa es literal y visualmente impreso, sellado con la cruz. Es preciso entender que el ritual del sellar envolvía una transformación de la sustancia al fusionar dos espacios distintos (lo sagrado y lo profano) en un proceso de participación donde el sello de amor permite, de manera simultánea, la representación de algo sagrado que ya no está más ahí, pero que ha dejado su huella como testimonio de su presencia.³⁵

³⁴ Existen numerosos estudios al respecto, remito a uno de los pioneros de Caroline Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of High Middle Ages*, Berkeley/Los Ángeles, 1982.

³⁵ La relación entre escritura-imagen-cuerpo en relación al testimonio que deja aquello que se ha hecho ausente, Ulrike Landfester, “*Tertium datur. Schrift und Bild und Körper als kulturtheoretische Denkfigur*”, en *Schrift und Bild und Körper*, Ulrike Landfester (ed.), Bielefeld, Aisthesis-Verl., 2002 (Schrift und Bild in Bewegung 4).

Asimismo, salta a relucir el color tan intenso de las cruces montadas sobre los corazones de tela. Estas recuerdan, según la biografía de la santa, la pesada cruz que Rosa cargaba sobre sus hombros para padecer los sufrimientos que Cristo hubo de pasar en su calvario, así como las penitencias con materiales de hierro a las que se exponía.³⁶ No se trata, pues, solamente de significar a través de la cruz esa compasión, sino que estamos de nueva cuenta ante la proyección de una imagen exterior grabada con dificultad previamente en una memoria corporal.³⁷ Me explico: cuando el cuerpo entra en contacto con los objetos, recibe impresiones de éstos, impresiones que se ordenan bajo las zonas de los sentidos: el tacto, el olfato, la vista, etcétera. De relevante importancia es el tacto, puesto que pareciera ser que el tacto deja en el cuerpo "huellas" profundas en la memoria corporal. La piel es el más extenso de todos los sentidos y el que cuenta con más terminaciones nerviosas, puesto que la piel se extiende a toda la superficie corporal.³⁸ Es la frontera entre el interior de nosotros y el mundo exterior. Por tal motivo, brevemente a reserva de retomarlo más adelante, toda herida o apertura infligida en el cuerpo nos transmite una sensación de penetración y en ello se abre a otros espacios y dimensiones. Las llagas tematizan esto mismo: son invitaciones a adentrarse a un espacio más allá, a uno de interioridad y que toca de hecho los puntos más sensibles del sujeto.³⁹ No dudo que la

³⁶ Los pasajes en su biografía son numerosos, remitimos a Hansen, *Vida admirable*, el cap. 8, pp. 61-69.

³⁷ Para ello, Niklaus Largier, "Der Körper der Schrift. Bild und Text am Beispiel einer Seuse-Handschrift des 15. Jh.", en *Mittelalter: neue Wege durch einen alten Kontinent*, Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel (eds.) Stuttgart/Leipzig, Hirzel, 1999.

³⁸ *Un homenaje a la piel*, en Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse*, Hamburg, Rohwolt, 1999.

³⁹ Acerca de la herida como entrada hacia otra dimensión y a través de ella al espacio de visión, J. Hamburger, *The Visual and the Visionary*, New York, Zone Books, 1998; crítica y ampliación de sus propuesta con revisión bibliográfica sobre el tema, en Silke Tammen, "Blick und Wunde-Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei", en *Bild und Körper*, pp. 85- 114.

pesada cruz de hierro sobre los hombros de Santa Rosa se haya, día a día, “impreso” en una memoria corporal que sin su órgano de percepción (la piel) no podría volver a provocar sensaciones, repetir emociones y de esa manera generar toda una evocación afectiva en el interior del alma. Y, para ser más exactos, al interior del alma adonde van a parar todas las formas que el cuerpo humano percibe del exterior: me refiero a la facultad imaginativa.

3. Hacia una fisiología óptica de lo sagrado

Como es sabido, según los modelos psico-fisiológicos de la época, la *vis imaginativa* (imaginación) y su instrumento combinatorio (la *phantasia*) elaboran imágenes mentales, interiores, representaciones no sólo de los objetos exteriores, sino de aquellos que han dejado su “huella” al haber entrado en contacto con el cuerpo. En otras palabras, la facultad imaginativa es capaz de proyectar hacia el exterior imágenes almacenadas en su interior. Para explicar el mecanismo del cómo sucede este proceso es necesario traer brevemente a cuenta los postulados de la fisiología-óptica de la época.

Hasta bien entrado el siglo XVII, la fisiología y la óptica eran disciplinas que se hallaban entrelazadas. El contemplarlas como disciplinas independientes se le debe a los méritos del astrónomo Johannes Kepler (1571-1630) y sus estudios sobre óptica.⁴⁰ Aunque el modelo kepleriano se iría instaurando poco a poco y por las fechas en las que Santa Rosa de Lima realiza sus pliegos, es casi imposible que hubiese conocido su teoría. Hasta la época de Kepler, se pueden considerar a grandes rasgos dos teorías

⁴⁰ Sobre una historia de estas teorías remito al lector al clásico estudio de David C. Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago, University of Chicago Press, 1976; en relación a la producción de imágenes y objetos de culto en el medievo, los ensayos reunidos en *Visuality before and beyond the Renaissance: seeing as others saw*, Robert S. Nelson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ópticas que se fraguaron desde la Antigüedad.⁴¹ Una, la de la emisión, de origen pitagórico-platónico apoyada por la geometría euclíadiana. Esta explicitaba que el fenómeno de la visión se suscitaba cuando el ojo proyectaba una pirámide de fuego-luz (a lo que se le llamó rayos visuales) cuyo ápice tocaba el objeto exterior produciéndose así, en este contacto, la visión. La otra, era la de la intramisión, de origen aristotélico y ampliamente impulsa y difundida por las teorías médico-fisiológicas de los árabes a partir de los siglos XII-XIII. En ésta se creía que al entrar el objeto en contacto con la luz, se desprendían especies (formas de las cosas) que eran transportadas por una pirámide de rayos luminosos cuyo ápice tocaba al ojo. Éste enviaba la información recibida al cerebro a través de los nervios ópticos, produciéndose entonces el acto de la visión. Ya desde la Baja Edad Media, los teólogos cristianos se encargaron de desarrollar y conjuntar ambas teorías, mientras que muchos de los neoplatónicos renacentistas le dieron especial peso y atención al modelo de emisión. Para ellos, los rayos visuales que salían del ojo en forma piramidal se hallaban mezclados con el *pneuma*. Éste era considerado como una sustancia vaporosa, producto de una filtración de la sangre (lo más fino de ella) y que circulaba por los órganos del cuerpo hasta ascender al cerebro, según la tradición fisiológica galénica.⁴² Este *pneuma* viajaba del cerebro a través de los nervios ópticos hacia el ojo y de allí era proyectado hacia el exterior completando así el acto de visión. Por

⁴¹ Gérard Simon, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, París, Seuil, 2003.

⁴² Véase Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, James Hankins y William Bowen (eds.), english tr. by Michael J.B. Allen y John Warden, 6 vols., Cambridge, Harvard University Press, 2001-2006. De relevancia: “Ergo phantasia instar virtutis vivificae format et ipsa proprium corpus, ut diximus, quotiens acrioribus affectibus agitator. Format etiam fascinationibus et maleficiis alienum”, Ficino, *Theologia*, vol. 4, 2004, lib. XIII, cap. 4, 7. Para una explicación en Ficino, Michaela Boenke, *Körper, Spiritus, Geist: Psychologie von Descartes*, München, Fink, 2005 (Humanistische Bibliothek: Reihe 1, Abhandlungen 57).

mucho tiempo, la creencia neoplatónico-cristiana se basó en este modelo, de manera tal que el *pneuma* era un factor vital en el proceso de visión, puesto que tenía la capacidad de “palpar” el objeto y transportar las características registradas de regreso al ojo y de ahí al cerebro. Ahí, la *vis imaginativa* (imaginación) se encargaría de reproducir o representar la forma de la imagen percibida. Es por eso que hay que entender la contemplación bajo el concepto de “mirada actuante” como bien se deja manifestar en la contemplación que la Santa limeña ejerció sobre una imagen de Jesucristo: “La tenía [a la imagen] Rosa mucha devoción, tanto que apenas se corría la cortina que la ocultaba, ponía en ella los ojos, mirándola con tanta ternura y ansias, que parece que quería robarla e introducirla en el corazón a fuerza de contemplación fervorosa”.⁴³

Para entender este proceso es necesario tener en cuenta el modelo de visión en el que el *pneuma* y la imaginación resultan ser factores vitales sin los cuales una “visión actuante” no se llevaría a cabo. Atendiendo a estos procesos, es entonces factible también comprender el porqué la fuerza de la visión provocada a partir de un fuerte deseo o anhelo interior, estuvo estrechamente relacionada con la fuerza mágica de atracción.⁴⁴ Puesto que al considerar a la *vis imaginativa* como una fuerza actuante, se la creía entonces capaz de influir asimismo en la realidad a través del *pneuma* desprendido de la vista. De esta manera, el *pneuma* era movido principalmente por el deseo.⁴⁵ De ahí que, realmente, la mirada pudiera tener una injerencia en el mundo exterior: podía influir a través del *pneuma*, más allá

⁴³ Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*, trad. al castellano por Jacinto Parra, Lima, Tip. El Santísimo Rosario, Centro Católico, 1895, cap. XX, p. 195.

⁴⁴ Para el tema, véase Ioan P. Culianu, *Eros und Magie in der Renaissance*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel-Verlag, 2001.

⁴⁵ *Ansteckung: zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Mirjam Schaub (ed.), München, Fink, 2005; Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1991.

aún, podía transportar al exterior la imagen del deseo fraguada en la imaginación.⁴⁶

Ahora bien, retomando a la santa limeña, el hecho de que la cruz la haya confeccionado de ese color de tela negra tan penetrante adquiere especial significado. Pareciera ser que la intensidad del color traducía la intensidad de las sensaciones habidas cuando portaba la pesada cruz sobre sus hombros y el hierro que torturaba su piel durante los ejercicios de penitencia. La imagen de la cruz había sido cincelada en la memoria corporal de la santa para después ser evocada en la imaginación que, a su vez y gracias a la sustancia penumática en ella localizada, era capaz de ser proyectada hacia el exterior, en pocas palabras de ser materializada. En este sentido, Rosa nos quiere decir que no estamos en presencia de cualquier cruz (y como sus biógrafos y oídores lo entenderían), sino de una imagen que había sido inscrita en su cuerpo y que ahora se proyectaba exteriormente. Más todavía, ésta era el resultado más obvio y patente de sus feroces disciplinas, infligidas para purificar el alma en un intento de un irrefrenable deseo de imitación de la figura de su amado. Lo que Rosa nos da a entender, es la primacía e importancia del ejercicio corporal-anímico (psico-fisiológico) expresado sobre el pliego: las heridas de amor no fueron recibidas grautitamente en un arrebato repentino, sino que fueron producto de todo un camino de disciplinamiento paciente.

El cómo se logra pasar de una imagen mental a una material, sin que la imagen material dejase de perder su particularidad

⁴⁶ Hannah Baader, “Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination”, pp. 133-152, en *Ansteckung: zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Mirjam Schaub, München, Fink (ed.), 2005; y sobre su origen en la óptica árabe y su recepción durante el medievo y Renacimiento cristiano, Paola Zambelli, *L’ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1991, esp. pp. 53-75. La teoría de los espíritus corporales tarda en ser abandonada ante el descubrimiento de la circulación de la sangre por Willliam Harvey (1628); más allá aún, dentro del pensamiento teológico el proceso en aceptar e incorporar los avances científicos a un vocabulario metafórico-teológico se extiende durante el siglo XVII.

(expresión de un arduo ejercicio personal de penitencia), es decir, el cómo conserva su aura sagrada, se puede explicar así apelando a las teorías óptico-fisiológicas brevemente señaladas más arriba. Podemos expresar la hipótesis de que la *puesta en papel* de Rosa es ciertamente una *re-presentación*, cuyos procesos de visualización se anclan en un período donde la fisiología óptica adquirió gran impulso gracias a los círculos del humanismo cristiano. Una época en la que la creencia en el poder de la imaginación se manifestaba a través del poder de la visión, puesto que ambos exponían su funcionamiento mediante rayos visuales constituidos por el *pneuma* corporal y que eran proyectados por un deseo de *ver* lo amado. Pruebas fehacientes de esto se han registrado en la literatura que gira alrededor del amor cortés y que se valió de estos paradigmas óptico-fisiológicos para articular metáforas de visión amorosas,⁴⁷ en la que las miradas podían seducir, “herir de amor”.⁴⁸ Este modelo, en su desarrollo a través del tiempo, habría de entenderse como una mirada hiriente mutua que vinculaba a los enamorados. Rosa es sellada con el sello de amor (cruz) en su corazón, y a su vez⁴⁹ proyecta su sello interior al exterior, dejando constancia de esto en los corazones recortados sobre los pliegos.

Estas breves observaciones sobre formas de visualización que atan a la experiencia de lo sagrado en la mística limeña, nos muestran una vez más que diversas estrategias son puestas en juego para visualizar lo invisible y articular lo inarticulable.

⁴⁷ El ejemplo más elocuente durante la Edad Media es el de Pedro Limoges, *De oculo morali* (1273-1285). Cfr. G. Schleusener-Eichholz, “Naturwissenschaft und Allegorese, Der ‘Tractatus de oculo morali’ des Petrus von Limoges”, en *Frühmittelalterliche Studien*, núm. 12, 1978, pp. 258-309.

⁴⁸ Al respecto, véanse los estudios de Suzanne Conklin Akbari, *Seeing through the veil: optical theory and medieval allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 2004; Suzannah Biernhoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.

⁴⁹ Sobre la relación entre la literatura e imágenes profanas y sagradas en la iconografía del corazón herido, Gerhard Wolf, “Das Herz in der Mausefalle”, en *Glaube, Hoffnung, Liebe*, pp. 136-7.

Creo, y aquí radica la importancia de reconocerlo, que nos muestran un panorama en el que los espacios de visión, durante el siglo XVII en el virreinato peruano no sólo apelan para su representación a los cánones de construcción de un espacio virtual concebido bajo las leyes de la perspectiva para reproducir una realidad mimética.⁵⁰ Es cierto que Santa Rosa no pretendía una representación plástica acorde con los parámetros estéticos de aquel tiempo para expresar su vivencia, puesto que no contaba con la pericia para ello, mas el solo hecho de querer articular ella misma lo vivido, hace de su expresión y de las maneras en que esto sucede, una materia de estudio invaluable para la perspectiva antropológica que se viene persiguiendo en este ensayo alrededor de las imágenes. Primero, porque Rosa produce, crea imágenes y al hacerlo emplea vehículos que nos dan cuenta de un intento de orientación cultural con respecto a lo sagrado. Segundo, porque el empleo de otros géneros gráficos nos sensibiliza a entender con más cuidado las necesidades expresivas y mediáticas de una cultura, que había heredado modelos de visión avenidos del viejo continente, y que se valdría de ellos para manifestar lo propio. La manera de articulación de “lo propio”, permite un retomar para romper e innovar, un negar ciertos

⁵⁰ El valioso estudio de Victor Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. de Anna María Coderch, Madrid, Alianza, 1996 (Alianza forma 139), nos ayuda a explicar las estrategias de visualización de lo sagrado bajo una mirada dirigida por el pensamiento que hizo uso de la representación virtual del espacio conforme las reglas geométricas de la perspectiva. Es decir, a partir de lo que el ojo ve en el espacio. Mas no podemos colocar a todos los fenómenos de visión acaecidos en el período virreinal bajo este único modelo, puesto que la presencia, manifestación y visualización de lo sagrado obedece a necesidades de expresión determinadas por una *experiencia*, y como experiencia es un acto percibido y expresado de una manera determinada que emplea estrategias propias a las que se tiene alcance. Esto apela al empleo urgente y creativo de otras formas más acordes e inmediatas a la vivencia mística, según las capacidades expresivas de cada paso particular. Este fenómeno se deja ver preferentemente en la cultura del continente americano, en donde es posible apreciar “continuidades” y “discontinuidades” de modelos en un solo plano.

modelos a favor de otros para expresar, a su manera, necesidades determinadas. Otros géneros gráficos exponen otras posibilidades de expresión, como se ha visto, donde la dialéctica entre los espacios afuera-adentro, sagrado-profano se articulan diagramáticamente para darnos cuenta de la orientación del ser humano en su relación con lo sagrado.