

ICONOLOGÍA DEL *MONTE DE PERFECCIÓN*

Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz

Anna Serra Zamora

TESI DOCTORAL UPF / 2010

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. AMADOR VEGA ESQUERRA
(Departament d'HUMANITATS)

*La persona devota de veras, en lo invisible
principalmente pone su devoción [...].
La viva imagen busca dentro de sí.*

San Juan de la Cruz
Subida del Monte Carmelo, *libro III*

Agradecimientos

A los miembros del tribunal de evaluación de este trabajo por haber aceptado formar parte del acto.

Al Ministerio de Educación y Ciencia/Ciencia e Innovación por la concesión de una beca predoctoral (2006-2010) para llevar a cabo esta investigación.

A todas las personas e instituciones que han colaborado directa o indirectamente en la recopilación de imágenes o de información para este trabajo y a las que me han ofrecido un espacio de discusión, especialmente a: las Carmelitas Descalzas de Mataró, el Dr. Corrado Bologna, el Dr. Javier Aparicio, la Biblioteca de la UPF, B. de Catalunya, B. Pública del Seminari de Barcelona, B. de l'Abadía de Montserrat, The British Library, Pierpont Morgan Library, Bayerische Staatsbibliothek, la Abadía del Sacromonte de Granada y la B. Nacional de España. Al personal de The Warburg Institute de Londres, por su acogida durante mi estancia de investigación en verano de 2008. A la Dra. Victoria Cirlot, de la Universitat Pompeu Fabra, por sus reflexiones en la asignatura de doctorado *Poética de la visibilidad*, en la lectura de mi tesina y por su generosidad bibliográfica. Al Dr. Jad Hatem, de la Université Saint-Joseph de Beirut, por sus recomendaciones y conversaciones a distancia sobre arte y literatura. Al Dr. Bernhard Teuber, de la Ludwig-Maximilians Universität, por el tutelaje de mi estancia en Munich en 2009.

A mis compañeros de la Universitat Pompeu Fabra, con quienes he compartido comidas, charlas, silencios y rutinas durante estos cuatro años: mis compañeros becarios, mis compañeros de despacho, los colegas de mi grupo de investigación, el personal del Institut de Cultura, mis amigos de doctorado, los compañeros del *Convivium* y del Departament d'Humanitats así como de otros departamentos. Al Dr. Miquel M. Gibert, por su apoyo. A Andreas G., a Francisco S. y a Anna Jolis, por sus lecturas.

Al Dr. Amador Vega, por avalarme la beca predoctoral y dirigir mi investigación; por su ayuda, paciencia y orientaciones tanto en la

recomendación de fuentes como en la ejecución del método de investigación; y por conversaciones espontáneas sobre el mundo.

A mis amigos más cercanos, por haber compartido etapas, emociones y aficiones.

A Cinta Fusté y a Cristina Serra, por su presencia familiar.

A mis padres, Joan y Francesca, en su presencia y en su ausencia, les debo un profundo agradecimiento in memóriam. Este trabajo culmina la formación que ellos me proporcionaron.

Resumen

Este trabajo pretende establecer una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz a partir de los textos del autor y de la interpretación del dibujo del *Monte de perfección* o *Monte Carmelo* (ca. 1580). Nuestro estudio parte de la comprensión de los hechos vitales fundamentales que llevaron a este religioso a la creación literaria y de ésta, a la creación plástica. Se analizarán las características de dicha imagen, como diagrama espiritual vinculado a técnicas de memorización, como ejemplo de poesía visual, como plasmación del mundo interior e invisible y como icono que responde a lo que podríamos llamar una estética de la negatividad, antiidolátrica, abstracta. El estudio se basa en una recopilación iconográfica que muestra la evolución de la imagen original a través de distintas ediciones de las obras de San Juan.

Abstract

This dissertation aims to establish a theory of image in Saint John of the Cross through his texts and an interpretation of the drawing of the *Mount of perfection* or *Mount Carmel* (ca. 1580). Our investigation starts with an explanation of the facts that brought this religious man to the literary creation, and from it, up to the graphical creation. We carry out an analysis of the features of this image, understood as a spiritual diagram related to mnemonic techniques, as an example of visual poetry, as an expression of the inner and invisible world and as an icon in response to what we could call aesthetics of negativity, antiidolatry and abstraction. This work is based on an iconographical compilation that shows the evolution of the primitive image through different editions of Saint John's works.

Prólogo

Mi aproximación a San Juan de la Cruz desde la estética —y más propiamente, desde la iconología— surge de una mirada pluridisciplinar, fruto de mi formación universitaria transversal recibida en la licenciatura en Humanidades (2001-2005) y en el doctorado en Humanidades: Arte, Literatura y Pensamiento, ambos realizados en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

En enero de 2006 recibí una beca predoctoral de Formación Investigadora de la Generalitat de Catalunya, seguida en mayo del mismo año por una beca predoctoral de Formación de Personal Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia, gracias a la cual he podido dedicarme íntegramente durante cuatro años a la realización de los cursos de doctorado y a la tesis doctoral. Fue así como me introduje mucho más de cerca en los intereses de mi grupo de investigación¹, vinculado a la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas, centro de estudio privilegiado, cuyas líneas de trabajo son la mística europea y la filosofía oriental así como la abstracción en el arte contemporáneo. Mi estudio se enmarca directamente en el ámbito de la estética y de la religión, pero considera también el aspecto literario e histórico desde donde emerge el fenómeno visual dentro de la obra de San Juan de la Cruz (1542-1591).

Como anuncia el título de este trabajo, he procurado desarrollar una teoría de la imagen desde la obra de San Juan de la Cruz, poniendo en relación su obra escrita y su obra plástica, a propósito del diagrama *Monte de perfección*, dibujo que el místico concibió alrededor de 1580 durante su época de magisterio espiritual en los conventos carmelitas andaluces y que es una síntesis de su pensamiento, destinada a las monjas para guiarlas en la oración y perfeccionamiento interior. El discurso teórico que presento se fundamenta en una recopilación

¹ Grupo de investigación de la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas. Actualmente, el grupo trabaja bajo el proyecto: “Estética y hermenéutica de la religión: paradigmas para una nueva morfología de lo sagrado” (2009-2012). Anteriormente, las actividades del grupo estaban vinculadas a los siguientes proyectos: “La pintura visionaria española y sus influencias en el siglo XX” (2003-2006) y “La pintura visionaria española y sus paralelismos en la creatividad contemporánea: arte y ritual” (2006-2009).

iconográfica de las distintas interpretaciones del dibujo desde el siglo XVI hasta la actualidad.

1. Estado de la cuestión

Cuando el eminente estudioso de San Juan de la Cruz, Jean Baruzi, en su magnífico estudio *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística* (1924) ofrece un abanico bibliográfico sobre las obras dedicadas a la estética de San Juan de la Cruz, ya advierte que “el tema no está tratado con amplitud en ningún sitio”². Pero desde el momento en que escribió esto hasta nuestros días ha pasado casi un siglo.

Los primeros estudios sobre San Juan de la Cruz se realizaron desde la teología. Fue con posterioridad cuando se centraron en su poética, en especial, con el interés despertado por la Generación del 27, con nombres como Dámaso Alonso³ o Jorge Guillén⁴. La bibliografía en torno a San Juan es extensísima, con autores procedentes de distintas disciplinas. Entre ellos, la figura de Jean Baruzi significó una renovación en los discursos concebidos hasta entonces desde la religión: su biografía sobre San Juan abandona el carácter hagiográfico y aborda el tema desde la seriedad estricta de la documentación, con un esfuerzo crítico por comprender el mensaje del místico de un modo secularizado y simbólico. En cualquier caso, enormemente olvidada ha sido la faceta de San Juan de la Cruz como creador de imágenes y sus aportaciones escritas sobre el uso y sentido de las mismas. En este punto, quiero remitir a los primeros estudios sobre la iconología sanjuanista, hechos por Michel Florisoone a mediados del siglo XX, en *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*⁵ (1956) así como en *Jean de la Croix. Iconographie générale*⁶ (1975). Fue para mí un punto de partida, y este trabajo, una propuesta de revisión, actualización y despliegue. Para entender la actitud del místico con respecto a las imágenes será necesario atender a sus textos

² Jean Baruzi. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Junta de Castilla y León: 2001, p. 700.

³ Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera*. Madrid: Aguilar, 1966.

⁴ Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza, 1972.

⁵ Michel Florisoone. *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*. París: Éd. du Seuil, 1956.

⁶ Michel Florisoone. *Jean de la Croix. Iconographie générale*. París: Desclée de Brouwer, 1975.

—tanto los poemas como los tratados teológicos— y hacer también una incursión en el mundo monástico del siglo XVI, para conocer el lugar de la imagen visual dentro del acto de devoción. Partiremos de los textos para comprender las imágenes, estableciendo hasta donde sea posible un diálogo entre ambos ámbitos, tanto dentro de la obra del santo como dentro de la imagen protagonista de nuestro estudio: el *Monte de perfección*. Y el proceso inverso: ¿de la imagen al texto? ¿Qué nos ofrece de más la imagen respecto al texto?

Los estudios realizados hasta el momento en referencia a San Juan de la Cruz y el ámbito plástico se centran básicamente en dos líneas. Por un lado, existen investigaciones sobre la iconografía en torno al Santo, es decir, retratos y representaciones de escenas de su vida, en especial escenas relevantes relativas a la vida religiosa (visiones que él tuvo o representaciones del autor mismo con sus obras). San Juan aparece con el hábito, rodeado de sus libros, delante de algún cuadro que representa una crucifixión y con locuciones o versillos de sus obras o frases que se le atribuyen. Éste es el caso de la recopilación iconográfica realizada por Michel Florisoone en *Saint Jean de la Croix. Iconographie générale*.

Por otro lado, algunos textos hablan de San Juan de la Cruz como sujeto estético, ya sea como receptor —en sus experiencias estéticas en la naturaleza, durante las noches, o delante de pinturas o esculturas religiosas—, o como creador —en la elaboración de figurillas de madera, por ejemplo. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz* (1972)⁷, de José Camón, o el ya citado *Esthétique et mystique* del mismo Florisoone son una muestra de esta tendencia a mostrar un personaje sensible a la belleza de las formas, más sin apegarse a su valor aparente, sino siempre trascendiéndolas. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de nuestro estudio? Será un asunto importante en el momento de entender cómo se desarrolla la comprensión vivencial de la imagen, además teniendo en cuenta que en el siglo XVI no se había formulado un discurso teórico ni sobre la experiencia de la belleza ni sobre la subjetividad. De hecho, aquí más que una estética en tanto que teoría de la belleza nos interesa una estética comprendida como experiencia de los sentidos y del

⁷ José Camón. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Católica, 1972. Paola Elia y M.^a Jesús Mancho recogen referencias bibliográficas relativas al tema de la atracción por la naturaleza que sentía el santo, *Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica, 2002, prólogo, pp. LXIII-LXV.

conocimiento. Es Hans Robert Jauss⁸ quien da los puntos de referencia cuando habla de *poiesis*, *catarsis* y *esthesis*, dando nombre a las experiencias de creación, comunicación y recepción. Hans Georg Gadamer⁹, a su vez, indaga precisamente en el acto de recepción, definiéndolo como un complejo ejercicio de interpretación en aras de encontrar la verdad de la obra a través de la mostración, la comunicación, la participación y el reconocimiento. Esa comprensión profunda que transforma objeto y sujeto será la necesaria para alcanzar el sentido del *Monte de perfección*. A su vez, la carmelita Edith Stein ofrece en su *Ciencia de la cruz* (1941)¹⁰ reflexiones que se pueden proyectar perfectamente a nuestra investigación sobre la imagen. Y no debemos soslayar que Hans Urs von Balthasar incluye a San Juan de la Cruz en su gran proyecto de estética teológica¹¹.



FIGURA 2. *Cristo crucificado*. Dibujo de San Juan de la Cruz conservado en el Monasterio de la Encarnación (Ávila)

⁸ Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1982.

⁹ Hans Georg Gadamer. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998.

¹⁰ Edith Stein. *Ciencia de la cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 2000.

¹¹ Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*. 3. Estilos Laicales. Madrid: Encuentro, 1995, "Juan de la Cruz", pp. 115-178.

En cualquier caso, no se ha dado una justificación a las razones del uso de la imagen por parte de un *poeta* —sin serlo estrictamente— como él. Tampoco se ha ofrecido hasta ahora un intento de comprender ampliamente sus dos obras plásticas —las que nos quedan, de las únicas que podemos hablar con certeza: el dibujo del *Monte Carmelo* (*Monte de perfección*, *Montecillo*, *Montecico*) y el del *Cristo crucificado*. Aquí es donde pretendemos ubicar nuestra investigación: en la decisión de expresar su experiencia por medio de la imagen y en las características de esa imagen, vinculando ambas vertientes con lo que el autor defiende en sus textos con referencia a las obras visuales y a la devoción.

2. Procedimiento de la investigación

El primer contacto que tuve con la imagen del *Monte de perfección* fue a finales de 2005, en mi primer curso de doctorado, concretamente en la asignatura *Cuestiones de estética y religión*, impartida por el profesor Amador Vega. Allí se nos presentó una comparación entre San Juan de la Cruz y el videoartista americano Bill Viola, a partir de la instalación *The room for St. John of the Cross* (1983)¹².

La génesis de este trabajo se remonta a los cursos de doctorado realizados durante el bienio 2005-2007, donde presenté mis primeras reflexiones y materiales sobre el tema. Empecé esta investigación con lecturas específicas sobre el *Monte de perfección* (Gabriele di S.M. Maddalena¹³, Eulogio Pacho¹⁴, Noel-Dermot¹⁵, Edmondo della Passione¹⁶, Efrén de la Madre de Dios¹⁷). Esta primera fase de

¹² Estas reflexiones están plasmadas en el artículo de Amador Vega “Imaginación nocturna y contemplación estética. San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola” en Revista *Bandue* 1, 2007, pp. 279-297.

¹³ Gabriele di Santa Maria Maddalena. “Il Monte mistico di S. Giovanni della Croce”, en *Vita Carmelitana* 7, Roma, 1946, pp. 71-82.

¹⁴ Eulogio Pacho. “IV. El Montecillo de perfección”, en *San Juan de la Cruz: Historia de sus escritos*, Burgos: Monte Carmelo, 1998, pp. 173-184.

¹⁵ P. Noel-Dermot. “The Mount of Perfection of St. John of the Cross, as presented by Diego de Astor”, en *Mount Carmel* 7, n° 3, 1959, pp. 77-83. Véase también “The primitive drawings of Mount of Perfection”, en *Mount Carmel* 7, n° 4, 1960, pp. 118-125.

¹⁶ Edmondo della Passione. “Il Monte di S. Giovanni della Croce”, en *Sanjuanistica*, Roma, 1943, pp. 3-26.

búsqueda de información culminó en el trabajo de investigación titulado “Iconología de *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. El *Monte de perfección*” con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados en Estética y Teoría de las Artes (Universitat Pompeu Fabra, 2007). En esa primera aproximación al tema ofrecí un contexto directo del diagrama, una recopilación de distintas versiones y un primer intento de dar explicación tanto a la evolución iconográfica (siglos XVI-XX) como a la amplitud de sentido de la imagen simbólica original. En aquel momento ya advertí los dos lenguajes de representación a lo largo de esos cuatro siglos, el figurativo-alegórico y el abstracto-simbólico, y reconocí una propuesta estética en los tratados de San Juan de la Cruz.

Una vez superado este primer escalón de mi estudio, abrí horizontes, empecé a leer sobre cuestiones diversas en torno a la iconología, el monacato medieval, los místicos europeos, alejándome de una bibliografía vinculada sólo a San Juan de la Cruz. Era un ensanchamiento de la ruta para, meses más tarde, enriquecida por otras perspectivas, regresar de nuevo a ese punto gravitatorio de mi investigación: la imagen del *Monte de perfección*, en diálogo directo con *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura*. Podemos afirmar que la imagen es el centro del trabajo, y que habrá que abordarla primero para comprender su sentido en su propio contexto, para después, habiendo penetrado en la imagen primigenia, emprender la segunda parte de la ruta, constituida por la evolución iconográfica.

En cuanto a la estructura de este trabajo creemos necesario elaborar de entrada un contexto cultural desde donde hacer emerger la biografía de San Juan (capítulo 1). Se trata de hacer un retrato de la sociedad del siglo XVI, con sus particularidades políticas, económicas, sociológicas y culturales generales, que conforman una visión del mundo y un estado del espíritu. Este ejercicio nos puede ayudar a ubicar la particularidad de la obra del santo dentro de la realidad religiosa y las tendencias artísticas de la época; también dentro de la corriente mística española y europea, marcando a su vez los puntos de encuentro y desencuentro con otros autores.

¹⁷ Efrén de la Madre de Dios. “3º. Monte de perfección”, en *San Juan de la Cruz*, pp. 120-123 y “El Monte” en *Tiempo y vida de San Juan de la Cruz* (con Otger Steggink, OC), Madrid: BAC, 1992, pp. 483-489.

Para una comprensión adecuada del *Monte de perfección* no debemos alejarnos de las obras escritas a las que remite, puesto que la imagen no deja de ser una ilustración de un contenido con el cual dialoga y del cual representa una simplificación gráfica (capítulo 2). Los poemas y los tratados, por lo tanto, nos darán las claves interpretativas de modo argumentado y ceñido en cuanto al contenido de la imagen, mas no en relación con su riqueza iconológica pues explícitamente no desvelan nada acerca de su forma. Al tratar con poesía debemos tener en cuenta si se configuran imágenes poéticas —la subida al monte— y hasta qué punto éstas desembocan en sus representaciones plásticas, en concreto, la imagen del *Monte de perfección*. Ésta, según la versión supuestamente original del ms. 6296 de la Biblioteca Nacional de España, protagoniza el capítulo central de esta tesis (capítulo 3), siendo el corolario de las obras escritas y a su vez el *pretexto* para la interpretación iconológica (capítulo 4) y el punto de inicio para la evolución iconográfica posterior (capítulo 5).

Una vez reconstruido el contexto vital e intelectual, creemos oportuno considerar la tradición creadora de imágenes en los autores místicos para poder insertar el *Monte de perfección* dentro de un hilo histórico entre mística y plástica (capítulo 4). Es decir, contextualizar el dibujo entre otras representaciones derivadas de una experiencia mística o visionaria, o de una doctrina de perfeccionamiento que requiere ser formalizada en una imagen plástica, y especialmente, la recurrencia al motivo de la montaña. Proponemos una interpretación iconológica del *Monte de perfección*, fundamentada en todas las versiones recogidas, las cuales nos ofrecen distintos elementos destacables que iluminan unos u otros factores. La pregunta que nos hacemos es hacia dónde apunta el lenguaje simbólico de la imagen, qué sentido tienen unas u otras formas y de qué modo la experiencia ha sido formalizada en una imagen, teniendo en cuenta la inefabilidad del acontecimiento místico. ¿Qué nos dice la imagen en referencia a esa experiencia? ¿Cuáles son sus límites? Además, nos plantearemos su naturaleza poética, alegórica, metafórica, simbólica. ¿Qué tipo de entidad es el “monte de perfección”?

A partir de ahí entramos en el terreno de análisis más propiamente visual, donde nos nutrimos de diferentes puntos de vista. Por un lado, asumimos la necesidad de conocer un contexto cultural amplio para entender la manifestación artística, más allá de su forma, pero a través de ella. De algún modo, al intentar hacer esto, seguimos la

metodología de estudio de la obra de arte inaugurada por Erwin Panofsky, discípulo de Aby Warburg. Panofsky estudió las imágenes desde los textos y contextos, tal como lo aplicó en *Estudios sobre iconología* (1939)¹⁸. Por otro lado, W. J. Thomas Mitchell se ha dedicado a lo que él llama “el problema de la imagen-texto”, en libros como *Iconology. Image, Text, Ideology* (1987)¹⁹ y *Picture Theory* (1996)²⁰. Su lectura nos puede ayudar a comprender el *Monte de perfección* como una representación mixta, como una *imagen-texto* en tanto que género propio que aúna la textualidad de la imagen y la visualidad del discurso, muy evidente en los diagramas, verdaderos ejemplos de poesía visual y puentes entre las representaciones mentales y las gráficas.

Otra manera de tratar lo visual, vinculándolo a la experiencia mística, es la de Victor Stoichita. En *El ojo místico* (1996)²¹ retoma la idea de la visión, ya presente en obras anteriores suyas, pero desde la perspectiva de la mística, a partir de la pintura visionaria del Siglo de Oro. Stoichita analiza las estrategias utilizadas en los siglos XVI y XVII para representar la dimensión de lo trascendental dentro de un realismo barroco, a través de la constitución de un espacio de ficción dentro del cuadro o de una gesticulación exacerbada. Esos pintores se arriesgaron a expresar lo inexpresable y a representar lo irrepresentable, bajo el lenguaje figurativo propio de su época. San Juan de la Cruz no seguirá ese estilo figurativo y afectado en el dibujo del *Monte*, pero la manera como Stoichita intenta comprender las pinturas desde textos y experiencias místicos nos resulta muy sugerente.

A su vez, los estudios sobre mística de Michel de Certeau me han sido muy útiles para tener en cuenta esa manera característica del “hablar místico” que De Certeau expone en *La fábula mística* (1982)²². Su perspectiva con respecto a *Las moradas* de Santa Teresa me ha ayudado a concebir el *Monte de perfección* como una expresión plástica de la topología de lo sagrado, la configuración de una estructura para entender y expresar la vivencia que tiene lugar en el alma. En *La*

¹⁸ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2004.

¹⁹ W.J. Thomas Mitchell. *Iconology. Image. Text. Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

²⁰ W.J. Thomas Mitchell. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

²¹ Victor Stoichita. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.

²² Michel de Certeau. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006.

*debilidad de creer*²³, De Certeau continúa sus reflexiones sobre los modos y los imaginarios de la oración, esos lugares sin camino, como sin camino será la subida al monte.

Todas estas referencias contribuyen a establecer una metodología para esta investigación, que de algún modo reunirá distintos métodos de aproximación a la cuestión de la imagen. Ya en mi primera fase de tratamiento del tema me sentí interesada por la concepción de la imagen que Hans Belting traza en su libro *Bild und Kult* (1990)²⁴, en el cual defiende una idea de imagen cuya historia empieza mucho antes de lo que se ha entendido por Arte desde el Renacimiento. Los iconos religiosos, las pinturas prehistóricas, los jeroglíficos... forman parte de una cultura visual no considerada obra de arte sino más bien obra de culto, es decir, con un uso devocional. Esta interpretación permite entender el tipo de imagen que es el *Monte de perfección*, esto es, una imagen plasmada no tanto con la voluntad de hacer una creación bella para el recreo de los sentidos, sino de dar forma a un sentido, a un modo de comprensión del mundo, a una invisibilidad interior.

Para reflexionar sobre el contexto más inmediato de elaboración del dibujo, la lectura de un par de obras de Jeffrey Hamburger me ha iniciado en el discurso entre arte y teología en el mundo medieval así como el monacato femenino. Estos libros son *The Visual and The Visionary* (1998)²⁵ y el libro colectivo *The Mind's Eye* (2005)²⁶. Hamburger defiende la tesis que el colectivo monástico femenino requería preferentemente la imagen para la comprensión de la doctrina, a diferencia de los monjes, que utilizaban los textos. Este argumento coincide con el hecho de que San Juan de la Cruz realizó el *Montecillo* para las monjas a las que dirigía espiritualmente y que le pedían una forma más comprensible de aquello que él decía en los poemas y tratados.

Ofreceré, asimismo, una vía de comprensión de la imagen desde sus recursos mnemotécnicos. La repetición, el ritmo y la estructuración del contenido textual en figuras son elementos fundamentales del *ars*

²³ Michel de Certeau. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz, 2006.

²⁴ Hans Belting. *Likeness and Presence*. The University Chicago Press, 1994 (trad. inglesa). Su proyecto intelectual continúa en *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.

²⁵ Jeffrey Hamburger. *The Visual and The Visionary*. New York: Zone Books, 1998.

²⁶ Jeffrey Hamburger (ed. con Anne M. Bouché). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton University Press, 2005.

memoriae. Sostengo que se cumplen en el diagrama del *Monte de perfección*. Para fundamentar esta interpretación me he apoyado en las obras de Frances A. Yates²⁷, Mary Carruthers²⁸ y Lina Bolzoni²⁹. La primera plantea una historia del arte de la memoria, inaugurando los estudios sobre esta temática, mientras que la segunda ofrece ya una visión más crítica, entendiendo la mnemotécnica —especialmente en el mundo medieval— no sólo como un modo de almacenar y recordar conocimiento sino también de crearlo. Bolzoni, por su parte, se dedica a los lugares de la memoria en la época de la imprenta, aspecto que me interesa, especialmente para los montes hechos a partir de la primera edición impresa, en 1618.

Al tratar una imagen se presenta la cuestión de la visibilidad y de la invisibilidad, de la representación y de la realidad representada, de la forma material y del contenido transcendente. Los estudios sobre el icono de Jean-Luc Marion: *El ídolo y la distancia* (1977)³⁰ y *El cruce de lo visible* (1991)³¹ me han ayudado a comprender la representabilidad de lo divino y la prudencia necesaria para evitar la idolatría. En este sentido, me sirvo del término *estética apofática* acuñado por Amador Vega en sus libros *Zen, mística y abstracción* (2002)³² y *Arte y santidad* (2005)³³. Partiendo de una formación filosófica, Vega traslada la negatividad de la teología apofática al terreno de la estética, caracterizada por la abstracción y la desfiguración. A su vez, habla de tres factores determinantes: contemplación, sacrificio y predicación, que permiten enlazar estética con ascética, unión muy apropiada para nuestra aproximación a San Juan de la Cruz como maestro de santidad y creador de imágenes.

Sobre el lenguaje simbólico, son muchos los autores que hablan en estos términos a propósito de la obra sanjuanista: Jean Baruzi, Edith Stein, Hans Urs von Balthasar, Helmut Hatzfeld, Michel de Certeau,

²⁷ Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

²⁸ Mary Carruthers. *The Book of Memory: A Study of Memory in the Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 y *The Craft of Thought. Meditation: Rhetoric and the Making of Images 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

²⁹ Lina Bolzoni. *La estancia de la memoria*. Madrid: Cátedra, 2007 y *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

³⁰ Jean-Luc Marion. *El ídolo y la distancia*. Salamanca: Sígueme, 1999.

³¹ Jean-Luc Marion. *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.

³² Amador Vega. *Zen, mística y abstracción*. Madrid: Trotta, 2002.

³³ Amador Vega. *Arte y santidad*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2005.

M.^a Jesús Mancho, entre otros. El contrapunto, la defensa del análisis desde la alegoría, la encontraremos en autores como Bernhard Teuber³⁴.

El *Monte de perfección* como diagrama espiritual requiere ser comprendido en primera instancia a través de la experiencia, condición *sine qua non* del conocimiento que sintetiza y que ofrece de modo críptico pero, al mismo tiempo, abierto a ser vivido. Es el conocimiento fruto de la conciliación entre experiencia exterior e interior, esa sabiduría de la vida que pasa por la comprensión del sufrimiento y la vivencia de la fe. Pensadores contemporáneos han optado también por un ejercicio del pensar que implica tanto las facultades intelectuales como las emocionales y afectivas, en lo que ha sido llamado *logos poético*. Pienso ahora en María Zambrano, por ejemplo³⁵. Nos interesa, sobre todo, estudiar cómo la experiencia mística (incognoscible desde nuestro punto de vista como receptores) es expresada a través de la imagen, y por qué, a pesar de la redacción de poemas y tratados, se hace necesario recurrir a lo visual. La intuición será un buen instrumento, aparte de las fuentes y estudios, para la comprensión de nuestro tema; a propósito de esto, Jean-Louis Vieillard-Baron definió el método baruziano como esencialmente intuitivo, lleno de interiorización y simpatía ante el fenómeno místico³⁶.

Todas estas referencias me han ofrecido distintos miradores desde donde considerar el *Monte de perfección*: desde un contexto más directo —biográfico e histórico—, hasta su función como obra plástica en las comunidades de monjas, como modo de expresión —diagramático—, como lenguaje simbólico-analógico comparable con manifestaciones artísticas y científicas contemporáneas³⁷. Cada lectura ensancha el horizonte, ilumina sutilidades de la imagen.

³⁴ Bernhard Teuber. *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. Munich: Wilhelm Fink, 2003.

³⁵ María Zambrano, *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004.

³⁶ Jean-Louis Vieillard-Baron en la presentación del libro de Jean Baruzi. *L'intelligence mystique*. Paris: Berg International, 1985, p. 31 y siguientes: "*Ils signifient que la recherche ne consiste pas seulement à démontrer les rouages d'un discours et à en suivre les combinaisons, mais à chercher, au-delà, une coïncidence avec l'aventure personnelle de Saint Jean de la Croix. Le pressentiment est une forme de l'intuition du chercheur, à la recherche de l'intuition du mystique qu'il étudie*", p. 33.

³⁷ Pienso en el libro de Barbara Maria-Stafford. *Visual analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge, Massachussets, London: MIT Press, 2001.

Enriquecida por esas lecturas, regresé de nuevo a los textos de San Juan de la Cruz, con una nueva mirada, más concentrada en detectar los mecanismos textuales expresivos, la constitución de las imágenes poéticas en los poemas y tratados, sus semejanzas y diferencias con las visuales, y en releer de nuevo sus comentarios sobre las imágenes devocionales. Fue también el momento de conocer otros centros de investigación, como el Warburg Institute de Londres, donde realicé una estancia en verano de 2008 para consultar su biblioteca y archivo fotográfico, muy rico para las cuestiones iconográficas y simbólicas. También la Ludwig-Maximilians Universität de Munich, en 2009, donde hice las últimas investigaciones y empecé la redacción de estas páginas.

En cuanto a la evolución iconográfica (capítulo 5), el análisis se ha sostenido con la emblemática, como género didáctico propio de los siglos XVI-XVII-XVIII que utiliza equitativamente palabra e imagen, usando los recursos de la imprenta. La pregunta fundamental al observar tal variedad de modelos es por qué existe diferencia entre el dibujo de 1580 y el de 1618, qué ha pasado en estos cuarenta años para que el modo de representación sea tan diferente. A qué responde ese cambio es un punto complejo para nuestra investigación pues tenemos que ver hasta qué punto implica una tergiversación del mensaje sanjuanista.

Al tratarse de una tesis hecha desde las humanidades, se plantea enseguida la cuestión de los límites entre disciplinas. Ésta no es una tesis ni de filología, ni de historia del arte ni de teología estrictamente, aunque comparte con ellas algunos campos de estudio que definen el carácter integrador del discurso humanístico. Se encontrarán muchas lagunas si se considera este trabajo sólo desde uno de estos ámbitos. Mi ámbito de estudio es la relación entre el arte —la imagen, más propiamente dicho— y la religión. *Iconología del Monte de perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz* pretende insertarse dentro de los estudios iconológicos y de la estética de la religión, estableciendo un diálogo en aras de comprender la imagen del *Monte Carmelo* en particular y la postura estética que San Juan de la Cruz defiende en sus escritos. Al basarse este estudio en una recopilación iconográfica podría presentarse como una iconografía en vez de una iconología. Si he optado por la segunda opción es porque mi intención es, aparte de la descripción, ordenación y clasificación, elaborar una lectura simbólica a propósito de la imagen, contextualizándola en un tiempo y en una experiencia —religiosa— determinados. Ese ha sido

el horizonte. Los textos serán un buen instrumento de comprensión, un lugar de paso valioso y necesario para entender la imagen. De ahí que los poemas y tratados no tengan un desarrollo específico especialmente extenso en esta investigación en tanto que textos de interés filológico, sino por sus consideraciones estéticas y doctrinales, que son las que sostienen nuestro campo de investigación y de reflexión.

Sumario

Agradecimientos	v
Resumen/Abstract	ix
Prólogo	3
1. Estado de la cuestión	4
2. Procedimiento de la investigación	7
Lista de figuras	19
1. BREVE CONTEXTO BIOGRÁFICO E INTELECTUAL	25
2. LOS TEXTOS	49
2.1. <i>Noche oscura</i> (poema)	51
2.2. <i>Subida del Monte Carmelo</i>	52
2.3. <i>Noche oscura</i>	65
2.4. <i>Cántico espiritual</i> y <i>Llama de amor viva</i>	67
3. LA IMAGEN	75
4. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA	89
4.1. Espiritualidad e imaginación creadora	89
4.2. La montaña mística y mistagógica	101
4.3. Representando el conocimiento	112
4.4. El <i>Monte de perfección</i> como <i>ars memoriae</i>	120
4.5. Poesía visual	123
4.6. Experiencia y expresión	133
4.7. Visibilidad e invisibilidad. El abandono de la imagen	138
5. EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA	145
6. CONCLUSIONES	173
Epílogo	181

Bibliografía	183
Sobre el <i>Monte de perfección</i>	183
Sobre San Juan de la Cruz y su obra	184
Literatura espiritual	188
Estética y religión	190
Iconología y simbología	193
Filmografía	197
Manuscritos	198
Webs	198
Ediciones de las obras de San Juan de la Cruz	198
Índice analítico	205
Apéndice iconográfico	207

Lista de figuras

FIGURA 1.	Ms. 6296. Diseño del <i>Monte Carmelo</i> o <i>Monte de perfección</i>	1
FIGURA 2.	<i>Cristo Crucificado</i> . Dibujo de San Juan de la Cruz conservado en el Monasterio de la Encarnación (Ávila)	6
FIGURA 3.	Retrato de San Juan de la Cruz	25
FIGURA 4.	Mapa de las fundaciones de la reforma teresiana (1562-1591)	30
FIGURA 5.	Mapa de los viajes realizados por San Juan de la Cruz	32
FIGURA 6.	Esquema de las obras de San Juan de la Cruz	35
FIGURA 7.	Dibujo del <i>Monte Carmelo</i> del ms. 6296	75
FIGURA 8.	Diagrama del <i>Monte Carmelo</i> comparado con un esquema de la morfología del cerebro de 1673.	86
FIGURA 9.	Dos ejemplos de representaciones de la escena en la que el Crucificado habla a San Juan de la Cruz	98
FIGURA 10.	Alegoría de la montaña santa y de la escalera de virtudes en un grabado florentino de 1477	105
FIGURA 11.	Paisajes místicos persas del siglo XIV	106
FIGURA 12.	Ramon Llull. Miniaturas 1 y 4 del <i>Breviculum</i> del manuscrito de Karlsruhe	108
FIGURA 13.	Vía mística seuseana	109
FIGURA 14.	<i>Tabula Ceбетis</i> en forma de monte. Modelo flamenco, 1573	117
FIGURA 15.	<i>Tabula Ceбетis</i> representada como monte, 1638	119
FIGURA 16.	<i>Camino de la nada</i> de la edición princeps de las <i>Obras</i> de San Juan de la Cruz de Alcalá de Henares (1618)	126
FIGURA 17.	Representación de las tres vías y la Nueva Jerusalén	130
FIGURA 18.	Laberinto en el pavimento de la entrada de la Catedral de Chartres	132
FIGURA 19.	Detalle de la parte superior del folio 126r del ms. 2201 de la Biblioteca Nacional de España	149
FIGURA 20.	Detalles varios con figuras antropomorfas en el grabado de F. Quart (Zaragoza, 1723)	153
FIGURA 21.	Emblema 55 “Unos suben y otros bajan”, <i>Emblemas morales</i>	157
FIGURA 22.	Emblema “Sola in Caelo Securitas”, <i>Emblemas moralizadas</i>	158
FIGURA 23.	Emblema “No es tan fácil la salida”, <i>Emblemas morales</i>	158
FIGURA 24.	Emblema 46 “Medio tutissimus ibis”, <i>Emblemas morales</i>	159

FIGURA 25.	Perspectiva anamórfica sobre el grabado de Diego de Astor, 1618	161
FIGURA 26.	Detalle de la parte superior del grabado de la edición de Colonia de 1639	162
FIGURA 27.	Detalles de las figuras alegóricas del alma en el grabado de la edición de Cyprien de la Nativité (París, 1641)	164
FIGURA 28.	Detalle superior del grabado de la edición de Génova de 1858	166
FIGURA 29.	Detalle superior del grabado editado en París en 1876	167
FIGURA 30.	Detalle de la parte superior de la ilustración publicado en Londres en 1991	172

Apéndice iconográfico

Ms. 6296.	Beas de Segura	207
Ms. 8795.	Baeza	208
Ms. 705.	Montserrat	209
Ms. 2201	-	210
Ms. -	Abadía del Sacromonte (Granada)	212
Ms 13507	-	213
1618	Alcalá	214
1621	París (Gaultier)	215
1627	Roma	216
1639	Colonia	217
1641	París	218
1643	Venecia	219
1672	Madrid	220
1693	Barcelona	221
1694	París (Maillard)	222
1694	Madrid	223
1703	Sevilla	224
1723	Zaragoza	225
1747	Venecia	226
1774	Pamplona	227
1858	Génova	228
1872	Madrid	229
1876	París (Baronie)	230
1876	París	231
1912	Toledo	232
1912	Milán	233

1915	París	234
1916	Gent	235
1920	Limburg	236
1921-22	Buenos Aires/Montreal	237
1921-22	Lille	238
1922	Lille	239
1925	Burgos	240
1926	Budapest	241
1927	We Lwowie (Polonia)	242
1927	Segovia. Viteri	243
1931	Burgos	244
1931	Bruselas	245
1931?	Bruselas	246
1936	Ernö (Hungria)	247
1937	Bar-le Duc	248
1940	Volomounci (Rep. Checa)	249
1943	Madrid	250
1943	Roma	251
1943	Roma	252
1945	París (François de Ste.-Marie)	253
1946	Roma	254
1947	París (Gregoire)	255
1949	París-Brugges	256
1952	París (Descola)	257
1957	Stans	258
1965	Onda (Castellón)	259
1967	Munich	260
1979	Roma	261
1980	Milán	262
1991	Londres	263
1991	Beirut	264
1991	Beirut	265
1992	Beirut	266
1992	Madrid	267
1992	Madrid	268

Ilustraciones del *Camino de la nada*

1618	Alcalá de Henares	269
1643	Venecia	270
1680	Venecia	271
1682	Venecia	272

1. BREVE CONTEXTO BIOGRÁFICO E INTELECTUAL



FIGURA 3. Retrato de San Juan de la Cruz³⁸

La función de este primer capítulo es introducir las coordenadas históricas y culturales de nuestro discurso en torno a San Juan de la Cruz y la espiritualidad española del siglo XVI. En la mayoría de estudios sobre la obra o el pensamiento de San Juan de la Cruz existen resúmenes de su vida, algunos de ellos breves pero acertados, como es el de José Manuel Blecua³⁹. Por esto, aquí sólo destacaremos aquellos

³⁸ Según Michel Florisoone en *Iconographie générale*, París: Desclée de Brouwer, 1975, retrato de Úbeda, conservado en el refectorio de los Carmelitas de Úbeda. 206 × 121 cm.

³⁹ José Manuel Blecua, *San Juan de la Cruz. Poesías completas y otras páginas*. Zaragoza: Ebro, 1979, prólogo, pp. 9-25.

momentos y facetas que nos sirvan para encaminar nuestro discurso. De entrada, en cuanto a las hagiografías, hemos consultado la realizada por Fray Alonso de la Madre de Dios⁴⁰ a principios del siglo XVII (c. 1630), siguiendo el modelo barroco de santidad de virtudes y milagros, resaltando lo espectacular de los actos del carmelita. La biografía redactada por Crisógono de Jesús Sacramentado⁴¹ (1941) es un texto detallado y documentado aunque con cierto tono novelístico que destaca el carácter afable del santo, sus penitencias, mortificaciones, milagros y méritos. Se trata de una biografía cercana a las hagiografías de siglos anteriores, poco teórica, con pocos elementos críticos.

Es una fuente indispensable el libro segundo de la gran obra de Jean Baruzi⁴² (1924), un completo y fiel estudio de las circunstancias de San Juan de la Cruz, su formación y aprendizaje, y los avatares que conformaron su visión poética y su necesidad creativa. En una línea de investigación parecida, contamos con el libro de Colin P. Thompson⁴³ (2002). Por otro lado, el excelente prólogo, rico en referencias, de Paola Elia y M.^a Jesús Mancho⁴⁴ en la edición de sus poesías (2002), nos ha sido útil también para la consideración de las fuentes e influencias que San Juan pudiera recibir.

Juan de Yepes Álvarez nació en Fontiveros (Ávila) hacia 1542, en el seno de una familia pobre que llegó a la miseria a raíz de la muerte del padre, Gonzalo, tejedor. La madre, Catalina, cocinera de los frailes, para sacar adelante a la familia se trasladó a Torrijos, Gálvez, Arévalo y finalmente a Medina del Campo (Valladolid), población entonces bastante activa y relativamente comercial. Al parecer, en su infancia y

⁴⁰ Fray Alonso de la Madre de Dios. *Vida, virtudes y milagros del santo padre Fray Juan de la Cruz*. Madrid: Ed. de Espiritualidad, 1989. El texto data probablemente hacia 1628-1635. El manuscrito (ms. 13460) se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Otras hagiografías célebres fueron escritas por José de Jesús María Quiroga, Francisco de Santa María y Jerónimo de San José.

⁴¹ Crisógono de Jesús Sacramentado. *Vida de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1997.

⁴² Jean Baruzi. “La vida” en *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Junta de Castilla y León, 2001, pp. 103-245. En el apéndice del libro se encuentra un magnífico estudio bibliográfico, pp. 669-706.

⁴³ Colin P. Thompson. *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*. Madrid: Trotta, 2002.

⁴⁴ San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica, 2002. Edición de M.^a Jesús Mancho, al igual que *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Ediciones de la Universidad de Salamanca/UNED, Actas de congreso, 1990.

juventud Juan realizaba tareas manuales de carpintería, pintura, escultura y sastrería, pero no accedió a la enseñanza hasta mucho más tarde en el Colegio de los Niños de la Doctrina o Colegio de los Doctrinos, donde entró como pobre de solemnidad y donde enseguida destacó por su sensibilidad⁴⁵. En la misma Medina del Campo ayudó en el Monasterio de la Penitencia, sirviendo a pobres y enfermos graves y contagiosos en el Hospital de la Concepción dirigido por Alfonso Álvarez de Toledo. Pasó su juventud, por lo tanto, como enfermero. En 1557 los jesuitas de Medina le propusieron estudiar en su Colegio, recién inaugurado, donde Juan aprendió latín, gramática y retórica, configurando una educación sólida. Jean Baruzi expresa su curiosidad por saber cómo debió recibir los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola (1491-1556), que seguro que leyó en su formación jesuítica.

A pesar de haber sido acogido por la Compañía de Jesús, Juan rechaza el sacerdocio jesuítico y con veintiún años opta por la vida monástica haciéndose carmelita de la observancia en el Convento de Santa Ana de Medina del Campo —donde fue novicio de 1563 a 1564—, dejando el nombre común y adoptando el nombre religioso de Juan de Santo Matía. Cuatro años más tarde, en 1567, sin embargo, renunciará a toda mitigación para conseguir el absoluto monástico bajo la reforma de la orden del Carmen.

En 1564 deja Medina del Campo y se instala en Salamanca donde asiste a clases de teología en el Colegio Carmelita de San Andrés, durante cuatro cursos. Aunque los datos son escasos, consta matriculado como artista de monasterio (1564-1567), cosa nada extraña ya que antes de tener acceso a la enseñanza teológica se tenían que cursar tres años de formación en artes. Probablemente no llegó a finalizar los estudios teológicos (1567-1568), pero la temporada que pasó en Salamanca fue activa e intelectualmente fructífera. La enseñanza era en latín pero existían reivindicaciones para el uso del castellano en los colegios, lengua a la cual Juan de Santo Matía se

⁴⁵ Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*, 3. Estilos laicales. Madrid: Encuentro, 1995, p. 162: “San Juan de la Cruz no sólo tuvo el alma y sensibilidad de artista. Dominaba como maestro la técnica.”. En cambio, en otras fuentes leemos: “A cambio recibía la manutención y se le ofreció la posibilidad de iniciarse en algunos oficios manuales, para los que no demostró inclinación clara ni aptitudes destacadas”, Eulogio Pacho, “San Juan de la Cruz” en <<http://www.carmelitasdescalzos.com>>, p. 2. En la p. 26, sin embargo, habla del santo como “artista extraordinariamente dotado”.

sentía más próximo y que usó no solamente en escritos poéticos sino también en los tratados doctrinales. De hecho, los escritores místicos casi siempre prefirieron las lenguas vernáculas. Baruzi busca las fuentes con las que Juan pudo estar en contacto y de las cuales podría haber nutrido su consideración sobre el amor, Dios, la soledad. Sin duda, por lo que se refiere a la poesía, la influencia renacentista de tradición italiana de Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León es evidente así como, por otro lado, la recepción de la tradición escolástica, transmitida por el dominico Francisco de Vitoria⁴⁶ —con su propia síntesis del tomismo— y sus discípulos: Melchor Cano, Domingo Báñez y Bartolomé Medina. Estos conocimientos filosóficos serán la base para su propia síntesis de fuentes. Es muy probable que conociera a Luis de León, profesor de la Universidad de Salamanca coincidiendo con la estancia de Juan.

En 1567 entra en contacto con Teresa de Jesús por la cuestión de la reforma de la orden del Carmelo, que propugnaba más austeridad y un retorno a la regla primitiva⁴⁷: “más libertad y tiempo para la meditación espiritual, la disciplina personal y la oración mental”⁴⁸, que Juan de Santo Matía echa en falta dentro del Carmen —hasta el punto de considerar cambiar a la orden cartujana. Si definitivamente entró en el Carmelo fue por sus austeros postulados. Teresa de Jesús, Juan de Santo Matía y Antonio de Jesús Heredia, prior de los carmelitas de Medina del Campo, son las tres figuras principales de este proceso, encabezado por la misma Teresa, que ya tiene cincuenta años y ha escrito la mayor parte de su obra. Ha visto en Juan, un joven de veinticinco años, tanto la pureza como el ímpetu necesarios para tal empresa, aún por llevar a cabo en la rama masculina de la orden, pues el primer convento reformado —el de San José— fue femenino

⁴⁶ Sobre Vitoria, ver Francisco Castillo Urbano. “Francisco de Vitoria, una biografía de sus ideas políticas y religiosas”, en *Humanismo y visión del otro en la España moderna: cuatro estudios*. Madrid: CSIC, 1992, pp. 15-135.

⁴⁷ La regla primitiva había sido dada en el siglo XIII por San Alberto Avogadro, patriarca de Jerusalén, a los ermitaños que vivían en el Monte Carmelo ya desde el siglo III y ordenaba la oración continua, el ayuno, la abstinencia, la renuncia a la propiedad, la liturgia de las horas, la práctica del silencio, el servicio, la obediencia y la laboriosidad. Estas normas de vida, esencialmente contemplativa, se habían ido relajando con el paso de los siglos. Ver los distintos volúmenes de *Historia de la Orden del Carmen*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987-1993, especialmente el vol. I (1987) sobre los orígenes (ca. 1260-1563) y el vol. IV (1993) sobre el Carmelo español (1260-1980).

⁴⁸ José Nieto. *Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a Juan de la Cruz*. Madrid: FCE, 1982, p. 53.

(Ávila, 1562). El 28 de noviembre de 1568 Juan de Santo Matía se convierte en Juan de la Cruz, consagrado a la reforma, eligiendo la cruz como señal de su forma de vida austera, llena de sacrificio y de comprensión del sufrimiento a través de la fe. Edith Stein recoge en su *Ciencia de la cruz*⁴⁹ la simbología de esa opción de vida y de esa visión de Dios y del mundo, a partir de la cual la carmelita construye una ciencia en tanto que formulación de un modo de pensar, sostenido por las verdades de la fe y por el ejemplo de los santos. Dolor y necesidad, éste es el mensaje de la cruz según Stein. En ese momento Juan reside en un humilde monasterio en Duruelo —la primera fundación masculina reformada—, donde puede llevar a cabo su “método ascético”⁵⁰. En 1570 se funda un monasterio en Mancera de Abajo (Salamanca), donde Juan se traslada para ejercer de maestro de novicias mientras se van preparando más fundaciones. En 1571 habita en el Colegio de San Cirilo de Alcalá de Henares, y más tarde, en Pastrana, hasta llegar a Ávila, donde empieza su labor de magisterio espiritual y donde parece que comienza a escribir billetes espirituales, coplas y villancicos y donde dibujó el *Cristo crucificado*⁵¹, que se conserva en el Monasterio de la Encarnación de la misma ciudad.

El siguiente mapa de la península Ibérica muestra el alcance de la reforma teresiana con sus diversas fundaciones por todo el territorio español. Cabe sumar algunas ausencias como los conventos de Barcelona (1585), Mataró (1588), Perpinyà (1588), València (1589), Lleida (1589), Tortosa (1590) y Tamarit (1591), que se recogen en el ms. 13553 de la Biblioteca Nacional de España⁵².

⁴⁹ Edith Stein. *Ciencia de la cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 2000.

⁵⁰ Jean Baruzi. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. “La vida”, Junta de Castilla y León, 2001, p. 192.

⁵¹ Eulogio Pacho. *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. Burgos: Monte Carmelo, 1998, capítulo 1 “Primicias literarias”, pp. 43-98.

⁵² El manuscrito recoge varios tratados de diferentes autores, entre los cuales *Noche oscura* y *Llama de amor viva*. La relación de los conventos de los Descalzos se encuentra en los folios 208 y 209.



FIGURA 4. Mapa de las fundaciones de la reforma teresiana (1562-1591)⁵³

Tras esta primera época de expansión de los Descalzos, el 2 de diciembre de 1577, por la noche, Juan es detenido en el Monasterio de la Encarnación de Ávila. Los Calzados lo llevan al convento de Toledo, donde estará encarcelado durante ocho meses largos, casi nueve. El invierno resulta durísimo, aún más sobreviviendo en condiciones inhumanas: en una celda pequeña y oscura, con un solo hilo de luz que entraba por una saetera, comiendo solamente pan y sardinas, y, con gran sufrimiento, pudiendo únicamente estar en oración y recogimiento. Stein, de nuevo, fundamenta su ciencia de la cruz en la que llama “la gran experiencia de Toledo” basada en el abandono de Dios y la unión con el Crucificado⁵⁴. Fueron unos meses de maltrato psicológico y tortura física, de acusaciones y ultrajes que buscaban su retractación y su rechazo al proyecto reformista teresiano⁵⁵. Asimismo, la persecución de Juan por parte de los Calzados va acompañada de lejos por la de la Inquisición, que lo

⁵³ En François de Ste.-Marie. *Initiation a Saint Jean de la Croix*. París: Seuil, 1945, p. 168.

⁵⁴ Edith Stein. “El mensaje de la cruz”, en *Ciencia de la cruz*, pp. 55-61.

⁵⁵ La película *La noche oscura* (1989) dirigida por Carlos Saura, se centra en los meses de encarcelamiento.

considera, erróneamente, un iluminado⁵⁶. Pero Juan mantiene su postura y refuerza su libertad interior a pesar de esas acusaciones, actitud que Jean Baruzi ha definido como una “experiencia moral”⁵⁷ desde la cual elabora un simbolismo vital y poético. Las cartas de Santa Teresa que se conservan pertenecientes a esas fechas demuestran una gran preocupación por el asunto: la Madre llega a escribir al rey Felipe II pidiendo ayuda⁵⁸. En una noche de agosto de 1578 consigue escapar, quizás por un descuido fingido por el carcelero. Crisógono de Jesús Sacramentado elabora un relato emocionante⁵⁹, paso a paso, sobre la aventura de la huida de la prisión, en esa noche histórica —autobiográfica— y espiritual a la vez, que quedará reflejada en el poema *Noche oscura*. Parece ser que en la pequeña celda, donde sólo tenía la Biblia, creó y conservó de memoria algunos versos del *Cántico espiritual*.

Recién escapado, se esconde en la casa de Pedro González de Mendoza, en Toledo, y meses más tarde es nombrado superior del Monasterio femenino de El Calvario, cerca de Beas de Segura, en Jaén, en medio de las montañas de la Sierra de Segura. Probablemente empezó allí los primeros esquemas del *Monte de perfección*⁶⁰, consolidándose a su vez como escritor. Tanto en El Calvario como en San José de Beas de Segura encuentra el ambiente y la disposición para desarrollar su labor poética y de magisterio de almas y son probablemente los monjes y las monjas quienes le piden que glose sus poemas y que les ofrezca aclaraciones gráficas sobre el mensaje de sus obras⁶¹. Sería el caso de Magdalena del Espíritu Santo a quien dedica el ejemplar que ha llegado hasta nuestros días a través, sin embargo, de

⁵⁶ En cuanto al iluminismo en España, ver Marcel Bataillon. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. IV “Iluminismo y Erasmismo. El *Enchiridion*”, pp. 166-225.

⁵⁷ Jean Baruzi. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Junta de Castilla y León, 2001, p. 210.

⁵⁸ Santa Teresa de Jesús. *Obras completas*. Madrid: BAC, 2006, carta 211, p. 1121. En las cartas posteriores la madre fundadora trata el tema con preocupación.

⁵⁹ Crisógono de Jesús Sacramentado. *Vida de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1997, pp. 160-171.

⁶⁰ “Lo más intenso y regular de su magisterio en El Calvario se desarrolló en los muros adentro del monasterio, a nivel personal y de grupo, en actos comunitarios, incluidas las recreaciones, y en ocasiones especiales. Con frecuencia las enseñanzas orales pasaron al papel, como sucedió con el texto de las *Cautelas*, el *Montecillo de Perfección* y series de *Avisos espirituales*”, Eulogio Pacho, “San Juan de la Cruz”, <http://www.carmelitasdescalzas.com>, p. 22.

⁶¹ Melquíades Andrés. *San Juan de la Cruz. Maestro de espiritualidad*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

una copia notarial hecha a mediados del siglo XVIII a partir del autógrafo del Santo, conservado en el Monasterio de Las Nieves (Granada). La certificación de la copia está fechada el 13 de noviembre de 1759 por el notario Francisco Arredondo.



FIGURA 5. Mapa de los viajes realizados por San Juan de la Cruz⁶²

En 1579 funda un convento —del que será rector— en Baeza, ciudad universitaria, de donde procede otro de los ejemplares del diagrama considerado también original⁶³. Hacia 1582 viaja a Granada, al Convento de los Mártires, donde redacta los tratados *Subida del Monte Carmelo*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*, y probablemente termina el *Cántico espiritual* para ofrecerlo a la priora de la fundación, Ana de Jesús, la misma que años más tarde dirigiría fundaciones en Francia y en Flandes. La difusión manuscrita empieza entonces, en Granada. Esta época es importante en la realización de sus obras, sobre todo si tenemos en cuenta que seguramente entró en contacto con el

⁶² En Rosa Rossi. *Juan de la Cruz: Silencio y creatividad*. Madrid: Trotta, 2010, p. 110.

⁶³ El P. Noel-Dermot OCD así lo expresa en “The Primitive Drawings of Mount of Perfection” en *Mount Carmel* 7, nº 4, 1960, pp. 118-125.

arabismo del sur de España que pudo introducirlo en la espiritualidad sufí, influencia de la que ya hablaremos más adelante.

Con la muerte de Teresa de Jesús en 1582, la Reforma se vio debilitada a manos del vicario Nicolás de Doria y el proyecto se vio fragmentado en jurisdicciones provinciales. Sin embargo, son para Juan unos años activos, especialmente entre 1585 y 1587. Viaja a Málaga, Lisboa (para el capítulo provincial de los Descalzos), Sevilla, Madrid y Valladolid y regresa de nuevo a Granada, donde reside como vicario provincial de Andalucía. En 1588 —año en que los Descalzos se erigen oficialmente como orden— vuelve a Castilla, Madrid y Segovia, después de su periplo andaluz. Tres años más tarde, una nueva ola de censuras lo envía a La Peñuela (actualmente La Carolina, en plena Sierra Morena, Jaén) y no a México como él pensaba. De nuevo, una etapa de renuncia y sufrimiento que terminará en Úbeda, donde reside unos meses enfermo de “calenturillas” y de una septicemia, hasta su muerte el 14 de diciembre del mismo año. Crisógono de Jesús Sacramentado relata el maltrato recibido por parte del prior de Úbeda, quien escatima en las curas necesarias y lo vilipendia para que sufra más. Juan, sin embargo, soporta su dolor con resignación y mortificación, confiado en hacerse más digno para Dios. Fue enterrado en Úbeda y, dos años más tarde, trasladado a Segovia. Fue beatificado en 1675 por Clemente X, canonizado en 1726 por Benedicto XIII y declarado Doctor Místico de la Iglesia en 1926 por Pío XI. Su modelo de santidad es una fe manifestada como experiencia de amor y de sufrimiento.

Los aspectos que más destacamos de su biografía de cara a comprender su obra son la extrema pobreza vivida durante la infancia, la formación académica y artística en Salamanca y el encarcelamiento de Toledo, que confirma la experiencia vivida como modo inmediato de conocimiento y como fundamento del discurso⁶⁴. San Juan de la Cruz no era escritor de profesión, aunque haya pasado a la historia de la literatura española como uno de sus poetas insignia. En primera instancia, era un religioso que dedicó su vida a la fe y al servicio de Dios y de la comunidad. La escritura llegaría más tarde. Dentro de su orden ejerció con empeño una reforma normativa y se dedicó a mostrar su modelo de vida de santidad. La dura experiencia del encarcelamiento, en soledad y dolor, lo llevó a la constitución de una voz poética, sostenida en mayor o menor medida por las referencias

⁶⁴ Melquíades Andrés. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: BAC, 1994, p. 33.

literarias y filosóficas que conservara de su época formativa. Fue en su función de maestro espiritual cuando se hizo necesario dar a entender aquello que había expresado en el hermetismo del lenguaje poético. Así nacieron sus tratados, para glosar y clarificar aquello que en el poema resultaba opaco, especialmente el lenguaje erótico a lo divino, que no debía confundirse con la poesía amorosa profana. Sus tratados, verdaderos ejercicios hermenéuticos, significarán por lo tanto el encasillamiento del lenguaje poético-amoroso dentro de un discurso teológico.

La mayoría de los estudios han dividido su obra escrita en:

- Escritos breves: avisos espirituales, cautelas, sentencias
- Epistolario
- Poemas
 - Mayores: *Noche oscura*, *Cántico espiritual*, *Llama de amor viva*
 - Menores: romances, coplas
- Tratados: *Subida del Monte Carmelo*, *Noche oscura*, *Llama de amor viva*, *Cántico espiritual*⁶⁵

El esquema⁶⁶ de la página siguiente relaciona los cuatro comentarios de San Juan de la Cruz con la doctrina general que en ellos subyace con referencia al camino de unión con Dios, dividido en tres momentos: el de los iniciados, el de los progresados y el de los perfectos. Lo que demuestra el gráfico es que el significado de cada obra colabora en un sentido ascensional global sin dejar de remitir individualmente a la totalidad de la experiencia. En un inicio, el alma decide servir y ver a Dios para lo cual empieza la ascesis, primero activa y sensual (*Subida*) y, más tarde, pasiva y espiritual (*Noche*). El *Cántico*, en tanto que diálogo de búsqueda amorosa, preparará al alma para la unión consubstancial en amor de *Llama*, momento en que los perfectos verán a Dios en el cielo y gozarán del instante de transformación de amor. Es la llegada. Este gráfico comparte con el *Monte de perfección* la simbología del ascenso y los grados de perfección, si bien no sigue las mismas referencias textuales.

⁶⁵ A partir de ahora, nos referiremos a los tratados de este modo: *Subida*, *Noche*, *Cántico* y *Llama*. La edición que usaremos para las citaciones de las obras de San Juan de la Cruz es la siguiente: *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 1990. (Eulogio Pacho, ed.).

⁶⁶ Esquema sacado de Louis Guillet. *Introduction à Saint Jean de la Croix. Nuit de lumière*. Tours: Maison Mame, 1969, p. 197.

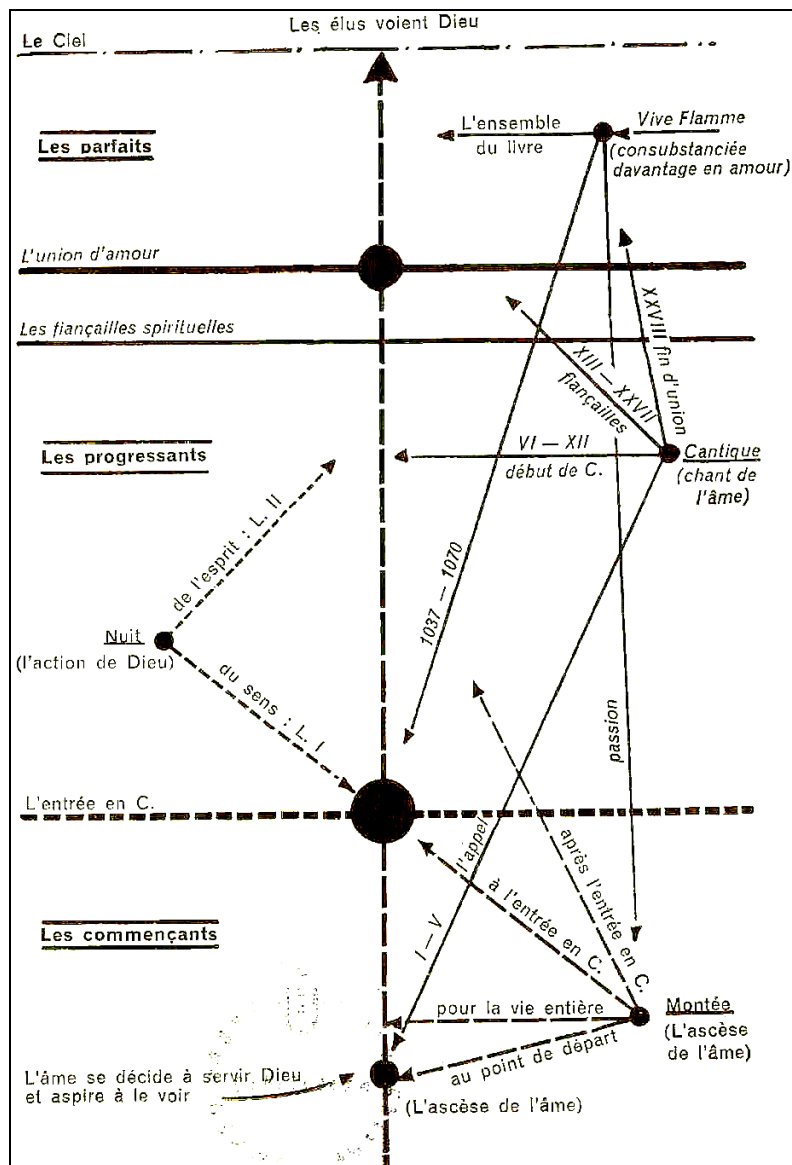


FIGURA 6. Esquema de las obras de San Juan de la Cruz

Durante los primeros años después de ser escritos, los textos de San Juan de la Cruz circularon de forma manuscrita hasta su primera publicación impresa en 1618, editada por Diego de Jesús⁶⁷ y aparecida

⁶⁷ Michel de Certeau dedica un apartado a Diego de Jesús: "Las frases místicas": Diego de Jesús introductor de Juan de la Cruz", en *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006, pp. 132-152.

en Alcalá de Henares. Le siguieron las ediciones⁶⁸ de Barcelona de 1619 y de 1626. Ni la edición príncipes ni estas otras incluyen, sin embargo, el *Cántico espiritual*, que no aparece hasta la edición de Bruselas de 1627, a partir del manuscrito que llevó a Flandes la madre Ana de Jesús. En España no se publicará hasta la edición de Madrid de 1630, preparado por Jerónimo de San José. A partir de esa fecha, la difusión será impresa y pronto cruzará fronteras: la primera edición francesa es de 1621, traducida por M.R. Gaultier (París) y la italiana de 1627, traducida por el P. Fr. Alessandro di San Francesco (Roma). En 1640 sale a la luz la edición latina publicada en Colonia, preparada por el P. Andrés de Jesús.

La orden carmelita decidió revisar la edición de 1630, tarea que llevarían a cabo un siglo más tarde Fray Andrés de la Encarnación y Fray Manuel de Santa María, dedicándose a recopilar datos por monasterios y bibliotecas conventuales, momento en el que recuperaron el *Montecillo*. Así se configuró la edición de las obras completas de Sevilla, en 1703, con grabados y viñetas de Matías Arteaga. Las siguientes ediciones españolas tardarán en llegar, casi un siglo y medio, aunque el afán de actualizar las ediciones resurgirá en el siglo XX, como demuestran las ediciones de Gerardo de San Juan de la Cruz (Toledo, 1912-1914) y la de Silverio de Santa Teresa (Burgos, 1929). En esta última, se presenta la versión original del *Monte de perfección*.

Los poemas y tratados de San Juan de la Cruz responden a una experiencia particular, a su propio camino de sufrimiento, fe y santidad. Aparte de ese fundamento experiencial y profundamente emotivo-psicológico, podemos decir que, dada su formación académica, sus textos reflejan una síntesis de textos bíblicos⁶⁹ —que cita numerosas veces, de memoria, y que traduce al castellano—, humanistas y populares, textos que aquí introduciremos, aunque

⁶⁸ Para conocer en profundidad las diferentes ediciones europeas, ver Luis M^a Soler. *Homenaje a San Juan de la Cruz*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1945, pp. 6-10. Sobre la recepción de su obra: A. José Mialdea. *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII, XIX)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004; y Salvador Ros. *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca y Centro Internacional de Ávila, 1997.

⁶⁹ Ver Jean Vilnet. *La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1953. La lista de las citas bíblicas presentes en los textos del autor está entre las pp. 216-223.

lamentablemente no podremos ser exhaustivos, pues la filiación intelectual, espiritual y literaria entre ellos y San Juan de la Cruz no es el objetivo primordial de esta investigación. La identificación de tales textos, en algunos casos, ha quedado en especulaciones plausibles. La patrística es, después de las Escrituras, otro foco de lectura, así como autores medievales de la talla de Juan Clímaco, Pedro Lombardo, Duns Escoto, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura y probablemente algunos autores grecolatinos⁷⁰.

La pregunta esencial, empero, para no quedarnos en puras especulaciones, es ¿qué leyó Juan de la Cruz en su periodo formativo en Salamanca? Y en segundo lugar, ¿cuáles de esas lecturas repercuten en sus textos? Sea por lectura personal o por coincidencia en la expresión de la experiencia, en San Juan se perciben imágenes verbales muy semejantes a autores anteriores. Colin P. Thompson destaca la enseñanza en Salamanca de Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, juntamente con los estudios de gramática, retórica y lógica⁷¹. En cualquier caso, si de Santo Tomás aprendió la teología escolástica, de Dionisio Areopagita aprendió la teología mística y recogió la imagen del rayo de tiniebla⁷². Ambas tendencias se funden en la obra sanjuanista. Según Luis Enrique Rodríguez-San Pedro, que especifica más las fuentes recibidas, en el bachillerato en Artes se trataban las *Súmulas* de Santo Tomás de Aquino (en el primer curso), la *Lógica magna* de Aristóteles (en el segundo) y cuestiones de filosofía natural y moral (en el tercero). Sin embargo, para el estudio de la imagen y de una posible *estética apofática* en San Juan de la Cruz—como ya hemos anunciado en los prolegómenos—, las ideas sobre el símbolo y el abandono de potencias y sensaciones del Areopagita nos serán muy útiles. Además, *La nube del no saber*, ese anónimo inglés del siglo XIV, podría estar también entre sus referencias en cuanto a la teología mística aunque Armando López asevera que la lectura de este texto en Salamanca por parte de San Juan de la Cruz “dista mucho de ser

⁷⁰ Paola Elia y M.^a Jesús Mancho. *Cántico espiritual y poesía completa*. Prólogo, p. XLVI sobre los autores medievales y p. LIV sobre los ecos de autores grecolatinos.

⁷¹ Colin P. Thompson. “Tejiendo. Salamanca”, en *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*. Madrid: Trotta, 2002, pp. 67-76; y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro. *La formación universitaria de Juan de la Cruz*. Junta de Castilla y León, 1992.

⁷² Henri-Charles Puech. “La tiniebla mística en el Pseudo-Dionisio Aeropagita y en la tradición patrística (1938)”, en *En torno a la Gnosis I*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 165-189.

probada”⁷³. Otras fuentes⁷⁴ hablan de la presencia del *Corpus Hermeticum* en Salamanca, hecho que hubiera podido poner a San Juan en contacto con la tradición hermética. Elia y Mancho recogen referencias que apuntan a una posible influencia de la mística hebrea, especialmente en el uso de los símbolos de la luz y las tinieblas⁷⁵. Los arabistas Julián Ribera y Miguel Asín Palacios exploran la presencia del arabismo que se extiende durante el Renacimiento y que es asimilado por Ramon Llull o quizás por las corrientes franciscanas⁷⁶. Luce López-Baralt, no obstante, cree que la poesía de Ibn’Arabi (siglos XII-XIII) llega a San Juan de la Cruz de un modo más directo que no por medio de Ramon Llull, del cual no sabemos —aunque para la autora es una hipótesis plausible— ni siquiera si leyó alguna cosa en Salamanca⁷⁷. López-Baralt analiza los referentes sufíes en la obra del carmelita, hasta los dibujillos ilustrativos sobre el proceso de ascensión⁷⁸. Cristóbal Cuevas, que resalta también la figura de Llull como “sufí cristiano” y transmisor, argumenta la influencia —tanto libresca como oral— de la espiritualidad chadili en nuestro carmelita, particularmente en lo que considera una teoría de la renuncia, cosa muy defendible teniendo en cuenta que el “movimiento sufí vigoroso y original, en el que la teología mística ocupa un lugar privilegiado”⁷⁹ se habría difundido por el Al-Andalus. Un papel relevante, a su vez, para la difusión del pensamiento árabe y para la constitución de un “cristianismo islamizado”, lo tuvo la Escuela de Traductores de Toledo.

⁷³ Armando López. “La nube del no-saber y San Juan de la Cruz”, en *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*. Madrid: Fund. Española / Univ. Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 135-156. La cita es de la p. 153.

⁷⁴ Susan Byrne. *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del siglo XVI*. Newark: Ed. Juan de la Cuesta, 2007.

⁷⁵ Paola Elia y M.^a Jesús Mancho. *Cántico espiritual y poesía completa*. Prólogo, p. XLVIII.

⁷⁶ Miguel Asín Palacios. *Huellas del Islam. Santo Tomás de Aquino, Turmeda, Pascal, San Juan de la Cruz*. Madrid: Espasa Calpe, 1941.

⁷⁷ Luce López-Baralt. *San Juan de la Cruz y el Islam*. Madrid: Hiperión, 1990, pp. 370-375.

⁷⁸ Ídem, pp. 266-269.

⁷⁹ Cristóbal Cuevas. *El pensamiento del Islam*. Madrid: ISTMO, 1972, p. 240. Habla de Llull como “sufí cristiano” en la p. 276 y de ‘cristianismo islamizado’ en la p. 254. Sobre San Juan de la Cruz, afirma: “Pero donde la influencia de la mística islámica sobre la espiritualidad carmelitana alcanza un grado más profundo y esencial es en la obra de San Juan de la Cruz”, p. 287.

Jean Baruzi considera a San Juan de la Cruz como lector del *Cortegiano* (1528) de Baltasar de Castiglione, de donde habría sacado la expresión del deseo de belleza y la unión de conocimiento y amor, como componentes de un mismo proceso y como características del hombre humanista. También lo pone en contacto con el tomismo renacentista, con el *De vita solitaria* (1346-1356) de Francesco Petrarca, donde se expone la soledad del tiempo, del lugar y del camino, y con el bucolismo de Garcilaso de la Vega transmitidos por Sebastián de Córdoba con su versión a lo divino de los sonetos. Baruzi apuesta por una recepción ecléctica de la estética del XVI. De algún modo, esta recepción de la literatura italiana a la que se refiere Baruzi es la que propone Pedro Sáinz Rodríguez cuando se refiere a las manifestaciones no religiosas del misticismo, que son, por un lado, la literatura y el pensamiento italiano desde Dante hasta el neoplatonismo renacentista; y por el otro, lo que el autor llama el misticismo caballeresco⁸⁰. En un libro posterior⁸¹, Sáinz Rodríguez habla específicamente de la influencia de los místicos italianos en España, entre los cuales cuenta con Ángela de Foligno⁸². Estudios más recientes⁸³ defienden la recepción de Jacopone da Todi en los espirituales españoles del siglo XVI y por lo tanto, quizás en San Juan de la Cruz.

La mística germánica es otro foco muy probable de inspiración, ya señalada por Marcelino Menéndez Pelayo en el siglo XIX y estudiada posteriormente por Pierre Groult⁸⁴ y Jean Orcibal⁸⁵. Este último ha

⁸⁰ Pedro Sáinz Rodríguez. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984, pp. 120-126.

⁸¹ Pedro Sáinz Rodríguez. *Espiritualidad española*. Madrid: Rialp, 1961, “II. Influencia de los místicos italianos en España”, pp. 73-118.

⁸² Sobre Ángela da Foligno, en el contexto de la experiencia visionaria femenina, ver “El grito de Ángela de Foligno” en el libro de Victoria Cirlot y Blanca Garí. *La mirada interior*. Madrid: Siruela, 2008.

⁸³ Giacomo Jori. “Tradition des imprimés et lectures de Jacopone aux XVI et XVII siècles”, pp. 97-152, en Carlo Ossola y François Trémolières (eds.). *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle*. Torino: Nino Aragne, 2004, “C’est-à-dire de presque tous les auteurs cités jusqu’ici comme étant liés à la réception de Jacopone. La galerie est complétée par les portraits des nouveaux maîtres de spiritualité, qui se nourrissent des ancêtres médiévaux de cette tradition: Ignace de Loyola, Louis de Grenade, Thérèse d’Avila, Marie-Madeleine de Paz⁸²”, p. 124.

⁸⁴ Aunque no habla de modo específico sobre San Juan de la Cruz, ver la tesis doctoral de Pierre Groult, donde se encuentran referencias de estudios anteriores a 1900: *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du seizième siècle*. Louvain: Université de Louvain, 1927.

⁸⁵ Jean Orcibal. *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1987.

intentado esclarecer la vinculación de San Juan de la Cruz con los místicos renano-flamencos. En su libro expone posibles contactos si bien ninguna de las hipótesis tiene suficientes comprobaciones dada la dificultad de saber con exactitud las obras que leyó el santo. Según las consideraciones de Orcibal, Tauler era un autor que se conocía en las aulas de Salamanca, donde Juan recogió el armamento teórico. Orcibal se plantea el hecho de que se trate de imágenes que se prestan de un autor a otro o que se reproduzcan de modo natural al tratarse de una experiencia común. En cualquier caso, en la poética de San Juan de la Cruz se percibe la autenticidad de la experiencia, y las suposiciones de contacto entre autores, finalmente, se reducen a préstamos, la mayoría de los cuales, tomados desde el acto mismo de memoria o adaptación y no de citación literal. Lo que sí sabemos es que con el reinado de Carlos I de España (1516-1556) y V de Alemania (1519-1558) las relaciones entre España y los Países Bajos fueron fluidas e intensas, cosa que favoreció que las obras de los espirituales del norte penetraran con facilidad en nuestra Península, configurando ese eje de literatura mística que va del norte al sur de Europa. La difusión que permite la imprenta es otra de las causas de la expansión de estos escritos. Las primeras obras publicadas en España fueron las de Jean Gerson (la *Imitación*, 1482), Dionisio el Cartujano (*De Quatuor Novissimis*, 1491) y Gerardo Zutphen (*De Spiritualibus Ascensionibus*, 1499). Orcibal construye paralelismos posibles entre San Juan de la Cruz y el Maestro Eckhart (1260-1328), Jan van Ruusbroec (1293-1381), Heinrich Seuse (ca. 1300-1366), Johannes Tauler (ca. 1300-1361) y Hendrick Herp (o Harphius, ca. 1400-1477) aunque probablemente el acceso a todos estos autores lo tuvo a través de los textos de Bernardino de Laredo (*Subida del Monte Sión*, 1535⁸⁶) que, a su vez, pasaron por Santa Teresa, receptora, por otro lado, del *Catecismo* (1558) del dominico Bartolomé de Carranza (1503-1576), marcado por su estancia en Flandes. La carmelita fue asimismo receptora e interlocutora del franciscano Pedro de Alcántara (1499-1562)⁸⁷. Esta red de influjos culturales es importante, en un momento de duras censuras y retiradas de libros, de las cuales Teresa fue víctima, por esa asociación que se hacía entre las carmelitas y las hermandades de la vida en común y del Libre Espíritu, el luteranismo y las beguinas de la

⁸⁶ Bernardino de Laredo. *Subida del Monte Sión*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

⁸⁷ Melquíades Andrés. "San Pedro de Alcántara (1499-1562) en el contexto de la mística española", en *San Pedro de Alcántara, hombre universal*. Congreso de Guadalupe 1997, 1998, pp. 59-82.

devotio moderna, una corriente religiosa surgida en los Países Bajos hacia el siglo XIV, caracterizada por una expresividad libre de la también libre relación con Dios. La santa de Ávila fue acusada de utilizar términos de Tauler y Ruusbroec, aun cuando probablemente ni conocía sus obras directamente, pero tanto Tauler como también Seuse eran considerados unos *alumbrados* y *dexados* por Melchor Cano, teólogo dominico antimístico de la época de Felipe II (rey 1556-1598), momento de gran represión de los espirituales. El *Índice* de libros a expurgar hecho por Fernando de Valdés en 1559 ya prohíbe las ediciones en castellano de Harphius y Tauler. En 1583 se aplica el *Índice* del inquisidor general Gaspar de Quiroga para combatir cualquier herejía y, entre otras cosas, evitar que se hablara de Dios de una manera mundana: de ahí la problemática que tendría el *Cántico espiritual*. Tanta fue que, en la primera edición impresa de las obras de San Juan (Alcalá de Henares, 1618), se excluyó, y se hizo tan a conciencia que el retrato del santo grabado por Diego de Astor en esa edición representa el santo en oración con sus escritos, cuatro libros con sus títulos, menos uno de ellos —el *Cántico*— que permanece oculto. Volviendo a la cuestión de la heterodoxia, es Marcel Bataillon⁸⁸ quien ofrece el estudio más completo de la problemática espiritual del siglo XVI, afirmando la influencia del erasmismo en la literatura ascética. La Inquisición verá el iluminismo, el erasmismo y el misticismo como un disfraz del gran enemigo —o sea, el luteranismo— y confundirá el recogimiento con el dejamiento y con el arrebató. En un siglo tan convulso espiritualmente como el XVI, ser considerado un hereje no estaba tan lejos de ser considerado un santo, motivo por el cual no sorprende que Marcelino Menéndez Pelayo incluyera a San Juan de la Cruz en su *Historia de los heterodoxos españoles*⁸⁹. En este contexto, no nos debe resultar extraño que los místicos españoles tuvieran mucha precaución al citar a los autores renano-

⁸⁸ Marcel Bataillon. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual de siglo XVI*. Madrid: FCE, 1991, cap. IV “Iluminismo y erasmismo. El *Enchiridion*”, pp. 166-225. Habla de los alumbrados Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*, libro V, cap. 1. Sectas místicas, p. 149 y siguientes: “La acusación de *alumbrado* se había convertido en un lugar común y salió a relucir contra todos los reformadores del Carmen”, p. 161. Sobre el misticismo islámico y la mística heterodoxa española: Cristóbal Cuevas. *El pensamiento del Islam*, pp. 297-307. Las grandes manifestaciones de alumbradismo tienen lugar en tres momentos; en 1525 en Toledo, entre 1574 y 1623 en Extremadura y Andalucía, y finalmente, el pietismo de Miguel de Molinos, con la condena del cual el movimiento llega a su fin.

⁸⁹ Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, libro V.

flamencos; por eso para los estudiosos siempre ha sido difícil reconocer las líneas de influencia directa entre esos dos núcleos —geográficos y temporales— de la mística europea. Aunque se trata de un aspecto interesantísimo no es el objetivo de este estudio y deberemos asumir ciertas incógnitas al respecto.

Según Orcibal, quien mejor ha intentado resolver esta conexión entre ambas tradiciones —como también Teodoro H. Martín⁹⁰—, San Juan de la Cruz adopta imágenes de Hendrick Herp, como la de la vidriera y el rayo de luz y traduce el término *supraesencial* del autor neerlandés como *esencial/sustancial*. Como hemos anticipado, lo más probable es que Harphius llegara a San Juan a través de Bernardino de Laredo (1482-1540), autor de *Subida del Monte Sión* (1535). Sin embargo, Teodoro H. Martín lo hace lector, en primera instancia, de Seuse. El caso de Jan van Ruusbroec⁹¹ es más determinante ya que estaba muy presente en los recopilatorios de la época y para el biógrafo José de J. M. Quiroga (1562-1628), San Juan leyó a Ruusbroec sin ninguna duda. Orcibal afirma que el punto de encuentro más semejante entre Ruusbroec y San Juan es la correspondencia del *tactus* con el toque⁹², aunque se sirven de otras imágenes muy parecidas, como la tempestad de amor o la soledad en el desierto, resueltas en la contemplación, que es transformación de amor, desposorio espiritual. Eulogio Pacho destaca la labor de traducción y romanización de los términos por parte de los espirituales españoles del siglo XVI, entre ellos el mismo San Juan de la Cruz⁹³. Es bastante seguro que San Juan conociera el *Índice general* de Lorenzo Surio, al leer parcialmente las *Opera* de Ruusbroec que editó en latín hacia 1552 en Colonia. Las ediciones de Surio eran una mezcla de textos de autoría no siempre bien atribuida,

⁹⁰ Ver el texto de Teodoro H. Martín, “Los místicos alemanes en la España del XVI y XVII”, en el libro editado por M.^a Jesús Mancho *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Ediciones de la Universidad de Salamanca/UNED, 1990, pp. 217-228.

⁹¹ Jan van Ruusbroec. *Obras*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca/Fundación Universitaria Española, 1984. Edición de Teodoro H. Martín. Ver el capítulo séptimo: “Dos Juanes”, pp. 94-147. En cuanto a la comparación entre el místico de Groenendael y San Juan de la Cruz: Miguel N. Ubarri. *Jan van Ruusbroec y Juan de la Cruz. La mística en diálogo*. Madrid: Ed. de Espiritualidad, 2007.

⁹² Jean Orcibal. *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 86.

⁹³ Eulogio Pacho, “Simiente neerlandesa en la espiritualidad clásica española”, en *Fuentes neerlandesas de la mística española* [M.N. Ubarri y L.Behiels, eds.]. Madrid: Trotta, 2005, pp. 17-70 y concretamente las pp. 45-50 sobre el caso de San Juan de la Cruz.

como por ejemplo las *Opera Thauleri*⁹⁴ que se trataba más bien de un recopilatorio de obras de Eckhart, Ruusbroec y Seuse. Ruusbroec, a su vez, había sido lector y filtro de las obras de Beatriz de Nazareth (1200-1269), Hadewijch de Amberes (1220-1260?) y Marguerite Porete (1250?-1310)⁹⁵. Recordemos, sin embargo, las prohibiciones del *Índice* de 1559, que contradirían estas afirmaciones a menos que San Juan entrara en contacto con estos autores de modo clandestino, cosa, por otro lado, probable. De gran influencia fueron, sobre todo y aparte de algunos sermones de Tauler y textos de Ruusbroec, los *Soliloquia* pseudoagustinianos, el *De Beatitudine* pseudotomista —donde se expresa la divinización del ser humano a través de la Trinidad— junto con las *Instituciones* pseudotaulerianas⁹⁶ —con textos de Eckhart y San Alberto Magno— que se publicó en español en 1551. La censura de Eckhart llevada a cabo en los países germanos no llega a España, donde se considera indiscutiblemente un místico. El mismo San Juan de la Cruz cita los nombres del Areopagita —seguramente leyó el *Corpus Areopagiticum*—, San Agustín, San Gregorio el Magno⁹⁷ y San Bernardo de Clairvaux⁹⁸. Es muy probable que Gregorio de Nisa y San Buenaventura sean otras fuentes de influencia: la *Vida de Moisés*⁹⁹, donde se manifiesta la concepción del hombre como imagen de Dios,

⁹⁴ Johannes Tauler. *Opera Omnia*. Colonia: Ioannis Quentel, 1548 (edición de Lorenzo Surio). Añadimos aquí el índice del libro para posibles identificaciones: *Canciones de tempore, Canciones de Sanctis, Tractatus de veris virtutibus, Institutionibusque divinis habens capita trigintanovem, Epistolae complures; devociones divinusque spirantes amorem, Prophetiae de plagis nostri temporis, Cantica quaedam spiritalia animae Deus impendit amanti. De IX rupibus sive gradibus christianae perfectionis, Speculum lucidissimum & Exemplar Dñi nostri Iesu Christi &c., Convivium M. Eckardi iucundum ac pium colloquium theologi & mendici lepidum ac devotum, Exhortatio seu oratio fidelis, praeparatoria ad mortem, Praeparationes III. notabiles ad mortem felicem praeparatio, De X. cecitatibus & xiiij divini Amoris radicib. Lileblus optim.* En la p. 7, como texto introductorio se nombran los grandes místicos “Eccardum, viros omni laude superiores: habebat D. Heinricum Susonem, etiam miraculorum gloria celebrem. D. Ioannem Ruusbroich, sublimissimum contemplatorem”.

⁹⁵ Sobre la influencia de las beguinas en Ruusbroec, ver G. Epiney-Burgard: “L’influence des béguines sur Ruusbroec”, en Paul Mommaers y Norbert de Paepe (eds.). *Jan van Ruusbroec: The sources, content, and sequels of his mysticism*. Leuven: Leuven University Press, 1984, pp. 68-85.

⁹⁶ Hemos podido consultar la siguiente edición: Johannes Tauler. *Saludables y verdaderas divinas instituciones*. Madrid: por Doña María Rey, 1669.

⁹⁷ Lo cita explícitamente en: *Subida* lib.3, c. 31.8 (p. 439), *Noche* canc. 2, lib. 2, cap. 20.4 (p. 606) y *Llama*, canc. 2. 3 (p. 931) y canc. 3.23 (p. 987).

⁹⁸ Se refiere a él cuando presenta la escala de los diez grados de amor, junto con Santo Tomás, en *Noche*, canc. 2, lib. 2, cap. 18-19, pp. 598-600.

⁹⁹ Gregori de Nissa. *Vida de Moisés*. Barcelona: Proa, 1991.

hacia el cual se requiere una ascesis de perfeccionamiento; y el *Itinerarium mentis in Deum*, respectivamente.

San Juan de la Cruz vive durante la segunda mitad del siglo XVI, en las postrimerías del Renacimiento y al inicio de la cultura barroca, en pleno Siglo de Oro de la literatura española. Como escritor, su estilo literario es renacentista (en las poesías, sin duda); como pensador, su modo de comprender la realidad demuestra la incipiente crisis del mundo que sufre el hombre barroco, consciente del mundo de las apariencias. La pintura visionaria del Siglo de Oro, tal como lo demuestra Victor Stoichita se basará precisamente en algunos textos místicos, que le ofrecen temas de reflexión como la captación de lo sagrado mediante formas visuales o la relación entre esa experiencia-límite y su representación-límite. El espíritu barroco ha intuitido la infinitud del mundo, la pequeñez humana y la muerte, como expresan las *vanitas*, que ponen de relieve lo banal de la vida. A este estado del espíritu, se va llegando durante la segunda mitad del siglo XVI. En comparación con el resto de Europa —donde las primeras manifestaciones surgen en el siglo XII—, la literatura ascética y mística tarda en aparecer en la literatura española aunque, cuando aparece, eclosiona de modo brillante. Según Pedro Sáinz Rodríguez¹⁰⁰, en su *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (1927) las características de aparición de la literatura mística en España son: primeramente, el sustrato medieval y semítico; en segundo lugar, el advenimiento de la Edad Moderna; en tercer lugar, el eclecticismo; en cuarto lugar, la tradición ascética desde Séneca mezclada con el moralismo religioso; y en quinto y último lugar, el uso del lenguaje vulgar, más ágil y metafórico. Juan Luis Alborg, en su gran proyecto de *Historia de la literatura española*¹⁰¹, destaca el hecho de que con sólo un siglo y medio de producción, España haya permanecido como el país de los grandes místicos europeos. Ramon Llull es casi el único precedente medieval hispánico, que recoge la tradición árabe. Aún tendrá que desarrollarse la mística germánica y el neoplatonismo renacentista para que se dé ese “estado colectivo”¹⁰² español que dará lugar a personajes como Francisco de Osuna, Diego de Estella, Bernardino de Laredo, Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y San

¹⁰⁰ Lo recoge Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1975. Volumen I, capítulo XXI “La literatura ascética y mística”, pp. 868-869.

¹⁰¹ Ídem, pp. 863-922.

¹⁰² Ídem, p. 867.

Juan de la Cruz¹⁰³. En este sentido, Menéndez Pelayo¹⁰⁴ describe cinco escuelas religiosas en la España del siglo XVI, con distinta producción literaria: a) los ascetas dominicos, b) los ascetas y místicos franciscanos, c) los místicos carmelitas¹⁰⁵, d) los ascetas y místicos agustinos, y e) los jesuitas. Cada orden tiene su estado intelectual y poético particular que da lugar a tres corrientes: la afectiva (franciscanos y agustinos), la intelectualista-escolástica (dominicos y jesuitas) y la ecléctica, propiamente española (los carmelitas, en apogeo desde 1570 a 1625). Sáinz Rodríguez se suma a esta clasificación¹⁰⁶.

Dos textos generados en la montaña de Montserrat estuvieron muy probablemente presentes en la formación del místico carmelita. Nos referimos al *Ejercitatorio de la vida espiritual* (1500) de Francisco García de Cisneros y a los *Ejercicios espirituales* (1522-23) de San Ignacio de Loyola¹⁰⁷. La obra del Abad Cisneros es un completísimo manual de ascética estructurado en ejercicios semanales de oración metódica, meditación y contemplación, emparentado con la *devotio moderna* (en especial, con los textos de Zutphen y Mombaer)¹⁰⁸. De ahí saldrán los ejercicios ignacianos. Para Baruzi, la evocación de lo sensible que está en la base del pensamiento ignaciano está en contradicción con el olvido de las percepciones y sensaciones que defiende Juan. En nuestra opinión, es muy probable que el método ascético o de pasividad activa propuesto por San Ignacio en su camino de iniciación organizado en cuatro semanas, penetrara profundamente en el espíritu de Juan, sin existir tales contradicciones. Tenemos que decir que San Juan de la Cruz siempre profesó un gran amor a la naturaleza, lugar privilegiado para pasear, reflexionar y hablar de lo divino con las monjas que instruía. Las cuatro semanas ignacianas —más simbólicas

¹⁰³ Sobre los místicos españoles, ver el clásico estudio de E. Allison Peers. *Studies of the Spanish Mystics*. Londres: SPCK, 1960. También Jean Krynen. *Saint Jean de la Croix et l'aventure de la mystique espagnole*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.

¹⁰⁴ En Juan Luis Alborg. *op. cit.* pp. 870-872.

¹⁰⁵ Sobre la producción literaria-espiritual de los carmelitas, especialmente después de los padres reformadores, ver “Místicos carmelitas”, en Melquíades Andrés. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, pp. 385-390.

¹⁰⁶ Pedro Sáinz Rodríguez. *Introducción* [...]. pp. 229-230.

¹⁰⁷ Francisco García de Cisneros. *Ejercitatorio de la vida espiritual*. Barcelona: Librería Religiosa, 1857. Asimismo, San Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*. Madrid: San Pablo, 1996.

¹⁰⁸ Ver Otger Steggink “Iñigo López de Loyola, el peregrino Vasco de Montserrat” en *Fuentes neerlandesas de la mística española* [M.N. Ubarri y L.Behiels, eds.]. Madrid: Trotta, 2005, pp. 71-79. La filiación con la *devotio moderna* y el Abad Cisneros se encuentra en la p. 71.

que temporales—, como método de oración y recogimiento, giraban en torno a la meditación de los pecados, la vida contemplativa, la pasión y muerte de Jesús y la Resurrección, insinuando una de sus fuentes literario-espirituales principales, *La imitación de Cristo* —entonces llamada *Contemptus mundi*— de Tomás de Kempis (la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia [1300-1378] también debió de estar entre sus lecturas). A pesar del influjo de la *Imitatio*, no debemos poner a San Juan de la Cruz en la misma línea que la *devotio moderna*, basada en ese escrito. Eso es lo que pensaron los que le acusaron de iluminado, que más que la Inquisición —que nunca lo condenó—, fueron los hermanos de su misma orden.

Ante la equiparación de la espiritualidad afectiva con el alumbradismo, surgieron apologías de la doctrina del recogimiento con la voluntad de separarse de los alumbrados. En este contexto se publica el *Tercer abecedario espiritual* (1527) del franciscano Francisco de Osuna (1492-1540)¹⁰⁹ que había estado cuatro años en Amberes y donde se puede suponer que absorbió la tradición mística del norte. Las semejanzas con el pensamiento de San Juan de la Cruz son notables, empezando por el tránsito de lo exterior a lo interior y de lo inferior a lo superior, con quietud y desnudez de espíritu y con mortificación de los sentidos. De Osuna, empero, rechaza la analogía y las imágenes como medio de conocimiento de Dios, pues preconiza el callar de las fantasías, de las imaginaciones y de las especies de las cosas visibles¹¹⁰. La oración de recogimiento supone una intimidad intensa con Dios. En este sentido, la influencia de De Osuna en el *Castillo interior* de Santa Teresa y en *Subida del Monte Carmelo* es innegable, también por el sentido ascensional y espiral hacia el conocimiento de uno mismo y de Dios. A su vez, aunque Juan de Ávila (1500-1569) no se puede considerar un místico, sus textos son un evidente precursor de este estado espiritual. Su *Epistolario espiritual*¹¹¹ (Madrid, 1578) ya introduce la oración mental, que se verá más desarrollada en la obra del dominico Fray Luis de Granada (1504-1588), especialmente en su *Libro de oración y meditación* (1554) y en *Guía de pecadores* (1574). Melquíades Andrés¹¹² sostiene que

¹⁰⁹ Francisco de Osuna. *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: BAC, 2005.

¹¹⁰ *Ídem*. Tratado 21, cap. 4, p. 554.

¹¹¹ Juan de Ávila. *Epistolario espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

¹¹² Trata específicamente sobre el recogimiento el libro de Melquíades Andrés *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975. Andrés asegura que “El Doctor Místico centra la vía afectiva en el recogimiento interior” (p. 643) y sintetiza el ambiente espiritual de la época diciendo que “la espiritualidad española del siglo XVI se desarrolla en torno a tres

San Juan de la Cruz se sitúa en una segunda etapa (1580-1625) dentro de la tradición de los recogidos, después de Francisco de Osuna, Juan de Ávila y Fray Luis de Granada.

No debemos quitar importancia a la influencia que debió de tener Santa Teresa en la formación espiritual de San Juan, ya sea durante el tiempo que estuvieron juntos en Ávila o por su relación epistolar, de la que lamentablemente no queda nada. Podemos identificar semejanzas en las prescripciones que ambos hacen para con la vida monástica (Teresa tiene un *Camino de perfección*¹¹³) y también en su poesía, a pesar de que su estilo literario es diferente. Teresa concibe el proceso místico como un castillo interior con siete moradas (en *Las moradas*) y practica una escritura totalmente afectiva y autobiográfica.

Pero es Helmut Hatzfeld¹¹⁴ quien expone con precisión los cinco tipos de fuentes que nutren la mística española y que nos sirven de resumen de lo dicho en las últimas páginas. Por un lado, se apoya en la tesis ahistórica de Jean Baruzi que destaca la experiencia simbólica propia de cada autor. Gastón Etchegoyen representa una teoría más bien sintética, de fusión de formas antiguas. También la influencia de la poesía profana de la época es un aspecto notable, por ejemplo de las obras de Garcilaso de la Vega, tal como lo propone y desarrolla Dámaso Alonso. Y por otro lado, cabe destacar las influencias arabistas, de la que se han ocupado Miguel Asín Palacios, Cristóbal Cuevas y Luce López-Baralt. En último lugar cuenta Hatzfeld con el influjo germánico, ya estudiado por Pierre Groult, Jean Orcibal, Teodoro H. Martín y Miguel N. Ubarri. En definitiva, como afirman y prueban Paola Elia y M.^a Jesús Mancho: “San Juan de la Cruz funde tradiciones”¹¹⁵.

En cuanto al impacto que San Juan causó a los escritores místicos posteriores, es muy destacable el caso de Miguel de Molinos (1628-1696), considerado, de hecho, el último gran místico español, en pleno

bases: conocimiento propio, meditación de la pasión y transformación del alma en Dios” (p. 96).

¹¹³ Santa Teresa de Jesús. *Obras completas*. Madrid: BAC, 2006.

¹¹⁴ Helmut Hatzfeld. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Ver también el trabajo anterior del mismo autor: “The influence of Ramon Llull and Jan van Ruysbroeck on the language of the Spanish Mystics”, en *Traditio* 4, 1946, pp. 337-397.

¹¹⁵ Paola Elia y M.^a Jesús Mancho. *Cántico espiritual y poesía completa*. Prólogo, p. XXXVIII.

Barroco. Sus dos obras principales son *Guía espiritual*¹¹⁶ (1675) y *Defensa de la contemplación* (1679-80), en las que expone la doctrina del recogimiento hasta el paroxismo, en lo que se ha llamado *quietismo*. Al acabar con él, la Inquisición creyó haber erradicado una supuesta falsa espiritualidad, que en sí no fue tal, aunque sí fue heterodoxa, libre y personal, y que José Ángel Valente, al hablar de Molinos¹¹⁷, vincula a dos figuras incluíbles: el maestro Eckhart y San Juan de la Cruz.

¹¹⁶ Miguel de Molinos. *Guía espiritual*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1998.

¹¹⁷ José Ángel Valente. “Ensayo sobre Molinos”, en *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 2000, p. 101. Helmut Hatzfeld se pregunta por la prolongación del misticismo español en diversas disciplinas (literatura francesa e inglesa, historia del arte) en “¿Tuvo prolongación el misticismo español?”, dentro de *Estudios literarios sobre mística española*, pp. 27-30.

2. LOS TEXTOS

Para comprender el sentido de la imagen a la que nos referimos creemos necesario acudir a los textos que la acompañan, de los que San Juan de la Cruz ofrece un modo de explicación nuevo a través del lenguaje visual. No se trata tanto del hecho de que el dibujo se inspire en los textos sino, como propone Efrén de la Madre de Dios, de la idea que el dibujo es una síntesis de los mismos antes de ser escritos, en la que estaba ya concebido y contenido todo lo que se desplegaría a lo largo de los años. De esta manera, condicionamos la comprensión de lo visual a lo literario —y viceversa—, entendiendo que son dos entidades que se intercomunican y que pueden ayudarse mutuamente en la comprensión de cada una. No nos proponemos hacer aquí un comentario estrictamente filológico, sino atender al contenido de los textos y destilar aquellos fragmentos que nos ayuden a construir una teoría de la imagen, es decir, encontrar los pasajes donde el autor se pronuncia explícitamente sobre la cuestión de la imagen. Este método de retroalimentación entre textos e imágenes es usado por Jeffrey Hamburger y Anne-Marie Bouché¹¹⁸ en su estudio del arte y la teología medieval donde ya advierten la presencia de la imagen en algunos discursos teológicos y la tendencia general a vetar lo visual en el conocimiento de Dios. Sobre las relaciones entre imagen y texto, sin embargo, trataremos más adelante.

Aparte de *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*, con los cuales también dialoga el *Monte de perfección*, tendremos en cuenta de manera especial los dos comentarios a los que remite principalmente, que son *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura*, ambos referidos a un único poema, *Noche oscura*. Los únicos momentos en que San Juan habla del diagrama del *Monte* en sus escritos es en *Subida*, donde se refiere al dibujo (“figura”) que va delante del mismo tratado en tanto que inicio y síntesis. Se trata de los fragmentos siguientes:

En conclusión de estos avisos y reglas conviene poner aquí aquellos versos que se escriben en la Subida del Monte, que es la figura que está al principio de este libro, los cuales son doctrina para subir a él, que es lo alto de la unión. Porque,

¹¹⁸ Jeffrey Hamburger y Anne-Marie Bouché (eds.). *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

aunque es verdad que allí habla de lo espiritual e interior, también trata del espíritu de imperfección según lo sensual y exterior, como se puede ver en los dos caminos que están en los lados de la senda de perfección. Y así, según ese sentido los entenderemos aquí, conviene a saber, según lo sensual. Los cuales, después, en la segunda parte de esta noche, se han de entender según lo espiritual¹¹⁹

Pero esto les viene de parte de la Sabiduría divina; que, por cuanto estas almas se ejercitan en no saber ni aprehender nada con las potencias, lo vienen generalmente, como lo decimos en el *Monte*, a saber todo, según aquello que dice el Sabio (Sab. 7,21): *El artífice de todo, que es la Sabiduría, me lo enseñó todo.*¹²⁰

Y así, no ha de dejar el hombre de pensar y acordarse de lo que debe hacer y saber, que, como no hay aficiones de propiedad, no le harán daño. Aprovechan para esto los versillos del *Monte* que están en el capítulo [13] del primer libro.¹²¹

La mayoría de ediciones de las obras de San Juan de la Cruz incluyen el dibujo como frontispicio de *Subida*. Por otro lado, *Subida* y *Noche* conforman un díptico, dado que ambos tratados desarrollan complementariamente dos aspectos del poema *Noche oscura*. Como dice el autor mismo en el fragmento anteriormente citado, se ocupan respectivamente de la noche sensual y de la espiritual. En efecto, el ascenso a la montaña y el paso por la noche son dos imágenes de una misma realidad experiencial, dos metáforas (espacial y temporal) del proceso de perfección del alma.

A pesar de destacar *Subida* y *Noche* de cara a la comprensión del *Montecillo*, está claro que éste también expresa, de modo general, todo el pensamiento sanjuanista y por lo tanto, también el momento de unión y gozo expresados en *Cántico* y en *Llama*, poemas y tratados que no debemos menospreciar en esta investigación. Además, la redacción de poemas y tratados fue simultánea y continua a lo largo de la vida del carmelita, empezándolos, dejándolos inacabados, comenzando

¹¹⁹ San Juan de la Cruz. *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 1990, *Subida del Monte Carmelo*, lib.1, cap. 13, 10 (pp. 170-171). En los puntos 11 y 12 se incluyen los modos de la parte inferior del *Monte*.

¹²⁰ *Subida*, lib. 3, cap. 2.12, p. 360.

¹²¹ *Subida*, lib. 3, cap. 15.1-2, p. 387.

otros, volviendo a los anteriores. Asimismo, el diagrama de la montaña también fue retocado, por lo cual desconocemos si disponemos de la versión final.

2.1 *Noche oscura* (poema)

Noche oscura¹²²

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual.

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada. 5

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada. 10

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía. 15

Aquésta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía. 20

¡Oh noche que me guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! 25

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,

¹²² San Juan de la Cruz. *Obras completas*, pp. 478-479.

y el ventalle de cedros aire daba. 30

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía. 35

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. 40

El poema fue escrito en 1578, en el Convento del Calvario (Jaén). Refleja a la vez tanto la noche de la huida como la noche de sufrimiento en la cárcel, en una fusión perfecta entre la noche histórica y la transhistórica, fusión que permite hablar de experiencia simbólica y experiencia moral, tal como lo ha hecho Jean Baruzi¹²³. La huida se relata en forma de salida secreta en tanto que salida de la celda y en tanto que salida del cuerpo por parte del alma, en lo que podemos llamar éxtasis, que se definirá como una transformación de amor entre el Alma y Dios. El poema, compuesto por ocho estrofas de cinco versos, tiene dos partes claras, que podrían presuponer la necesidad de dos tratados diferentes: versos 1-20 (noche activa) y versos 21-40 (noche pasiva): *Subida* y *Noche*. La oscuridad de la noche ya nos anuncia que no hay lugar ni para la visibilidad ni para ninguna imagen.

2.2 Subida del Monte Carmelo

San Juan de la Cruz empezó esta obra muy probablemente antes de 1582 en Baeza o Granada y se dedicó a ella durante mucho tiempo, aunque finalmente la dejó inacabada. No queda ningún manuscrito del texto original del autor, sino una copia del Padre Juan Evangelista llamada Alcaudete y conservada en Burgos, que no contiene ninguna copia del diagrama. Por cuestiones estilísticas se deduce que fue escrito primero que los otros tratados y por eso aparece siempre en primer lugar. Asimismo, su contenido pertenece a la primera fase del proceso de perfeccionamiento, la purgación de los sentidos, si bien ya en el prólogo el autor se propone entender “esta noche oscura por la cual

¹²³ Jean Baruzi. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Sobre la experiencia moral, p. 210. Sobre la experiencia simbólica, p. 340.

pasa el alma”¹²⁴, es decir, como un proceso que englobará el tratado siguiente. Al final del prólogo el autor reconoce escribir tanto para “frailes como monjas, por habérmelo ellos pedido”¹²⁵, dejando claros tanto el motivo de redacción como los destinatarios del texto. Según José Damián Gaitán¹²⁶, *Subida* no fue ni completada ni tampoco reorganizada, lo que provoca largas digresiones que oscurecen la voluntad sistemática: repeticiones, desigualdad entre partes o cuestiones irresueltas.

Subida del Monte Carmelo consta de tres libros. En ellos, San Juan de la Cruz propone explicar el proceso de purificación llevado a cabo en la noche del espíritu, que se deja llevar por Dios, desde las miserias del alma y su anulación hasta llegar a la luz divina, unión espiritual que constituye el objetivo y sentido de *Subida*, desarrollando al mismo tiempo una verdadera antropología del alma. La doctrina propuesta pone de manifiesto el nivel de pureza y desnudez necesario para el estado unitivo, con una clara herencia de la *Teología mística* de Dionisio Areopagita en cuanto a la adopción de la vía negativa, silenciosa o apofática (*ni eso ni esotro*). Esta noche del espíritu se concibe a partir de tres noches o momentos: la negación de los sentidos, la oscuridad del entendimiento (que será superado por la fe) y, finalmente, la comunicación entre el alma y la divinidad. Son tres noches en una, en diacronía y en sincronía.

- Libro primero

El tratado empieza explicando las dos noches: la inferior (sensitiva) y la superior (espiritual). El objetivo de esta primera fase del proceso será la purgación de la voluntad, el deseo y los sentidos, con la cual el alma quedará liberada de la prisión que es el cuerpo, desnudándose de toda voluntad que la afecte: un “quedarse como a oscuras y sin nada [...] un vacío en ella de todas las cosas”¹²⁷. La noche activa (inferior, sensitiva) es noche de renuncia y empieza por esa “puerta angosta”¹²⁸

¹²⁴ *Subida*, prólogo, p. 111.

¹²⁵ *Subida*, prólogo 9, p. 116.

¹²⁶ José Damián Gaitán. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. Junta de Castilla y León 1993, “*Subida del Monte Carmelo*”, p. 361 y siguientes.

¹²⁷ *Subida*, lib. 1, cap. 3.1 y 3.3, pp. 123-124.

¹²⁸ *Subida*, lib. 2, cap. 7.3, p. 202. Jean Vilnet entiende *Subida* como desarrollo de Mt 7,14: “Es un llamamiento lanzado por Dios en el momento de emprender este camino, cuya estrechez y angostura son símbolo de un suplicio de dificultades. La puerta que es preciso franquear es Cristo mismo: puerta estrecha cuyo paso obliga al

o “senda angosta”¹²⁹ que requiere de la *imitatio Christi*, que es pasión y abandono. San Juan de la Cruz pone el ejemplo de Moisés, quien para subir a la montaña y comunicarse con Dios ha de desprenderse de todo, y adquirir esa vacuidad que Dios requiere para poder ser acogido. Se trata del paso del hombre viejo —natural— al hombre nuevo —sobrenatural—, que obtiene una comprensión superior de Dios. En definitiva, las condiciones para gozar de un nuevo entender de Dios (es decir, para subir al monte¹³⁰) se resumirían en: arrojar los dioses ajenos, purificar los apetitos y tener las vestiduras mudadas.

El principal enemigo de la primera noche es el apetito, que provoca, en primera instancia un deseo continuo, y en segundo lugar, insatisfacción, turbación e impaciencia. Los apetitos debilitan el alma porque la alejan de la virtud y la arrastran al pecado y a las imperfecciones, por lo cual, el inicio de esta subida será un “quitando querer”¹³¹, es decir, una mortificación del apetito, esforzándose activamente para tener la casa sosegada —lo corporal— y permitir que Dios pueda actuar en ella.

- Libro segundo

Esta segunda parte del libro es la más extensa y está dedicada a la media noche o noche de la fe, una vez el alma ya está sosegada y ha abandonado todas las cosas y ansias con respecto de lo sensible —mas no aún de lo intelectual, que se purgará seguidamente. San Juan de la Cruz nos cuenta que el alma sale disfrazada para que no sea vista por el demonio. En la oscuridad del entendimiento, que ya no entiende, aparece la luz de la fe, que será la guía para el alma ciega y vacía en esta noche en movimiento y tránsito para la unión. De este modo, Dios perfecciona al hombre en el modo humano, desde los sentidos más bajos (lo exterior) hasta el más elevado e interior (la sabiduría espiritual). El proceso, en definitiva, rechaza lo sensual y exterior y tiende a lo espiritual e interior que es el centro del alma.

alma a hacer sus primeras renunciaciones”. Jean Vilnet. *La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz*, Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1953, p. 72.

¹²⁹ *Subida*, lib. 2, cap. 7.7, p. 205.

¹³⁰ *Subida*, lib. 1, cap. 5.7, p. 136.

¹³¹ *Subida*, lib. 1, cap. 11.6, p. 161: [...] “En este camino, siempre se ha de caminar para llegar [...]”.

En una conjunción entre filosofía y teología —como es típico de la escolástica—, San Juan de la Cruz relaciona las tres potencias del alma (entendimiento, memoria y voluntad) con las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad). Al entendimiento contrapone la tiniebla de la fe; a la memoria, el vacío de la esperanza; y a la voluntad, el amor y la caridad.

Es el momento de purgar al entendimiento, puesto que hasta ahora ya se ha visto que Dios no es gustable ni desde la voluntad ni desde los sentidos terrenales, y ahora se verá que tampoco es comprensible a través del entendimiento ni fabricable por la imaginación. No hay escalera para llegar a Dios: cualquier instrumento sería un aprovechamiento y un impedimento. La pureza y el vacío del entendimiento quedarán demostrados una vez pase por la ceguera y la oscuridad, donde Dios se manifestará. La fe es el agarre y el motor del alma. ¿Cuáles son las tentaciones del entendimiento? El entendimiento recibe noticias por dos vías: la natural —aquello comprensible para los sentidos— y la sobrenatural —que según el autor es una capacidad y habilidad. Las noticias sobrenaturales las recibe de tipo corporal y de tipo espiritual. Las corporales provienen del exterior y le llegan por vía de los sentidos y también del interior por vía de la imaginación. En cuanto a las espirituales las hay de cuatro tipos: visiones, revelaciones, locuciones y sentimientos espirituales. El riesgo reside en que estas noticias no se obtengan por conocimiento y amor de Dios sino por el engaño del demonio. De ahí que sea tan importante para San Juan de la Cruz cerrar los ojos ante las cosas que afectan a los sentidos se ven afectados y que impiden que el alma vuele hacia lo invisible. Si el alma se mantiene fiel y retirada, Dios la elevará progresivamente, de grado en grado hasta la unión, pasando por los siete grados de amor, correspondientes a las siete cabezas de la bestia del Apocalipsis, que tienen que ser cortadas, como muestra de la negación completa de la sensualidad del mundo. El *noli me tangere* de Magdalena o el “creer sin haber visto” de Tomás son otra manera de expresar la invalidez de los sentidos para alcanzar el encuentro con la divinidad. A su vez, de gran importancia para las representaciones de la montaña como vía de despojamiento sensorial es el pasaje bíblico Mt. 7,14, que habla de la senda estrecha¹³².

Con “aprehensiones imaginarias naturales”, San Juan de la Cruz se refiere a la imaginación y a la fantasía, encargadas de elaborar las

¹³² *Subida*, lib. 2, cap. 7.2-3, p. 202.

figuraciones de los sentidos con la información que éstos proveen. La cuestión es que Dios no es “imaginable” ni recreable de ningún modo, y por este motivo el autor rechaza cualquier forma y figura que pudiera limitar al espíritu. El alma recibe una noticia amorosa y es llamada sin saber adónde, sin voluntad propia. En verdad, el libro segundo de *Subida* es un verdadero tratado contra la imaginación. Leamos aquí algunos fragmentos donde el autor describe y condena esta facultad:

Al que se ha de ir uniendo a Dios, conviéndole que crea su ser. Como si dijera: el que se ha de venir a juntar en una unión con Dios no ha de ir entendiendo ni arrimándose al gusto, ni al sentido, ni a la imaginación [...] ni algún otro sentido¹³³

ni más ni menos, todo lo que la imaginación puede imaginar y el entendimiento recibir y entender [en esta vida] no es ni puede ser medio próximo para la unión de Dios¹³⁴

porque todo lo que puede entender el entendimiento, y gustar la voluntad, y fabricar la imaginación, es muy disímil y desproporcionado, como habemos dicho, a Dios.¹³⁵

Es, pues, de saber que los sentidos de que aquí particularmente hablamos son dos sentidos corporales (interiores), que se llaman imaginativa y fantasía, los cuales ordenadamente se sirven el uno al otro; porque el uno discurre imaginando, y el otro forma la imaginación o lo imaginado fantaseando; y para nuestro propósito lo mismo es tratar del uno que del otro. [...] La razón de esto es porque la imaginación no puede fabricar ni imaginar cosas algunas fuera de las que con los sentidos exteriores ha experimentado¹³⁶

porque ya no gusta el alma de aquel manjar, como habemos dicho, tan sensible, sino de otro más delicado y más interior y menos sensible, que no consiste en trabajar con la imaginación¹³⁷

Este sentido de la imaginación y fantasía es donde ordinariamente acude el demonio con sus ardides, ahora naturales, ahora sobrenaturales; porque ésta es la puerta y

¹³³ *Subida*, lib. 2, cap. 4.4, pp. 187-188.

¹³⁴ *Subida*, lib. 2, cap. 8.4, p. 210-211.

¹³⁵ *Subida*, lib. 2, cap. 8.5, p. 211.

¹³⁶ *Subida*, lib. 2, cap. 12.3-12.4, p. 229 y 231.

¹³⁷ *Subida*, lib. 2, cap. 12.6, p. 232-233.

entrada para el alma, y como habemos dicho, aquí viene el entendimiento a tomar y dejar, como a puerta o plaza de su provisión. Y por eso siempre Dios y también el demonio acuden aquí con sus joyas de imágenes y formas sobrenaturales para ofrecerlas al entendimiento¹³⁸

De todo lo cual él saca inteligencia o visión espiritual, sin aprehensión alguna de forma, imagen o figura de imaginación o fantasía natural, sino que inmediatamente estas cosas se comunican al alma por obra sobrenatural y por medio sobrenatural¹³⁹

Y de tal manera es a veces este olvido de la memoria y suspensión de la imaginación, por estar la memoria unida con Dios, que se pasa mucho tiempo sin sentirlo ni saber qué se hizo aquel tiempo. Y como está entonces suspensa la imaginativa, aunque entonces le hagan cosas que causen dolor, no lo siente; porque sin imaginación no hay sentimiento.¹⁴⁰

Difícilmente se puede conocer cuándo estas imágenes están impresas en el alma y cuándo en la fantasía; porque las de la fantasía también suelen ser muy frecuentes. Porque algunas personas suelen ordinariamente traer en la imaginación y fantasía visiones imaginarias y con grande frecuencia se las representan de una (misma) manera, ahora porque tienen el órgano muy aprehensivo y, por poco que piensan, luego se les representa y dibuja aquella figura ordinaria en la fantasía; ahora porque se las pone el demonio; ahora también porque se las pone Dios, sin que se impriman en el alma formalmente.¹⁴¹

Lo sobrenatural se representa en la imaginación en forma de visiones, formas y figuras, ya que Dios puede representar cosas en el alma a partir de imágenes. Sin embargo, no hay que bajar la guardia porque el demonio también domina este arte y puede llegar a infiltrarse¹⁴². Asimismo, hay que tener en cuenta que, aunque las noticias sobrena-

¹³⁸ *Subida*, lib. 2, cap. 16.4, p. 253.

¹³⁹ *Subida*, lib. 2, cap. 23.3, p. 310.

¹⁴⁰ *Subida*, lib. 3, cap. 2.6, p. 356.

¹⁴¹ *Subida*, lib. 3, cap. 13.8, p. 383.

¹⁴² Pedro Sáinz Rodríguez. *Espiritualidad española*. Madrid: Rialp, 1961, “Nadie fue más severo que San Juan de la Cruz en sus recelos y prevenciones contra las visiones místicas, como puede leerse en diversos pasajes de sus obras, especialmente el libro II de *Subida del Monte Carmelo*”, p. 310. Creo, sin embargo, que el libro tercero es el que más se dedica a la cuestión de la imagen.

turales provengan de Dios, el ser humano puede entenderlas de manera defectuosa o desear que le lleguen en demasía, cuando, en verdad, no se debería esperar locuciones y visiones por parte de Dios, quien ya se ha expresado a través de su Hijo: camino, verdad y vida. La noche del entendimiento muestra cómo por el camino de la no-comprensión se llegará a la comprensión, actitud necesaria para la subida al monte tal como manifiesta el *Montecillo*. El autor hace referencia a la necesidad de tener un maestro espiritual, tarea que él mismo ejerció, para comentar los movimientos del alma y para ser guiado, en la humildad y en la desnudez, en este camino que es Cristo.

Finalmente, San Juan de la Cruz cita las aprehensiones del entendimiento por vía espiritual que, como ya hemos avanzado, responden a cuatro modalidades: visiones, revelaciones, locuciones y sentimientos espirituales. Las visiones del entendimiento pueden provenir de sustancias corpóreas (ya sean cosas presentes o ausentes) o de sustancias incorpóreas (lo que llama “toques”¹⁴³ del alma). Moisés, Elías y Pablo son tres ejemplos que el autor nos da para explicar la unión con la divinidad. Las revelaciones, en forma de toques, descubren verdades —noticias intelectuales— para el entendimiento y también manifestaciones secretas tales como la esencia de Dios o el misterio de la Santísima Trinidad. En tercer lugar, San Juan nos habla de las locuciones interiores, que se manifiestan en forma de palabras sucesivas, formales o sustanciales. En el primer caso, las sucesivas, se dan en el recogimiento del espíritu y suponen un peligro para el entendimiento, ya que pueden proceder del Espíritu Divino, de la misma luz natural del entendimiento o del demonio. En cuanto a las palabras formales advienen como de una tercera persona pero no del Espíritu. Muy parecidas a las palabras formales son las sustanciales, pero estas últimas provocan un efecto vivo en el alma, es decir, que permitirá al alma ser capaz de actuar siguiendo esas palabras —si se le pide bondad, dará bondad. Por último, el autor cita las aprehensiones del entendimiento de los sentimientos interiores, que son los toques —ya sean repentinos o más duraderos—, que Dios otorga a su voluntad, de ahí que no deban ser buscados ni procurados ya que pertenecen a esa realización pasiva que se da en el alma.

¹⁴³ La palabra *toque* aparece, por ejemplo, en *Subida*, lib. 2, cap. 26.6, p. 323; *idem*, lib. 3, cap. 24.2-5, pp. 415-416; *Noche*, canc. 1, lib. 2, cap. 9.3, p. 560; *idem* cap. 11.5, p. 570; *idem*, cap. 12.6, p. 575; *idem*, cap. 13.2-3, pp. 576-577; *idem*, cap. 20.1, p. 605; *idem*, cap. 23.11, p. 619 y reiteradamente en *Cántico* como “toque de amor” o “toque de centella” y en *Llama* como “toque delicado”.

- Libro tercero

El tercer libro está dedicado a las purgaciones de la noche activa de la memoria y de la voluntad, teniendo en cuenta que el entendimiento ya ha sido instruido por la fe. Lo primero será, por consiguiente, purificar los objetos de la memoria, que son: los naturales, los sobrenaturales —imaginarios— y los espirituales.

- Noche activa de la memoria

La memoria es esa facultad que acumula el recuerdo y que recrea y vivifica imágenes. También ella deberá vaciar sus aprehensiones naturales para conseguir el vacío necesario, especialmente teniendo en cuenta que estas aprehensiones están constituidas por los sentidos, de los cuales, como se ha dicho al inicio del camino, uno debe desnudarse porque Dios no aparece bajo ninguna forma ni aprehensión. Precisamente una de las características del momento de unión con Dios es el olvido y la suspensión de la imaginación. ¿Cuáles son los peligros que puede conllevar la memoria? Para San Juan de la Cruz son, de entrada, el mal, la falsedad, las imaginaciones, los juicios y los apetitos de todas las cosas pertenecientes al mundo. En segundo lugar, los males que el demonio puede añadir en la memoria a partir de formas, noticias y discursos falsos. No debemos olvidar que al conseguir el vacío del alma, el demonio “sin nada, nada puede”¹⁴⁴. Por otro lado, estos males podrían resultar privativos ya que ciertas aprehensiones de la memoria pueden privar al alma del bien, la paz y la tranquilidad. Es en este punto cuando San Juan afirma que “para que el alma vaya a Dios antes ha de ir no comprendiendo que comprendiendo”¹⁴⁵, máxima presente en el desarrollo iconográfico de su *Monte Carmelo*. El provecho se obtiene desde el no-querer, el no-tener y el no-esperar así como desde el olvido, de modo que el alma quedará libre de cualquier turbación, sugestión e impureza y permanecerá en buena disposición para la sabiduría y las virtudes —que la esperan más arriba en el monte.

El efecto de las noticias sobrenaturales en la memoria puede ser perjudicial porque pueden causar engaño, peligro de caer en la presunción de vanidad y otros impedimentos para la unión con Dios, y también podrían conducir a un juicio desacertado de Dios, que no tiene imagen, ni forma, ni género, ni especie, ni noticia ni figura. San

¹⁴⁴ *Subida*, lib. 3, cap. 4.1, p. 366.

¹⁴⁵ *Subida*, lib. 3, cap. 5.3, p. 367.

Juan de la Cruz siempre defenderá que no se puede tener por cierta la actividad de la imaginación ni confundirla con privilegios divinos, como algunos religiosos hacían con sus visiones y dramatizaciones. Tampoco deben ser analizadas o discriminadas, sino directamente eliminadas y asumir el abandono a la voluntad de Dios.

El tercer tipo de objetos que afectan a la memoria son las noticias o aprehensiones espirituales y su efecto es contrarrestado con la esperanza. El carmelita emite una interesante referencia a las imágenes devocionales, que deben emplearse para acercarse a Dios y a los Santos si bien aclara que tan sólo son un medio en el que el devoto no debe quedarse fijado:

Pero hase de advertir aquí que no por eso convenimos, ni queremos convenir en esta nuestra doctrina con la de aquellos pestíferos hombres que, persuadidos de la soberbia y envidia de Satanás, quisieron quitar de delante de los ojos de los fieles el santo y necesario uso e ínclita adoración de las imágenes de Dios y de los Santos, antes esta nuestra doctrina es muy diferente de aquélla; porque aquí no tratamos que no haya imágenes y que no sean adoradas, como ellos, sino damos a entender la diferencia que hay de ellas a Dios, y que de tal manera pasen por lo pintado, que no impidan de ir a lo vivo, haciendo en ello más presa de la que basta para ir a lo espiritual.

Porque, así como es bueno y necesario el medio para el fin, como lo son las imágenes para acordarnos de Dios y de los Santos, así cuando se toma y se repara en el medio más que por solo medio, estorba e impide tanto en su tanto como otra cualquier cosa diferente; cuánto más que en lo que yo más pongo la mano es en las imágenes y visiones sobrenaturales, (acerca) de las cuales acaecen muchos engaños y peligros.

Porque acerca de la memoria y adoración y estimación de las imágenes, que naturalmente la Iglesia Católica nos propone, ningún engaño ni peligro puede haber, pues en ellas no se estima otra cosa sino lo que representan. Ni la memoria de ellas dejará de hacer provecho al alma, pues aquélla no se tiene sino con amor de al que representan; que, como no repare en ellas más que para esto, siempre le ayudarán a la unión de Dios, como deje volar al alma, cuando Dios la hiciere merced, de lo

pintado a Dios vivo, en olvido de toda criatura y cosa de criatura.¹⁴⁶

Cabe hacer hincapié en el voluntario y radical desmarque de San Juan de la Cruz con respecto a las posiciones iconoclastas, al tildar a sus defensores de “pestíferos hombres” y cuando se sitúa dentro de la doctrina católica siempre que se pase “de lo pintado a Dios vivo”.

▪ Noche activa de la voluntad

Si el ejercicio del entendimiento es la fe y el de la memoria, la esperanza, la noche de la voluntad es la caridad, basada en el amor absoluto a Dios y al prójimo, y en el rechazo a cualquier distracción y obnubilación procedente de las potencias y pasiones del alma. Este momento del proceso ascético-místico se dedicará a la purgación de las afecciones de la voluntad: gozo, esperanza, dolor y temor. Cuando hayan desaparecido, será posible la confusión de la voluntad humana con la divina y la *unio mystica*.

Esta parte del texto —a partir del capítulo 16— es extensa aunque el autor sólo llega a hablar del gozo. Lo hace de dos modos: nos habla del gozo activo y del pasivo. En el primer caso, la voluntad se contenta con algo obtenido y en el segundo, la voluntad goza pero sin entender. El autor se preocupa de buscar el origen del gozo y concluye que puede nacer a partir de seis bienes: temporales, naturales, sensuales, morales, sobrenaturales y espirituales, que serán desarrollados ampliamente en el tratado. Éstos desvían el alma del verdadero gozo, que es honrar y glorificar a Dios. No olvidemos que en el *Monte de perfección*, los caminos de espíritu imperfecto son precisamente aquellos que permanecen agarrados a los bienes, ya sean del cielo o de la tierra, es decir, espirituales o materiales.

Por bienes temporales entiende el autor las riquezas, estados, oficios, pretensiones y hasta la descendencia, que causan en el ser humano apego y olvido de Dios, es decir, ceguera del alma, pecado. Los bienes naturales se refieren a la belleza, la gracia, el donaire y a los dones corporales, es decir, a la belleza de la tierra y no a la de Dios. Caer en la tentación de los bienes naturales acarrearía al alma males como la soberbia, el gozo sensual, la adulación, la distracción y la debilidad del espíritu. Seguidamente, se habla de los bienes sensuales, que entran por los cinco sentidos y los provocan. Sin embargo, Dios no es

¹⁴⁶ *Subida*, lib. 3, cap. 15.2, pp. 387-388.

aprehensible a través de los sentidos de tipo sensorial, por lo tanto es una vía totalmente errónea si uno pretende alcanzar la pureza del alma y la divina contemplación. Los sentidos sólo conducirían a los grandes vicios como son la distracción, la envidia, la impureza de pensamiento, el asco, la insensibilidad, la glotonería y la ira.

En cuarto lugar, San Juan describe los bienes de tipo moral, que son las virtudes y sus hábitos, y que podrían conducir a males como la vanidad, juzgar a los demás como imperfectos, la necesidad de recibir alabanzas y la pérdida de perseverancia en las buenas obras. Después de los bienes morales, el tratado aborda los sobrenaturales, que corresponden a los dones y gracias dados por Dios y que exceden las facultades y virtudes naturales. En último lugar, el autor establece los bienes espirituales que ayudan a acercarse a la divinidad, y entre los cuales San Juan de la Cruz cuenta cuatro tipos: los motivos, los provocativos, los directivos y los perfectivos. Los primeros se refieren a las imágenes y retratos de santos, los oratorios y las ceremonias. Este fragmento resulta de especial interés para nuestro estudio dado que San Juan de la Cruz habla de la imagen, que más que un objeto decorativo es, sin duda, un objeto para una mejor reverencia de los Santos y para mover la voluntad hacia Dios. Al decir esto, se suma a las consideraciones de la Iglesia, establecidas en el Concilio de Trento, y condena aquellas comunidades que niegan el uso de la imagen devocional (los luteranos, los iconoclastas). Si el carmelita manifestó estas ideas por convicción o por protegerse de acusaciones de heterodoxia, no lo sabemos. En cualquier caso, el hecho de que produjera imágenes (dibujos, estatuillas, diagramas) casi nos asegura que no mentía cuando aceptaba la imagen para el inicio de la meditación, como motivo, sin retener el afecto y asumiendo la temporalidad de la imagen. Con fe, cualquier imagen vale; sin fe, ninguna, ya que sería un gozo vano. El autor reconoce que algunas imágenes pueden tener efectos sobrenaturales a través de la gracia de Dios pero que, como todos los efectos sobrenaturales, pueden ser provechosos o pueden inducir al error. No olvida consideraciones sobre las fiestas, oratorios, templos y lugares devotos de invocación —para ermitaños y anacoretas— y de veneración —por haberse producido en ellos una aparición. Siempre recomienda los lugares solitarios, porque el templo auténtico es el recogimiento del alma. Por encima de todo, se recomienda la sencillez. Se trata de los capítulos 35-40 del libro tercero¹⁴⁷, que culminan en la actitud de recogimiento interior “en

¹⁴⁷ Edith Stein comenta estos pasajes en *Ciencia de la Cruz*, pp. 143-150.

olvido de eso y de esotro”¹⁴⁸, expresión que reaparece en el diagrama. Edith Stein parafrasea en *Ciencia de la cruz* este capítulo destacando la advertencia con respecto al uso de las imágenes¹⁴⁹. En palabras de San Juan de la Cruz:

Hay muchas personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan.¹⁵⁰

El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los Santos en ellas, y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven de esto son provechosas y el uso de ellas es necesario.¹⁵¹

Algunas personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor de ella que en lo que representa¹⁵²

Personas que no se hartan de añadir imagen a imagen [...] y la devoción de corazón es muy poca.¹⁵³

La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción. [...] La viva imagen busca dentro de sí, que es Cristo crucificado, en el cual antes gusta de que todo se lo quiten y que todo le falte. [...] Porque mayor perfección del alma es estar con tranquilidad y gozo en la privación de estos motivos que en la posesión con apetito y asimiento de ellos¹⁵⁴

Tenga por cierto el alma que, cuanto más asida con propiedad estuviere a la imagen o motivo, tanto menos subirá a Dios su devoción y oración.¹⁵⁵

Y así pensarán algunas personas que la afición que tienen a tal o tal imagen es devoción, y no será quizá más que afición y gusto natural. Otras veces acaece que, mirando una imagen, la

¹⁴⁸ *Subida*, lib. 3, cap. 39.3, p. 456.

¹⁴⁹ Edith Stein, *op. cit.*, pp. 143-150. A su vez, José Ángel Valente hace notar la “persistente teoría de la negación de las visiones, tanto naturales como sobrenaturales”, *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 2000, p. 95.

¹⁵⁰ *Subida*, lib. 3, cap. 35.2, p. 444.

¹⁵¹ *Ídem*, cap. 35.3, p. 445.

¹⁵² *Ídem*.

¹⁵³ *Ídem*, cap. 35.4, p. 445.

¹⁵⁴ *Ídem*, cap. 35.5, p. 446.

¹⁵⁵ *Ídem*, cap. 35.6, p. 446.

vean moverse, o hacer semblantes y muestras, y dar a entender cosas, o hablar [...] muchas veces lo hace el demonio para egañar y dañar.¹⁵⁶

[...] tener bien entendida la desnudez y pobreza del espíritu que requiere la perfección¹⁵⁷

Porque Dios, siempre que hace esas y otras mercedes, las hace inclinando el afecto del gozo de la voluntad a lo invisible, y así quiere que lo hagamos, aniquilando la fuerza y jugo de las potencias acerca de todas las cosas visibles y sensibles.¹⁵⁸

[...] algunas personas no se hartan de añadir unas y otras imágenes a su oratorio, gustando del orden y atavío con que las ponen, a fin que su oratorio esté bien adornado y parezca bien¹⁵⁹

porque muy poco caso hace Dios de tus oratorios y lugares acomodados si, por tener el apetito y gusto asido a ellos, tienes algo menos de desnudez interior, que es la pobreza espiritual en negación de todas las cosas que puedes poseer. [...] escoger el lugar más apartado y solitario que pudieres”¹⁶⁰

El texto queda interrumpido bruscamente en la explicación de los bienes provocativos, sobre los que sólo se plantean unos breves comentarios referentes a los predicadores, la retórica y los oyentes, preconizando siempre la manifestación humilde y la verdad. En el códice de *Subida* conservado en la Abadía del Sacromonte de Granada, así como en otros según Eulogio Pacho¹⁶¹, el libro se extiende con dos capítulos más sobre el vacío de la voluntad, muy semejantes a una de sus epístolas, que en cualquier caso tampoco dan un final coherente al libro ni aportan consideraciones con respecto a los elementos devocionales.

¹⁵⁶ *Ídem*, cap. 36.5, p. 450.

¹⁵⁷ *Ídem*, cap. 35.7, p. 447.

¹⁵⁸ *Ídem*, lib. 3, cap. 37.2, p. 451.

¹⁵⁹ *Ídem*, lib. 3, cap. 38.2, p. 452.

¹⁶⁰ *Ídem*, lib. 3, cap. 40.1-2, p. 457.

¹⁶¹ *Ídem*, en la nota a pie de la p. 469. Pacho dedica unas páginas a esta cuestión en *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. pp. 253-263.

2.3 Noche oscura

Este escrito viene a complementar *Subida del Monte Carmelo*, dejado truncado. Se calcula que fue escrito en Granada hacia 1585. Si *Subida* tiene una estructura de tratado, *Noche oscura* es más bien un comentario o declaración —como *Cántico* y *Llama*— del poema, dedicando a analizar las dos primeras estrofas verso por verso. A partir de este momento el escrito queda de nuevo incompleto, de este modo que el poeta deviene también hermeneuta de su propia obra, un hecho poco habitual y que demuestra su versatilidad. El tono amoroso-profano del poema —nada comparable a *Cántico*— queda explicado bajo términos teológicos espirituales.

- Libro primero

El libro advierte de la necesidad de morir tanto a uno mismo como a todas las cosas, a partir de un proceso de purgación que rechazará incluso los bienes espirituales o *del cielo* (gloria, consuelo, saber, seguridad, gozo). Los bienes terrenales y sensuales se han aniquilado ya en la noche activa de *Subida* y ahora queda proseguir en el *camino de la nada*, que no lleva al suicidio sino a la Vida¹⁶² entendida como perfección evangélica. Los ayunos y las largas oraciones aportarán ricos bienes, pero no a aquellos que no se confiesen con honestidad, quieran ser santos, no se den cuenta de sus imperfecciones o se quejen en exceso de ellas, ya que no es digno quererse demasiado pero tampoco menospreciarse. Estas indicaciones no deben quedarse como simples preceptos sino como actitudes esforzadas, pues allí donde las almas no consigan llegar, según San Juan de la Cruz, Dios les va a ayudar. Por eso se llama noche *pasiva* del alma, porque a la vez que se establece la anulación de la propia voluntad, se va asumiendo la voluntad divina que actúa y dispone en el interior del sujeto, siempre que éste se ejercite en la penitencia, la obediencia, la sujeción y el sacrificio.

Porque, por más que el principiante en mortificar en sí se ejercite todas sus acciones y pasiones, nunca del todo, ni con mucho, puede hasta que Dios lo hace pasivamente por medio de la purgación de la dicha noche.¹⁶³

¹⁶² François de Ste.-Marie. *Initiation a Saint Jean de la Croix*. París: Seuil, 1945, p. 41.

¹⁶³ *Noche*, canc.1, lib.1, cap. 7.5, p. 502.

La primera purgación o noche es amarga y terrible para el sentido, como ahora diremos. La segunda no tiene comparación, porque es horrenda y espantable para el espíritu, como luego diremos.¹⁶⁴

En esta fase de comunicación pasiva con Dios cesan las facultades, pasando de la meditación (imaginación, discurso) a la contemplación, es decir, el total abandono de la vida de los sentidos para introducirse en la vida del espíritu, que es vida nueva en la cual Dios humillará y reformará el apetito de modo que no cree “golosina viciosa en las cosas espirituales”¹⁶⁵. Poco a poco, el alma irá sintiendo sed, sequedad y vacío, como si estuviera en un desierto:

Y finalmente en todas las virtudes, así teologales como cardinales y morales, corporal y espiritualmente se ejercita el alma en estas sequedades.¹⁶⁶

Los ilustradores de los siglos XVII en adelante, incorporarán en el dibujo del *Monte Carmelo* las virtudes cardinales y teologales.

- Libro segundo

Una de las imágenes más fuertes de la noche es el rayo de tiniebla, que proviene de Dionisio Areopagita y como su nombre paradójico ya anuncia, supone la privación de la inteligencia, motivo por el cual el sujeto ya no entiende, a oscuras, en celada y sin nada, es decir, protegido y escondido del demonio. La tiniebla espiritual aparece tanto en la fase purgativa como en la iluminativa, cambiando sólo el estado del alma, que cada vez es más pura. Por eso San Juan de la Cruz usa también la palabra “reformación”¹⁶⁷, para designar la purgación del espíritu que se manifiesta a su vez como una lucha entre el alma y todo aquello que la perturba, especialmente las imperfecciones más enraizadas, las habituales, a modo de *conflictus virtutum et vitiorum*.

En el comentario de la canción segunda el autor se centra en la imagen de la secreta escala, que es la fe, donde el subir es bajar¹⁶⁸. Secreta, en tanto que pertenece a la teología mística —de nuevo, el Areopagita—

¹⁶⁴ *Noche*, canc. 1, lib. 1, cap. 8.2, p. 503.

¹⁶⁵ *Noche*, canc. 1, lib. 1, cap. 9.9, p. 510.

¹⁶⁶ *Noche*, canc. 1, lib. 2, cap. 13.5, p. 525.

¹⁶⁷ *Noche*, canc. 1, lib. 2, cap. 3, p. 537.

¹⁶⁸ *Noche*, canc. 2, lib. 2, cap. 18.2, p. 598.

y remite a la escalera de Jacob. Siguiendo a San Bernardo y a Santo Tomás, habla de una escalera de diez grados de amor¹⁶⁹ (y no de siete como habían imaginado Beatriz de Nazaret o Margarita Porete, o como el autor mismo propone en otras páginas). Los diez grados, en síntesis, son los siguientes: el enfermar del alma en amores; el alma que busca al amado; el afán del alma por obrar y llegar a Dios; el sufrimiento sin fatiga en el alma; el grado hambriento; el correr del alma hacia Dios y darle toques; el atrevimiento del alma; el tomar al amado y no soltarlo, el arder el alma con suavidad; y por último, un grado que ya no es de esta vida, la asimilación del alma en Dios. Para que se establezca la comunicación con Dios, en la cima, se precisa la máxima purgación, porque la comunicación es íntegramente espiritual:

Porque los apetitos sensitivos y espirituales están adormecidos y amortiguados sin poder gustar de cosa ni divina ni humana; las afecciones del alma, oprimidas y apretadas, sin poderse mover a ella ni hallar arrimo en nada; la imaginación, atada, sin poder hacer algún discurso de bien; la memoria, acabada; el entendimiento, entenebrecido, sin poder entender cosa, y de aquí también la voluntad seca y apretada, y todas las potencias vacías e inútiles, y, sobre todo esto, una espesa y pesada nube sobre el alma, que la tiene angustiada y ajendada de Dios. De esta manera a oscuras, dice aquí el alma que iba segura.¹⁷⁰

Así pues, al final de *Noche* o de la vía iluminativa, la imaginación ha sido “atada” y con ella cualquier imagen (interior o exterior) que impediría el paso a la vía unitiva.

2.4 Cántico espiritual y Llama de amor viva

Estos dos poemas y sus comentarios tienen una importancia relativa en nuestro estudio ya que el *Monte de perfección* es el frontispicio de *Subida del Monte Carmelo* y remite también directamente a *Noche oscura*. Además, como ya hemos visto, es en *Subida* donde San Juan de la Cruz habla explícitamente sobre la cuestión de lo visual. Pero por otro lado, el *Monte* no deja de ser una síntesis de toda la obra sanjuanista, por lo cual sería un error no considerar estos dos poemas, con sus dos comentarios, en los que se trata el final de proceso, es decir, la unión

¹⁶⁹ *Noche*, canc. 2, lib. 2, cap. 19, p. 600.

¹⁷⁰ *Ídem*, cap. 16.1, pp. 585-586.

con Dios, usando la metáfora matrimonial y la de la llama de amor. Existen dos estudios amplios y rigurosos sobre el *Cántico espiritual*: el primero es la edición de Eulogio Pacho¹⁷¹ y el segundo, la edición de Paola Elia y M.^a Jesús Mancho¹⁷².

A excepción de algunos romances anteriores —anteriores también, por lo tanto, a los meses de prisión de Toledo—, se considera el poema *Cántico espiritual* como la primera obra de San Juan concebida en la misma celda donde estuvo encarcelado. Conservamos dos códices del texto, las canciones de Sanlúcar de Barrameda (A) y las de Jaén (B)¹⁷³. El comentario, en cambio, fue escrito estando el fraile en Beas de Segura y en Granada y motivado por las conversaciones con las Hermanas Descalzas. Destaca tanto en el poema como en el comentario el sentimiento de ausencia y búsqueda de Dios, el deseo de fusión, el estado teopático, en palabras de Baruzi¹⁷⁴. Ya en la estrofa 11 del poema se pide al Amado “Descubre tu presencia”. A más ardor, menos capacidad para expresarlo.

Se encuentran en las declaraciones del *Cántico* referencias a la montaña, aunque su significado es contradictorio. Por un lado, leemos:

la noticia matutina y esencial de Dios, que es conocimiento en el Verbo divino, el cual por su alteza es aquí significado por el monte [...]¹⁷⁵

Por los montes, que son altos, entiende aquí las virtudes: lo uno, por alteza de ellas; lo otro, por la dificultad y trabajo que se pasa en subir a ellas, por las cuales dice que irá ejercitando la vida contemplativa. Por las riberas, que son bajas, entiende las

¹⁷¹ San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual. Primera redacción y texto retocado*. Eulogio Pacho (ed.), Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

¹⁷² San Juan de la Cruz. Paola Elia y M.^a Jesús Mancho (eds.). *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona: Crítica, 2002.

¹⁷³ Existe un gran número de estudios sobre el *Cántico espiritual*, los más interesantes son: Dom Chevallier. *Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix docteur de l'église: Notes historiques, texte critique, version française*. [París]: Desclée, de Brouwer & cie, 1930; Roger Duvivier. *La genèse du Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix*. Université de Liège, 1971; José L. Morales. *El Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. Su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*. Madrid: Ed. de Espiritualidad, 1971; Dom Chevallier. *Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix docteur de l'église: Notes historiques, texte critique, version française*. [París]: Desclée de Brouwer & cie, 1930.

¹⁷⁴ Jean Baruzi. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, p. 643.

¹⁷⁵ *Cántico*, canc. 36.6, p. 847.

mortificaciones, penitencias y ejercicios espirituales, por las cuales también dice que irá recitando en ellas la vida activa [...] Es, pues tanto como decir: buscando a mi Amado, irá poniendo por obra las altas virtudes y humillándose en las bajas mortificaciones y ejercicios humildes.¹⁷⁶

mientras la misma imagen (la del monte, junto con los valles y riberas) en líneas anteriores¹⁷⁷ significaba el defecto de las potencias del alma:

Y así, por los montes, que son muy altos, son significados los actos extremados en demasía desordenada. Por los valles, que son muy bajos, se significan los actos de estas tres potencias extremados en menos de lo que conviene. Y por las riberas, que ni son muy altas ni muy bajas, sino que por ser llanas participan algo del un extremo y del otro, son significados los actos de la spotencias cuando exceden o faltan algo del medio y llano de lo justo; los cuales aunque no son extremadamente desordenados, que sería llegando a pecado mortal, todavía lo son en parte.¹⁷⁸

El monte es el lugar de la búsqueda de amor: “Buscando mis amores, iré por esos montes y riberas” (estrofa 3). Esencialmente, sin embargo, la montaña se erige como la figura del monte de virtudes donde se establece la unión amorosa, como expresa, por ejemplo, la estrofa 36: “Gocémonos Amado,/ y vámonos a ver en tu hermosura/ al monte o al collado,/do mana el agua pura;/ entremos más adentro en la espesura”. En lo alto del monte se sitúan las virtudes, y en la parte baja, en las riberas, tienen lugar las mortificaciones y ejercicios espirituales, como se aprecia en el diagrama del *Monte Carmelo*. La subida al monte requiere de la máxima atención por el hecho de que el demonio hace caza en el monte, es decir, tienta¹⁷⁹.

San Juan de la Cruz habla también del Monte líbano, que es Dios (Ct. 4, 15) y del Monte de la mirra (Ct. 4,6, en *Cántico*, canc. 36. 8) en tanto que visión clara de Dios. Las imágenes, aparte de la de la montaña, son variadas y ricas, con la única pretensión de hacer comprensible la experiencia, de rodear su significación, ya que no puede ser abordada de modo directo ni íntegro.

¹⁷⁶ *Cántico*, canc. 3.4, p. 663, comentando el verso “iré por esos montes y riberas”.

¹⁷⁷ *Cántico*, canc. 20-21.8, p. 761.

¹⁷⁸ *Ídem*.

¹⁷⁹ *Cántico*, canc. 16.10, p. 740.

El poema *Llama de amor viva*¹⁸⁰ fue compuesto entre 1584 y 1585, de nuevo con dos redacciones. El tratado, con el mismo nombre, es un par de años posterior (1586) y fue redactado dos veces, entre la finalización del *Cántico espiritual* y el inicio de *Noche oscura*, en Granada, siendo San Juan el vicario provincial (1585-1587). El autor lo dedicó a Ana de Peñalosa. Hay una imagen de *Llama* que nos interesa profundamente: la del centro del alma, porque la montaña se representará así¹⁸¹, como centro. Las ideas más relevantes surgen a propósito del comentario del verso “de mi alma en el más profundo centro”¹⁸² donde San Juan formula la sentencia “el centro del alma es Dios”¹⁸³. Pero para llegar al centro, el camino es difícil y no todos están dispuestos a seguirlo:

Y así hay muchos que desean pasar adelante y con gran continuación piden a Dios los traiga y pase a este estado de perfección, y cuando Dios los quiere comenzar a llevar por los primeros trabajos y mortificaciones, según es necesario, no quieren pasar por ellas y hurtan el cuerpo, huyendo el camino angosto de la vida (Mt. 7, 14), buscando el ancho de su consuelo, que es el de su perdición.¹⁸⁴

El final de *Llama* es de nuevo sugerente ya que el autor asegura que no puede decir más, “yo no querría hablar, ni aun quiero, porque veo claro que no lo tengo de saber decir”¹⁸⁵; no sabe ya encontrar expresión sobre la experiencia de Dios, por lo cual, decide terminar el escrito¹⁸⁶. Después de ese abandono del lenguaje discursivo que ya habíamos encontrado en el prólogo del *Cántico*¹⁸⁷, la producción de la imagen sobresale con mucha más fuerza como modo de expresión y de aproximación a eso que ya se ha reconocido como inefable.



¹⁸⁰ Eulogio Pacho. *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. pp. 270-274.

¹⁸¹ Jean Baruzi se plantea el hecho de que San Juan de la Cruz pudiera haber recibido la imagen del centro (fondo o ápice del alma) de la tradición eckhartiana. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. “En realidad, la palabra *fondo* remite a ese ‘Grund’ eckhartiano en el que no entra criatura ni imagen alguna.”, p. 647.

¹⁸² *Llama*, canc. 1, v. 3.9-17, pp. 895-904. También en *Cántico* canc. 12. 1 leemos que “la piedra va llegando a su centro”, p. 699.

¹⁸³ *Llama*, canc. 1, v. 3.12, p. 897.

¹⁸⁴ *Llama*, canc. 2, v. 5.27, p. 953.

¹⁸⁵ *Llama*, canc. 4, v. 4-6, p. 1064.

¹⁸⁶ *Llama*, canc. 4, v. 4-6.17, p. 1064.

¹⁸⁷ *Cántico*, prólogo 1, p. 634, “Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? [...] Ciertamente, nadie lo puede”. Entonces el místico justifica el uso de figuras, comparaciones y semejanzas.

Los elementos de los poemas y tratados que nos interesan para comprender la imagen del *Monte de perfección* son:

- El uso del lenguaje alegórico-simbólico, especialmente en los poemas, que ofrecen herméticamente una experiencia de Dios mediante un lenguaje que rompe con los moldes habituales.
- La configuración de una imagen narrativa:
 - se construye por la analogía del proceso de perfección como una subida (especialmente en *Subida* y *Noche* y los comentarios al verso 3 del *Cántico*)¹⁸⁸.
 - noche del alma
 - centro del alma
 - antropología tripartita: cuerpo, alma, espíritu [alma sup.]
- El hecho de que los tratados estén inacabados y que San Juan desista del lenguaje convencional. Ello puede suponer una de las justificaciones para el uso de la imagen como mejor método de explicación. Se percibe una crisis del lenguaje discursivo.
- Para una teoría de la imagen:
 - Defensa de la eliminación de cualquier noticia o locución: ni conceptos, ni formas ni figuras, desnudez y pobreza de espíritu.
 - Defensa de la invisibilidad: devoción de corazón, devoción en lo invisible, soledad.
 - Crítica a la materialidad, al apetito, al asimiento al ornamento, a la curiosidad por la imagen y a la imaginación.
 - Rechazo de la iconoclastia.

Hemos nombrado entre estos puntos la división tripartita —y no dualista, por lo tanto— del ser humano según San Juan de la Cruz: cuerpo, alma y espíritu. El alma está formada por dos partes, la inferior (sensible, sensitiva) y la superior (racional, con sus tres facultades: memoria, entendimiento, voluntad). Finalmente, el espíritu,

¹⁸⁸ José Manuel Bleca en la edición de las *Poesías completas y otras páginas* de San Juan de la Cruz. Zaragoza: Ebro, 1979, p. 14: “[...] el uso del símbolo, de la alegoría y de la comparación, imprescindibles para aclarar conceptos o análisis demasiado sutiles. Como Santa Teresa, San Juan tiene la necesidad de recurrir con frecuencia a la comparación con el mundo sensible”.

como instancia superior que establece el contacto con la divinidad y que a veces se identifica a la parte superior del alma. Michel Fromaget, en su estudio sobre la antropología tripartita dedica un capítulo al Maestro Eckhart, a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de la Cruz¹⁸⁹. Según Fromaget, San Juan nombra el cuerpo, el alma y el espíritu respectivamente como “sentido del alma”, “espíritu del alma” y “sustancia del alma” —aunque no de modo sistemático—, aspectos y funciones que deben perfeccionarse a través de la superación de lo inferior en un proceso de transformación espiritual que Fromaget considera una verdadera metamorfosis. La subida es esta metamorfosis del alma que convierte al sujeto en un hombre de espíritu.

¿Podemos hablar, como ya se ha hecho con otros místicos —Hildegard von Bingen o Marguerite Porete—, de una poética de la visibilidad en San Juan de la Cruz? Es decir, ¿intentan sus textos “hacer ver”? ¿Utiliza el carmelita una predicación visual? Si cuando hablamos de poética de la visibilidad nos referimos al discurso que pretende hacer ver y que se fundamenta en elementos visuales para recrear experiencias: no. A pesar de esto, surgen dos imágenes simbólicas de enorme fuerza: la primera y más importante, la de la noche, y en segundo plano, la de la montaña. Con todo, *Subida* no se plantea en su estructura, sin embargo, como un ascenso estructurado, cuando sí lo es el *Monte de perfección* en tanto que texto. El ascenso, aunque sirve de metáfora del contenido, no estructura el texto —no es su esqueleto formal—, que está lleno de digresiones. Pero, en cambio, constituye una imagen fuertísima y sutil: mientras leemos, mientras meditamos, estamos implicados en una ascensión interior.

Pensamos en un modelo en el que primero surge el texto verbal, del que podemos extraer una imagen poético-narrativa, que a su vez será la base para la imagen visual. ¿Tenemos elementos para trazar el puente entre una y otra imagen, entre la montaña como imagen usada en los tratados y el dibujo del *Monte Carmelo*? La conjugación de lo narrativo y de lo gráfico, a nuestro entender, se da en el momento en que la montaña es el lugar desde donde hablar “[...] en la subida de

¹⁸⁹ Joaquín García Palacios. *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1992, p. 20. Sobre la antropología tripartita, ver Michel Fromaget. “De l’anthropologie tripartite chez Maître Eckhart, Jean de la Croix et Thérèse d’Avila”, en *Dix essais sur la conception anthropologique “Corps, âme, esprit”*. París: L’Harmattan, 2000, pp. 209-235.

este monte”¹⁹⁰ —leemos en *Subida*—, que ejerce como puente de la experiencia en el texto. No es fundamentalmente un elemento ni para la imaginación ni para la visión, sino una ficción necesaria para la enunciación y confirmación del texto y para la persuasión del lector. De ahí que el texto cree una topología del alma, porque el lugar desde donde se habla es una imagen. Ya Michel de Certeau habló en estos términos sobre *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús¹⁹¹. El lugar de la narración (espacio de escritura) es el lugar de la simbolización (espacio de la experiencia): el monte ofrece esa doble vertiente, la de marco textual y experiencial a la vez. San Juan de la Cruz habla de la noche como una metáfora: “Continuando todavía el alma la metáfora y semejanza de la noche temporal en esta suya espiritual [...]”¹⁹². Aparte de la palabra *metáfora*, San Juan utiliza también estas otras: *semejanza* —muy a menudo, ya en el inicio del *Cántico* cuando se refiere a lo inefable—, *forma*, *figura*, *ejemplo*, *comparación* e *imagen*, en algún caso como sinónimos.

La interpretación de Jean Baruzi o de los poetas de la Generación del 27 sobre la obra de San Juan de la Cruz responde a la mirada moderna fundamentada en el símbolo, categoría cómoda de usar cuando hablamos de la experiencia y de la creación del carmelita. Precisamente, M.^a Jesús Mancho Duque persigue el puente entre la palabra poética y la constitución simbólica (planteadas como dos laderas) en la obra de San Juan de la Cruz, siguiendo la estela de la “ascensión por la senda de lo simbólico”¹⁹³ refiriéndose al *Monte de perfección*. De su estudio léxico-semántico *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, destacamos para nuestra investigación el capítulo sobre los símbolos dinámicos, es decir, las imágenes que indican un proceso (la salida, el camino, la senda, la puerta, el monte, la escala) y que ofrecen una gran “anchura significativa”¹⁹⁴. Según esta autora, el camino y el monte, que concibe como símbolos, serán sustituidos por el símbolo de la noche, y prueba de ello es el cambio de titulación del comentario del poema *Noche oscura* (de *Subida* a *Noche*). Alois M. Haas afirma que

¹⁹⁰ *Subida*, lib. 2, cap. 8.7.

¹⁹¹ Michel de Certeau. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006, pp. 187-199.

¹⁹² *Noche*, canc. 3, lib. 2, cap. 25.1, p. 624.

¹⁹³ M.^a Jesús Mancho Duque. *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, cita de la p. 11; “Símbolos dinámicos en San Juan de la Cruz”, pp. 157-176; “Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la ‘noche’ de San Juan de la Cruz”, pp. 177-209; “El símbolo de la ‘noche’: Ejes semánticos”, pp. 211-232.

¹⁹⁴ M.^a Jesús Mancho, *idem*, p. 158.

San Juan de la Cruz transformó “la metáfora espiritual de la noche en un simbolismo coherente y totalizador” y concluye su capítulo dedicado al carmelita en *Visión en azul* afirmando que “en esa cotidianidad, la *Noche oscura* no es otra cosa que la representación mental y simbólico-metafórica de la Cruz”¹⁹⁵. Bernhard Teuber¹⁹⁶, en cambio, aunque consciente de la fuerte tradición simbólica en las interpretaciones de la obra de San Juan de la Cruz, ofrece una interesante lectura alegórica. Para Teuber, no existiría la continuidad semiótica del símbolo, que considera una conjunción ilusoria, sino que la inefabilidad sería tan absoluta, la crisis del lenguaje sería tan real, que se haría imposible establecer una vinculación entre la realidad mística y su expresión, de modo que esa expresión —alegórica— resultaría aleatoria, como representación fija de una realidad paralela pero incomunicable, como testimonio de una imposibilidad. Pero lo alegórico nos parece insuficiente para hablar de una imagen abstracta, como cuando Victoria Cirlot estudia la técnica alegórica en la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen y concluye que parece que hay *algo más*¹⁹⁷. Francisco Yndurain apuesta por la interpretación simbólica pero establece las raíces de la poesía sanjuanista en el alegorismo¹⁹⁸. Ahora bien, si el *Monte de perfección* es la representación de los caminos verbales hacia Dios, la lectura alegórica tendría sentido pues cuando cesa el lenguaje, si hacemos caso de lo que dice San Juan en el dibujo, no hay camino. No pretendemos resolver la disputa entre alegoría y símbolo aquí —pues ambos elementos pueden ser complementarios en distintos niveles—, sino plantearla en tanto que afecta a la cuestión de la imagen. La imagen narrativa puede ser entendida bajo la estela de la alegoría o del símbolo; hay argumentos para ambas posibilidades de comprensión. La imagen plástica, el dibujo, sin embargo, tal como planteamos aquí la estética sanjuanista, se comprenderá desde la simbología, siguiendo a Michel de Certeau cuando afirma que los lenguajes de la fe son simbólicos: “el ‘símbolo’ es primero la parte de un objeto al que falta y se ajusta otra mitad”¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Alois M. Haas. *Visión en azul*. Citas de las pp. 55 y 66.

¹⁹⁶ Bernhard Teuber. *Sacrificium litterae. Allegorische Rede uns mystische Erfahrung in der Dichtung des reiligen Johannes vom Kreuz*. Munich: Wilhelm Fink, 2003.

¹⁹⁷ Victoria Cirlot. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005, p. 158.

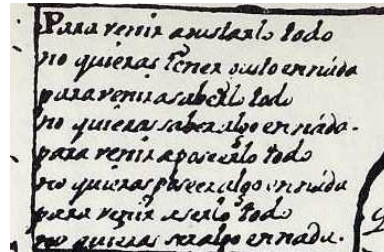
¹⁹⁸ Francisco Yndurain. “San Juan de la Cruz: entre alegoría y simbolismo” en *Relección de clásicos*. 1969, pp. 11-21.

¹⁹⁹ Michel de Certeau. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 229.

En primer lugar atenderemos al texto verbal del dibujo. La transcripción es la siguiente²⁰¹, leyendo en el sentido natural de una ascensión o escalada de abajo hacia arriba:

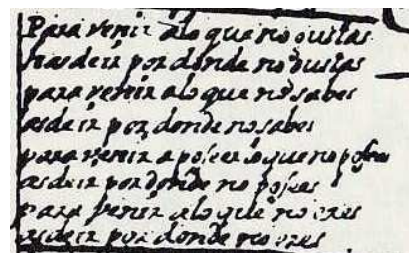
— Las cuatro columnas o secciones escritas verticalmente, de izquierda a derecha:

*Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a saberlo todo
no quieras saber algo en nada.
Para venir a poseerlo todo
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo
no quieras ser algo en nada.*



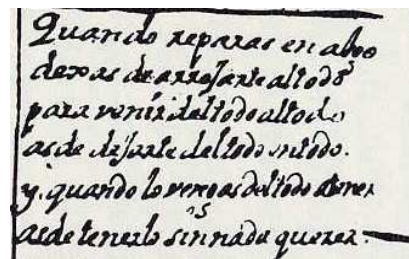
*Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a saberlo todo
no quieras saber algo en nada.
Para venir a poseerlo todo
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo
no quieras ser algo en nada.*

*Para venir a lo que gustas
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes.
Para venir a poseer lo que no posees
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres
has de ir por donde no eres.*



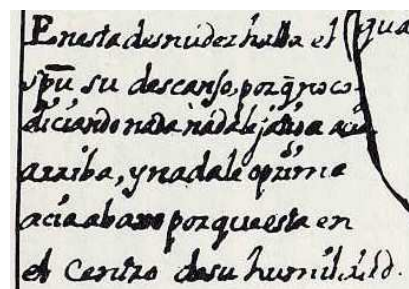
*Para venir a lo que gustas
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes.
Para venir a poseer lo que no posees
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres
has de ir por donde no eres.*

*Cuando reparas en algo
dejas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo
has de dejarte del todo en todo,
y cuando lo vengas del todo a tener
has de tenerlo sin nada querer.*



*Cuando reparas en algo
dejas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo
has de dejarte del todo en todo.
y cuando lo vengas del todo a tener
has de tenerlo sin nada querer.*

*En esta desnudez halla el
espíritu su descanso, porque no
comunicando nada, nada le fatiga hacia
arriba, y nada le oprime
hacia abajo, porque está en
el centro de su humildad.*



*En esta desnudez halla el
espíritu su descanso, porque no
comunicando nada, nada le fatiga hacia
arriba, y nada le oprime
hacia abajo, porque está en
el centro de su humildad.*

²⁰¹ Reproducimos la transcripción del ejemplar de Beas de Segura que aparece en San Juan de la Cruz, *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 1990, pp. 95-97.

— Los caminos o sendas en dirección, también vertical, que separan los anteriores avisos, se suceden así de izquierda a derecha:

- *Camino de espíritu de imperfección del cielo: gloria, gozo, saber, consuelo, descanso.*
- *Senda del Monte Carmelo espíritu de perfección: nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte nada.*
- *Camino de espíritu de imperfección del suelo: poseer, gozo, saber, consuelo, descanso.*

— En los bordes exteriores de los caminos o sendas, verticalmente y de izquierda a derecha:

- a la izquierda: *Cuando yo no lo quería téngolo todo sin querer.*
- a la derecha: *Cuando menos lo quería téngolo todo sin querer.*

— En los dos espacios centrales con las rayas señalando a las sendas de imperfección se lee:

- a la izquierda (desde arriba): *Cuanto más tenerlo quise con tanto menos me ballé* (y con escritura invertida): *ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro.*
- a la derecha (desde arriba): *Cuanto más buscarlo quise con tanto menos me ballé: ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso.*

— Formando un arco de izquierda a derecha se colocan los frutos, virtudes y dones, a saber:

- *Paz, gozo, alegría, deleite, sabiduría, justicia, fortaleza, caridad, piedad.*

— A la altura del círculo central y flanqueándolo se lee:

- a la izquierda: *No me da gloria nada.*
- a la derecha: *No me da pena nada.*

— El círculo central está formado por el texto de Jeremías (2,7):

- *Introduxit [introduxi²⁰²] vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius. Hier. 2.*

²⁰² Corrección nuestra. En el ejemplar de Beas de Segura se lee *introduxi*. En otros ejemplares se lee *induxi*.

— Dentro del círculo la sentencia profética:

· *Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios.*

— Bordea la línea superior del arco, esta leyenda:

· *Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley; él para sí se es ley*

— Remata o corona el dibujo, el título:

· MONTE CARMELO



En resumen y a modo esquemático, las ideas principales del texto del diagrama son las siguientes:

- Lenguaje paradójico
 - Todo/nada (gustar, saber, poseer, ser)
 - Alógico, lógica excepcional: cuanto más, menos
 - Relación querer/tener: no querer = tener
- Lenguaje de negatividad absoluta
 - Ni eso ni esotro (ni del cielo ni del suelo)
 - Nada, nada, nada, nada, nada, nada y aún en el monte nada
 - Ausencia de camino o ley externa: no hay camino, no hay ley
- Noción de centro (de la propia humildad)
 - Descanso e inmovilidad: ni subir ni bajar, ni pena ni gloria
 - Cima y centro del monte: Dios

Se declara de nuevo, en estas palabras, la crisis del lenguaje lógico y discursivo. La enseñanza que muestra el *Monte* no permite ser entendida desde el entendimiento sino desde la fe, que asume la coincidencia de los opuestos (*coincidentia oppositorum*) de modo que realidades dispares quedan identificadas puesto que el conocimiento místico supera lo puramente consciente e inteligible. El mensaje que aporta el *Montecillo* está en perfecta coherencia con lo que el autor

expone en *Subida* y en *Noche*: la purgación activa y la pasiva, la enseñanza de la negación y del despojamiento de apetitos, facultades, y todo lo que suceda en el alma humana. Conseguir ese vacío favorecerá la recepción de la gracia y la gloria de Dios.

Retomemos ahora el momento de creación del dibujo: Andalucía, hacia 1579-1580, cuando San Juan acaba de escapar de la prisión de Toledo y está destinado a dirigir los conventos de carmelitas del sur de España y a comandar el priorato de Granada. Llega al convento de La Peñuela (Jaén), lugar desértico en la Sierra Morena, y encuentra un clima agradable, especialmente esos días que se acerca al convento de San José de Beas de Segura —cuya priora era entonces Ana de Jesús— para confesar a las religiosas, que lo consideran un verdadero maestro de almas y a quienes él tendrá siempre como hijas. A petición suya, San Juan realiza unos dibujillos que sintetizan su pensamiento y presentan sus textos —visto ahora en perspectiva, pues antes que los textos fue la imagen— de un modo más didáctico al alcance de más lectores²⁰³ ya que cada uno tenía su copia, cosa imposible con el manuscrito completo. Estos diagramas han sido designados por los estudiosos de diversas maneras: “especie de cartilla”, “síntesis completa de su pensamiento doctrinal”, “dibujo esquemático”, “sencillo esquemita”, “*simbolo del loro itinerario spirituale*”, “*sintesi intuitiva di tutta l’opera*” o “*calligrama raffigurante il progresso della via mistica negativa*”²⁰⁴, entre otros.

Debemos situar la labor de fray Juan dentro de la *cura monialium*, es decir, la cura o cuidado de las monjas, factor importante a tener en cuenta, como estamos viendo, al considerar la imagen. Eso significaba: predicación, confesión, enseñanza. Probablemente el *Montecillo* recogía avisos, puntos de perfección y consejos que el fraile daba a las hermanas para la oración individual. En el *Monte de perfección* de Beas de Segura (ms. 6296), que aquí tomamos como original, leemos “Para mi Hija Madalena”, refiriéndose a Magdalena del Espíritu Santo, para quién realizó esa copia personal de la montaña. Los testigos de la

²⁰³ Pedro Sáinz Rodríguez. *Introducción*. “Todos ellos [los místicos] saben que es preciso, para hacer comprender lo abstracto de ciertos conceptos místicos, el empleo de metáforas y alegorías plásticas y gráficas”, p. 313.

²⁰⁴ Eulogio Pacho. *San Juan de la Cruz y sus escritos*, p. 175; Efrén de la Madre de Dios, *San Juan de la Cruz*, p. 120; Edmondo della Passione, “Il ‘Monte’ di San Giovanni della Croce”, p. 4; Gabriele di S.M. Maddalena, “Il ‘Monte’ mistico di S. Giovanni della Croce”, p. 72; Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, p. 147.

época²⁰⁵ afirman que cada monja tenía un ejemplar del dibujo en su breviario así que hemos de suponer que realizó una cantidad importante de ellos y que debieron sufrir modificaciones, que ahora desconocemos por no tener más modelos de la misma época. Según Magdalena del Espíritu Santo y Ana de la Madre de Dios, dos de esas hijas del alma, cada monja llevaría en su breviario uno de estos mapas de oración e instrumentos de perfeccionamiento, que después circularían por la sección masculina de la orden. El ms. 12944/132 de la Biblioteca Nacional de España recoge la “Relación de algunas cosas hechas por San Juan de la Cruz”, una recopilación de dieciocho hojas del siglo XVII. El texto es de Magdalena del Espíritu Santo y supone un testimonio relevante en cuanto al dibujo pues lo cita en el folio 2v: “Allí [en Beas] compuso el monte y nos hizo a cada una uno de su letra para el breviario, aunque después les añadió y enmendó algunas cosas”. En el mismo manuscrito, Magdalena del Espíritu Santo cuenta como San Juan llegó a Beas poco después de salir de la cárcel y que llevaba con él un cuadernillo con romances que allí había escrito: *In principio erat verbum, La fonte que mana y corre* y los versos del *Adónde te escondiste*, que la carmelita afirma que sólo llegaban hasta donde dice *nimfas de Judea*. Magdalena asegura que el manuscrito se guardó en el convento de Beas de Segura, en su celda, hasta que sin saber cómo ni quien, alguien lo cogió.

Tanto Eulogio Pacho como Edmondo della Passione apuntan al hecho que probablemente el dibujo fue ideado en el periodo entre la salida de la ‘cárcel’ de Toledo y la asunción del priorato de El Calvario —donde iría después de estar en La Peñuela—, por lo cual el dibujo sería anterior a la redacción de los tratados. Esto coincidiría con el testimonio de Magdalena del Espíritu Santo. Es probable, como hemos señalado, que el modelo básico de Beas de Segura fuera sólo un esquema primitivo y que en Granada hubiera elaborado, más tarde, modelos más retocados, modificaciones que quizás el autor fue introduciendo a lo largo de toda su vida. No podemos saberlo con exactitud. La tradición crítica —desde la edición de Silverio de Santa Teresa en 1929²⁰⁶— ha considerado original el ms. 6296, que es una copia notarial hecha en el siglo XVIII. Que el modelo de Beas de Segura sea el único diagrama original del Santo es, no obstante, una

²⁰⁵ Eulogio Pacho. *San Juan de la Cruz, Historia de sus escritos*. Burgos: Monte Carmelo, 1998, referencias en las pp. 175-177.

²⁰⁶ *Obras de San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia*. Editadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa. C.D. Burgos: Monte Carmelo, 1929-1931, 4 vols.

afirmación controvertida: el Padre Noel-Dermot y Edmondo della Passione consideran que existen dos modelos primitivos, al incluir el ms. 8795 de Baeza —explicado en el capítulo 5— como modelo también autógrafo del fraile. Nosotros hemos considerado como único original el ms. 6296, si bien entendemos que el modelo de Baeza puede tratarse de una elaboración visiblemente más simple, hecha por él o por alguno de sus discípulos.

Sin embargo, al leer la información recogida por fray Andrés de la Encarnación, con todas sus ratificaciones y comprobaciones notariales, uno queda convencido de la autenticidad del contenido y probablemente de la forma de la imagen del ms. 6296. En cualquier caso, la imagen del *Monte Carmelo* aparece en los recopilatorios generalmente antes de los textos —se podría afirmar que el *Monte* es el poema [visual] de *Subida*—, como visión global a priori; es citada en ellos²⁰⁷ —con lo cual la imbricación texto-imagen es evidente e innegable—; y continúa ejerciendo su función después de la redacción de los tratados, que ya han proyectado sobre ella una primera lectura e interpretación, en especial a través del símbolo de la noche.

En el ms. 6296 se encuentran textos breves de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús. Atendiendo a las notas del *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España*²⁰⁸: “Son copias con testimonios notariales de su autenticidad, firmadas en Andújar, Baeza, Villa del Burgo, Bujalance, Málaga, Antequera”. El gráfico del *Monte Carmelo* se ubica en el folio 7r, poco después de las anotaciones notariales, entre los *Avisos a un religioso para caminar en la perfección* y los *Avisos para ser verdadero religioso* de San Juan de la Cruz.

Detengámonos en dichas anotaciones pues, de ser ciertas sus afirmaciones, no habría duda de la fiabilidad del dibujo. En el primer folio del ms. 6296, el notario Miguel González Galán, de Andújar, afirma que el contenido original de los textos es de San Juan de la Cruz y recoge el testimonio de fray Andrés de la Encarnación en tanto que las obras que había visto del santo eran “los escritos originales del Sto. los que había visto en los libros originales del Definitorio de su religión, en los de Profesiones de Religiosas primitivas de su orden, en protocolos públicos y escribanos de S. Magd. y en otros papeles, cartas y

²⁰⁷ *Subida*, lib. 1, cap. 13.10, p. 170; lib. 3, cap. 2.12, p. 360; lib. 3, cap. 15.1-2, p. 387.

²⁰⁸ *Inventario general de manuscritos de la BNE*. Vol. XI (5700 a 7000), Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

libros auténticos que ha manejado en cumplimiento de la comisión de sus Rmos. Superiores, tiene por certísimo sin el menor género de duda, ser el expresado escrito plena y completamente de la santa mano del glorioso padre”. El cotejo general de todos los textos recogidos se firma a 20 de enero de 1760, y el cotejo concreto del dibujo se signa en la villa del Burgo el 13 de noviembre de 1759.

En la parte inferior del folio 7r, justo debajo del diagrama del *Monte Carmelo*, empieza la anotación siguiente, que continúa en el verso del mismo folio: “Don Francisco Arredondo, Presbítero de la Villa del Burgo, Diócesis de Málaga y notario público por autoridad apostólica y ordinaria, certifico y doy fe a los que el presente vienen, que esta estampa antecedente está fiel, puntual y legítimamente sacada, y por mí cotejada, y corregida con una hoja original, y de letra y mano del Glorioso Padre, y sublime Doctor San Juan de la Cruz”. Según el manuscrito, redactado entre varios notarios y fray Andrés de la Encarnación, el dibujo era original del Santo Desierto de SSma. de las Mercedes, de los carmelitas descalzos, situado en la jurisdicción de esa villa (entendemos, Burgo). Parece ser que el dibujo estaba en ese convento, dentro de un marco de ébano, con la firma original del santo de la que se confirma la identidad de su letra y con la siguiente anotación: “JHS. Magdalena del Espíritu Santo. Refrene mucho la lengua y el pensamiento y traiga de ordinario el afecto en Dios, y calle [?] a el espíritu divino mucho. Léale muchas veces”. Al lado del marco, se leía: “Primer monte que nuestro venerable Padre Fray Juan de la Cruz hizo de su mano para sus libros estando en El Calvario”, cosa que nos haría hablar del diagrama del ms. 6296 no como el modelo de Beas (designado así hasta ahora por el vínculo con la carmelita de Beas Magdalena del Espíritu Santo) sino como el modelo de El Calvario. Junto al marco con el dibujo, se encontraban dos reliquias de carne y hueso del santo, deviniendo pues el conjunto, un objeto de veneración.

Después de conocer las características del manuscrito en el que está incluido en dibujo, iniciemos el recorrido por el dibujo original, a modo de análisis iconográfico. A diferencia de un escrito convencional y a pesar de la atracción que nos produce el centro circular, hemos de empezar a leer por la parte inferior, como quien empieza a subir la montaña por la falda, como quien construye un edificio desde los fundamentos. Sin embargo, este no es un proceso en el que se sume, en el que se construya, sino más bien lo contrario ya que las alturas exigen al caminante la máxima ligereza y una ardua resistencia, pues

como advierte Gabriele di S.M. Maddalena, se trata de una doctrina de la abnegación²⁰⁹. Los modos y las sentencias inferiores son imperativos de purgación activa. La lectura vivida en tanto que subida es la condición previa a la subida interior que seguirá. No olvidemos lo que hemos leído en los tratados: vamos de lo exterior a lo interior y de lo inferior a lo superior. Apliquémoslo pues al esquema. El primer escalón está formado por los cuatro modos que advierten del mecanismo paradójico propio de la ascética. De estas recomendaciones se erige la montaña y surgen los tres caminos, como tres posibilidades aparentemente iguales de ascenso en una estructura ternaria perfecta. En vez de un *bivium*, estamos delante de un *trivium* a modo de encrucijada de formas de religiosidad. La experiencia del maestro, puesta de manera esquemática, sin embargo, nos advierte que sólo el camino del medio es el que lleva hasta lo más alto, lo más profundo y lo más santo. Es la ventaja de contar con un dibujo que describe un proceso y que nos libra de tener que buscar un método propio, aunque el diagrama lo que marca es precisamente la ausencia de camino y la necesidad de que uno mismo lo trace entre unas mínimas —pero profundas— directrices de ascenso.

De los tres caminos, los laterales acaban siendo inviables y son descritos como *de espíritu imperfecto*: el de la izquierda, por perseguir los bienes del cielo; el de la derecha, en cambio, por agarrarse a los bienes del suelo, en esa combinación antitética (pero perfectamente rimada) cielo-suelo. Ni cielo ni suelo, entonces. ¿Con qué términos podemos denominar la tercera vía? San Juan la designa como *senda del Monte Carmelo espíritu de perfección* y no como un camino, a diferencia de las otras dos. Gráficamente las tres vías tienen un tamaño muy parecido, a pesar de esta semejanza semántica, que radica en el hecho que el camino se caracteriza por su fácil y habitual transitabilidad, a diferencia de la senda. Ésta, en definitiva, viene a resolver el dualismo de los caminos materialista —del suelo— y dogmático —del cielo—, negándolos a ambos e integrándolos a la vez en esa tercera vía, que es, en efecto, la vía del apofatismo. Dionisio Areopagita, en su *Teología mística*, no dijo solamente que Dios no fuese Luz, Bien, etcétera, sino que afirmó que Dios ‘era’ y ‘no era’ todo eso, por lo que deducimos que la vía apofática recoge la catafática y la relativiza para conseguir una aproximación absoluta a la realidad.

²⁰⁹ Gabriele di S.M. Maddalena. “Il ‘Monte’ mistico di S. Giovanni della Croce”, *op. cit.*, p. 78.

Aparte de la designación de los caminos y de la senda, el autor nos describe exactamente aquello de lo que nos tenemos que desprender: el camino de espíritu de imperfección del cielo: *gloria, gozo, saber, consuelo, descanso* mientras que del camino de espíritu de imperfección del suelo: *poseer, gozo, saber, consuelo, descanso*, ambas listas de hábitos y deseos están apuntaladas por esos *ni eso, ni esotro* repetidos hasta seis veces, uno para cada bien, sumándole una nada general. Y por si no quedara claro, la séptima nada: *aún en el monte, nada*. Siete, como siete son las moradas de Santa Teresa, como siete son los grados de las escaleras de amor medievales, los días de la Creación, los pecados capitales o los siete elementos (tres del cielo y tres de la tierra) en esa recurrencia al número místico por excelencia que denota la perfección. José Ángel Valente afirma que esa anihilación absoluta es un vaciamiento tanto ontológico como psicomoral²¹⁰ pues implica una renuncia de tipo existencial y ético.

De la misma manera que la dirección de las frases en la parte inferior era significativa —por su verticalidad que denotaba claramente el sentido del ascenso—, la dirección de los *ni eso, ni esotro*, y la de otras palabras de las inscripciones circulares pretenden dirigir simbólicamente la lectura, de abajo a arriba, de arriba abajo y en dirección casi en espiral, como quién entra y penetra en un contenido o una realidad psicológica. El conocimiento interior se lleva a cabo en espiral y en profundidad.

En paralelo a los caminos de imperfección, leemos las frases *Cuando ya no lo quise téngolo todo sin querer* (izquierda) y *Cuando menos lo quería téngolo todo sin querer* (derecha), en perfecta adecuación con las advertencias que hemos leído en los modos inferiores y que vinculan el no querer con el tener, es decir, en definitiva, la anulación del deseo, del apetito y de la voluntad. Encima de las vías imperfectas leemos *Cuanto más tenerlo quise con tanto menos me hallé* (izquierda) y *Cuanto más buscarlo quise con tanto menos me hallé* (derecha). Con estos avisos define el espíritu del que sube a la montaña para el encuentro: es el pobre de espíritu²¹¹, que no quiere ni busca ni tiene, según la explicación de Eckhart.

²¹⁰ José Ángel Valente y José Lara Garrido. *Hermenéutica y mística en San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 47.

²¹¹ La figura del pobre de espíritu fundamenta un sermón clásico de Eckhart, “los pobres de espíritu” en *El fruto de la nada* (ed. Amador Vega). Madrid: Siruela, 1998, pp. 75-81. San Juan utiliza la expresión, con probabilidad, directamente de las Bienaventuranzas (Mt. 5,3) en: *Subida*, lib. 3, cap. 29.3, p. 432; *Noche*, lib. 2, cap. 9.4, p. 560.

Aquí termina la parte más abigarrada del dibujo. El resto, formado por los círculos de palabras, respira mucho más y denota otra esfera, otro nivel de experiencia y de comunicabilidad, menos discursivo y más vacío, más aéreo. La única palabra que nos recordará el sentido ascensional será *sabiduría*, escrita verticalmente en lo más alto. En esta franja de círculos de palabras (*paz, gozo, alegría, deleite / piedad, charidad, fortaleza, justicia*), el sentido de lectura es de lo más exterior a lo más interior, donde se hará el descubrimiento de la divinidad. Las palabras del lado izquierdo remiten a un contexto de júbilo, mientras que las del lado derecho recuerdan las virtudes.

Así pues, continuamos con la lectura-subida, que ya han quedado indiferenciadas como estructuras apofáticas. Lectura, ascenso, oración, despojamiento y perfeccionamiento. En el círculo exterior se lee *Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley, él para sí es ley* recordando la primera carta de San Pablo a Timoteo, 1-9: “Hay que recordar que ninguna ley está hecha para quienes practican el bien. La ley está hecha para castigar a los rebeldes y desobedientes [...]” y la epístola a los Romanos 2, 14-15: “Pero cuando los que no son judíos ni tienen la ley hacen por naturaleza lo que la ley manda, ellos mismos son su propia ley. Por su conducta muestran que la llevan escrita en el corazón”. Ni caminos ni sendas, ni métodos ni modos: libertad interior, por lo tanto, y amor, como fruto natural del monte: *Introduxi vos in terram carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius* (Jeremías, 2, 7), sentencia que encierra el mensaje central. Ha llegado un punto en el que nada está escrito y en el que los esfuerzos activos ya no deciden, sino que prevalece la acción de Dios. Gabriele di S.M. Maddalena lo llama “altiplano del todo”²¹². *No me da gloria nada* (izquierda), *No me da pena nada* (derecha). *Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios* es la única frase —aparte de *Monte Carmelo*, que titula el dibujo— que está escrita en dirección totalmente horizontal, que es la más visible, como meta y final de trayecto, en el centro del espacio gráfico y, por consiguiente, en el centro de esa topología interior, donde espacio es sinónimo de vacuidad. Éste “sólo Dios” confirma que las nadas han cumplido su función, que es el desasimiento de todo y la experiencia de lo que Jean Baruzi designa, al final de su libro, el estado teopático²¹³, que según San Juan es accesible en esta vida siempre que se acceda a él a través de la muerte mística o éxtasis.

²¹² Gabriele di S.M. Maddalena. “Il ‘Monte’ mistico di S. Giovanni della Croce”, en *op. cit.*, p. 72.

²¹³ Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, p. 643.

La zona central y superior del dibujo, como vamos anunciando, configura un círculo, círculo de meditación, círculo cósmico, círculo perfecto y eterno, *circulus mysticus*. Michel Florisoone vio en esa forma un embrión, que como un huevo, son formas de germinación y crecimiento, de perfeccionamiento del ser. Formas en formación donde lo que se llegará a ser ya está ahí contenido. En ese embrión en la placenta, sin embargo, se intuía también un monstruo imperfecto, como el que el humano lleva dentro o como el que debe vencerse en el centro del laberinto, una criatura también capaz de santidad: “*embryon de cet homme que la renaissance rendre capable de sainteté et de divinité [...] ce plan, cette composition, cet embryon, ce monstre*”²¹⁴. Fernando Rodríguez de la Flor ha desvelado la semejanza del dibujo con la representación gráfica del cerebro, que actualmente es considerado el núcleo de la individualidad y que podría ser una imagen moderna del alma, como centro de facultades y sede de la imaginación.

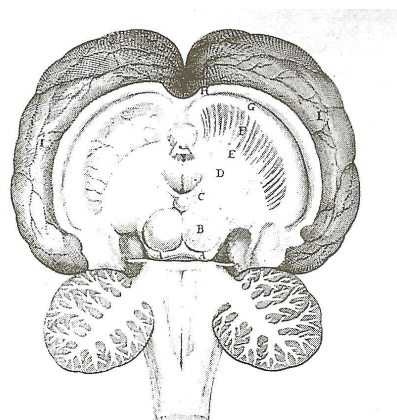
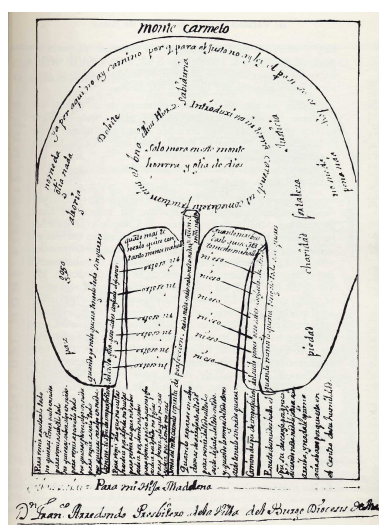


Fig. 98. «Morfología del cerebro», Thomas Willis, *De anima brutorum*, Amsterdam, 1673

FIGURA 8. Diagrama del *Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz comparado con un esquema de la morfología del cerebro de 1673²¹⁵.

Michel de Certeau, en cambio, lee la imagen como un pulmón con sus costillas, cada una de las cuales, como añade Amador Vega, marca el

²¹⁴ Michel Florisoone. *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix*, pp. 116 y 117, respectivamente.

²¹⁵ Fernando Rodríguez de la Flor. “IV. Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y en el arte”, en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. Fig. 97 y 98.

ritmo de la respiración —en el modo de una *negatio negationis*—, el ámbito de la meditación y la fisiología de un cuerpo sutil, citando a Giorgio Agamben²¹⁶. El pasaje de *La fábula mística* que habla del *Monte de perfección* es el siguiente:

Es el espíritu del lugar. Juan de la Cruz también despliega sobre el Monte Carmelo la ‘subida’ de su discurso y dibuja el mapa de ese cielo dantesco a la manera de un cuerpo fantástico cuyos pulmones escanden (como los versos bíblicos) ‘ni eso, ni eso, ni esotro, ni esotro’, un cuerpo dividido por la hondonada central en la que se repite la ‘nada’ (‘nada, nada, nada, nada’), y cuyos pies están cubiertos por una vegetación de escrituras que devienen más escasas a medida que ascienden. El paraje se convierte en un héroe mudo de la historia. El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio.²¹⁷

Es cierto que la silueta de las líneas y curvas recuerdan una forma humana, o quizás una figura angélica rodeada por un aura. Esas costillas o grados de ascenso se asimilan a los grados de una escalera, imagen típica del camino ascendente de perfección, desde la escalera de Jacob, pasando por la escalera santa de Juan Clímaco. En algunas ocasiones, se han superpuesto las dos imágenes —la montaña y la escalera—, por lo cual no creemos desacertado ver en el monte una estructura similar de ascenso por grados. Para Efrén de la Madre de Dios²¹⁸ el dibujo representa una montaña vista desde arriba, cosa que nos recordaría la perspectiva del *Cristo crucificado* trazado por San Juan. La elección de este punto de vista reflejaría el hecho que aquél que dibuja antes ‘ha visto’, y ha tenido una visión superior, pero no espacialmente sino espiritualmente. Ha visto con esos otros ojos, desde lo alto.

Podemos concluir que en el diagrama se muestra la Belleza, la de Dios, la absoluta, esa belleza basada en el “anonadamiento sistemático de toda forma y figura creadas” ya que —en palabras de Hans Urs von Balthasar— “el verdadero lugar de la belleza es la contemplación”²¹⁹, es decir, no se trata de una estética de lo bello sino una estética de la

²¹⁶ Amador Vega. “Imaginación nocturna y contemplación estética. San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola”, en Revista *Bandue* 1, 2007, pp. 279-297.

²¹⁷ Michel de Certeau. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006, p. 137.

²¹⁸ Efrén de la Madre de Dios. *San Juan de la Cruz*, cap. 3, p. 121.

²¹⁹ Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*. Volumen 3, Madrid: Encuentro, 1995, pp. 160 y 166 respectivamente.

devoción en la que la belleza no es ni una cualidad del objeto creado ni de la proyección que aplica el sujeto, sino del contenido trascendente que reposa más allá de la relación de percepción y que fundamenta el ejercicio de meditación. La Belleza, identificada con la Bondad —y en última instancia, con Dios, como ya anunciaba la estética pseudoareopagítica— reside en lo que no tiene forma alguna, hecho característico de las imágenes sagradas que poseen un poder dinámico y activo que responde a ese magnetismo que evocan: el de la presencia²²⁰.

²²⁰ Hans Belting. “Introduction”, en *Likeness and Presence*. The University Chicago Press, 1994, p. 6 y siguientes.

4. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

Mediante los siete apartados de este capítulo procuraremos proporcionar una comprensión del dibujo del *Monte Carmelo* desde diferentes aspectos. Para empezar, consideraremos el dibujo como resultado de un proceso de creación vinculado a la experiencia mística y a la necesidad de exponer y enseñar la doctrina a un público esencialmente femenino. En el mismo apartado se esbozaran las relaciones entre mística e imagen a través de varios autores espirituales, arrancando desde el siglo XII para llegar hasta San Juan de la Cruz, que se sitúa en esa tradición (4.1). En segundo lugar, atenderemos al motivo iconográfico de la montaña en tanto que símbolo útil para representar la progresión espiritual (4.2). Acto seguido, el dibujo del *Monte Carmelo* nos aparecerá como un sistema de representación del conocimiento, es decir, como un diagrama doctrinal con un alcance tanto personal como cosmológico (4.3). En tanto que expresión de una visión del mundo y, en definitiva, de una experiencia profunda, y en tanto que instrumento educativo, descubriremos las estrategias mnemotécnicas de la imagen (4.4). En esencia, el diagrama es un tipo de imagen mixta, pues combina tanto elementos lingüísticos como formales que nos permiten hablar de ella como poema visual (4.5). En este apartado se incluirá otra imagen, el *Camino de la nada*, un diagrama que aparece en las primeras ediciones impresas de las obras de San Juan de la Cruz y que comparte algunos elementos con nuestro *Montecillo*. La recepción de todo este contenido expresado de forma didáctica, sistemática y poética al mismo tiempo, no puede comprenderse si no es por la vía de la experiencia, que es lo que, por otro lado, el autor quiso transmitir (4.6). En último lugar, pero no por ello menos importante, hemos querido concluir el capítulo con un apartado sobre la comprensión de la imagen como icono que conecta el ámbito de lo visible con el de lo invisible (4.7).

4.1 Espiritualidad e imaginación creadora

Es muy probable que existieran diversos modelos de *Monte de perfección* y que San Juan de la Cruz los personalizara para cada hermana, ya que se trataba de imágenes de culto individual —las llamadas *orationes secretae*— y no público, por lo tanto vinculadas a la oración mental. En

cualquiera de los dos casos, su principal público receptor era femenino, si bien más adelante se fue extendiendo por toda la orden. Cabe comprobar a petición de quién fueron escritas las obras de San Juan de la Cruz: el *Cántico* responde a la petición de Ana de Jesús y *Llama*, a la de Ana de Peñalosa, si bien la mayoría de las epístolas revelan una correspondencia regular mayormente con destinatarias. Por otro lado, el dibujo del *Monte Carmelo* está dedicado a Magdalena del Espíritu Santo. No se debe olvidar que algunas de las religiosas eran analfabetas (*illetterati* o *illiterati*) mientras que otras encontraban los textos de fray Juan bastante crípticos por lo cual el dibujo venía a ser una manera más fácil o más intuitiva de entrar en la doctrina. Ésta sería nuestra aplicación de la teoría de Jeffrey Hamburger, cuando basa la espiritualidad femenina en el uso —creación y reproducción— de imágenes mientras vincula la masculina a los textos. Así pues, por ejemplo, en la Edad Media, la devoción femenina respondería a la cultura visual de los manuscritos iluminados, las muñecas y los juegos de devoción. Según Hamburger, la espiritualidad femenina era más sensitiva, introspectiva, encarnada y visual, y menos textual, cosa a tener en cuenta dentro de un ambiente de clausura donde la imagen podía recrear otros mundos o, al menos, una topología del espíritu basada en los textos bíblicos y en las experiencias visionarias. Esta devoción integral performativa²²¹ unía mente, emociones, imaginación y corporalidad a través de varios objetos de culto manufacturados por ellas mismas. El diagrama, en este caso, era entregado por su maestro de almas que, como confesor y junto con las prioras, era la persona más influyente del monasterio. La performatividad se convertía en peregrinación interior por un espacio, al fin y al cabo, imaginario, a pesar del rechazo explícito, en última instancia, de la facultad de la imaginación en tanto que síntesis de la información recogida por los sentidos exteriores.

Helmut Hatzfeld²²² se pregunta por el significado del simbolismo místico, que de entrada concibe como una necesidad frente a lo misterioso y a lo divino ya sea bajo lo que se pueden llamar visualizaciones arquetípicas o símbolos cósmicos de alcance universal. Hatzfeld afirma que existen dos vías de expresión: la didáctica-metafórica-alegórica o la visualización ingeniosa por medio de imáge-

²²¹ Jeffrey Hamburger. *The Visual and the Visionary*. New York: Zone Books, 1998, p. 19.

²²² Helmut Hatzfeld. “7. ¿En qué consiste el simbolismo místico?”, en *Estudios literarios sobre mística española*, pp. 30-34.

nes, y es ahí donde puede hablar del “artista místico”, tal como podríamos considerar a San Juan de la Cruz. El estudioso señala que en el símbolo de la noche sanjuanista “lo arquetípico, lo poético, lo moral, lo experimental y lo religioso coinciden hasta el extremo de no poder uno distinguir la parte del hombre espiritual y la parte del artista”²²³. De algún modo, es lo que Edith Stein había proclamado en su *Ciencia de la cruz*, cuando identificaba la sensibilidad de tres figuras: la del santo, la del niño y la del artista. En definitiva, y como apunta Hatzfeld, parece ser que la creación artística ha estado siempre ligada al fenómeno místico, especialmente a través del proceso de simbolización, que está presente en casi todas sus manifestaciones.

La cuestión de la imagen como vínculo entre la humanidad y la divinidad se pone de manifiesto en la tradición judeocristiana ya en el *Génesis*, cuando el relato sacerdotal narra la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios, hecho que alimenta la imagen del alma humana como espejo de Dios, tal como muestra el quiasmo de Gn. 1, 27; Dios creó al hombre, lo creó a semejanza de sí. La figura crística del Nuevo Testamento vendrá a reforzar la idea de naturaleza unificada a la vez que la distancia ontológica entre lo humano y lo divino. Las corrientes místicas, de algún modo, se mueven en este espacio, en búsqueda de la identidad plena. El asunto de la cristología como visibilidad de Dios ha provocado grandes discrepancias a lo largo de las épocas, especialmente en los momentos álgidos de las polémicas iconoclastas: el siglo VI bizantino y el siglo XVI con la Reforma protestante. San Juan de la Cruz, como se ha comentado en el primer capítulo, vive en el clima espiritual de lucha entre catolicismo y protestantismo, y deberíamos tener en cuenta si la Reforma pudo influir en sus consideraciones acerca de las imágenes de la divinidad o si éstas provienen de una tradición que se remonta un par de siglos atrás, en los siglos XIII y XIV, cuando se percibe el inicio de una tendencia a despreciar las imágenes. Eckhart, Marguerite Porete, entre otros, pueden ser un ejemplo de esta tendencia. En definitiva, San Juan de la Cruz sintetiza elementos de su tradición carmelita con algunos de la tradición mística que le llega del norte de Europa y de la Reforma protestante de su siglo.

A pesar de lo dicho, la necesidad de los textos místicos de construirse sobre imágenes o de crearlas gráficamente con un objetivo mistagógico-predicativo no es nada nuevo por parte de San Juan de la Cruz,

²²³ Helmut Hatzfeld. *op. cit.*, p. 32.

que no deja de ser un modelo más dentro de esta tradición que vamos resiguiendo. El primer ejemplo de dotación plástica de la experiencia místico-visionaria en la época bajomedieval es el caso de Hildegard von Bingen²²⁴, la mística renana del siglo XII, que se acoge al valor expresivo de imagen sin restricciones, a diferencia de Eckhart y los místicos renano-flamencos posteriores al XIII. Su vida bascula entre la visión y la escritura. Tuvo varias visiones que tardó unos años en poner por escrito, siempre con la cautela para explicar aquello que acontecía en lo más interior de sí misma, entre el acto de intelección y la visión de los sentidos espirituales. Precaución y tiempo, el necesario para establecer una forma simbólica para la experiencia, para aquello que se había comprendido de forma unitaria y total. En sus tres grandes obras, el *Scivias* (1141), el *Liber de vitae meritorum* (1158) y el *Liber divinorum operum* (1163), imagen y texto establecen un diálogo formidable y lo visual permanece como “simulacro de lo visionario”²²⁵, como poso imaginativo de su espiritualidad y su facultad profética. Los manuscritos van acompañados de una rica iconografía repleta de ojos, siluetas de huevos, figuras angélicas, círculos, colores, que no escatiman elementos expresivos.

El pensamiento de Hildegard von Bingen (1098-1179) es contemporáneo al de intelectuales como Hugo de San Víctor y su discípulo Ricardo († 1175), autor del *De Trinitate* y del *Benjamin minor*. Patrice Sicard²²⁶ ha dedicado un análisis preciso de la función pedagógica de la imagen visual —y de cómo esta recoge las enseñanzas orales— en el *Libellus de formatione arche* de Hugo de San Víctor, libro que describe un diseño gráfico cuya existencia real no está comprobada. En cualquier caso, el estudio aduce la presencia de una pedagogía visual en la que la imagen, como en el caso del *Monte de perfección*, sería una guía de lectura de los textos. Si el mecanismo didáctico es visual, la devoción también es visual, por medio del *oculus mentis*, que entiende esas palabras silenciosas que son las imágenes. Una vez más, con Hamburger, aceptaríamos que la visualización enciende y conduce la devoción, como forma de transmisión de la sabiduría de la vía del espíritu. Por otro lado, en el *Benjamin minor* se expresa explícitamente —por medio

²²⁴ Victoria Cirlot ha reconocido una poética de la visibilidad en la obra de esta mística en *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela: 2001 y en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.

²²⁵ Aplicamos la expresión de Jeffrey Hamburger. *The Visual and the Visionary*, p. 143.

²²⁶ Patrice Sicard. *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle*. Le Libellus de Formatione Arche de Hugues de Saint Victor. Bibliotheca Victorina IV, Paris-Turnhout: Brepols, 1993.

de la concepción del personaje bíblico de Raquel como razón contemplativa— la necesidad de la imaginación para pasar del conocimiento de lo visible al de lo invisible (identificado con lo celestial, con lo divino) en el contexto de la experiencia mística.

De esta cosmovisión que comparten Hildegard y los victorinos, hasta las cosmovisiones posteriores, es decir, del siglo XII al XIV, las consideraciones sobre el uso de las imágenes varían y la facultad de la imaginación va siendo desprestigiada y cuestionada —claramente, al menos, en San Juan de la Cruz, como se ha argumentado en el capítulo segundo. ¿Se debe ello a una nueva recepción de la teología de Dionisio? ¿O más bien se debe a la repercusión intelectual de los primeros intentos de reforma llevados a cabo por los franciscanos? Nos preguntamos qué cambia y por qué, desde la exaltación de la imagen de Hildegard hasta la negación de la imagen de San Juan de la Cruz, cuando, a pesar de este aspecto, ambos son representantes de una espiritualidad mística que recorre Europa de norte a sur entre los siglos XII y XVI y cuyo elemento común es fundamentalmente el de una creencia y comunicación con Dios a través de la experiencia. ¿Tendrá razón Hamburger cuando define la espiritualidad femenina como esencialmente visual? Un siglo más tarde, sin embargo, nos encontramos con el caso de la francesa Marguerite Porete, autora del *Mirouer des simples ames* por el cual fue quemada en la hoguera en París. Porete, a pesar de usar imágenes alegóricas, rechazaba profundamente el uso de la imagen. Fijémonos, por otra parte, que en los primeros años del siglo XIV coinciden en París también Ramon Llull y el Maestro Eckhart, sin tener constancia, no obstante, de un encuentro de intercambio cultural.

La problemática de la imagen en el ámbito teológico se plantea al tratar la relación entre el Padre y el Hijo. El Maestro Eckhart desarrolla una de las principales teorías en torno al nacimiento de la divinidad en el interior del alma humana, donde coinciden la unidad y la diferencia, la semejanza y la desemejanza. El Hijo es la imagen del Padre de modo que se puede hablar con propiedad de una cristología de la imagen, de una teoría de la visibilidad o encarnación de Dios en la Imagen-Hijo. Tal como cuenta Alois M. Haas²²⁷, Eckhart usa diversas imágenes para referirse al fondo del alma, el lugar donde despierta la divinidad en el Hombre: chispa del alma, cabeza, barón,

²²⁷ Alois M. Haas. *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*. Barcelona: Herder, 2002.

cima del alma, luz, imagen, sindéresis, fuerza, algo, custodia, esencia, castillo, fondo, remolino, razón suprema. Se trata de imágenes literarias que utiliza en sus sermones y comentarios y que nunca desembozarán en ninguna representación gráfica. No se conoce ninguna imagen creada por este maestro de almas, que se queda en el ámbito de la especulación intelectual y en la elaboración de una *deformación* (*Entbildung*) imaginal teórica. Sobre las relaciones entre San Juan de la Cruz y los místicos renanos, entre ellos Eckhart y sus discípulos Johannes Tauler y Heinrich Seuse, se ocupa —como ya hemos dicho en el primer capítulo— Jean Orcibal en un libro interesante pero sin conclusiones demasiado rotundas a excepción de la lectura de las *Instituciones* por parte de San Juan. Nos interesa, por otro lado, para comprender el pensamiento sanjuanista, la concepción de la divinidad del místico alemán ya que comparten varios aspectos. Una cosa es el Dios pensado, y otra, el Dios esencial —la divinidad— que permanece por encima de los pensamientos y conceptos. Es este Dios el que busca San Juan, por el camino del despojamiento bajo las imágenes de la noche y del ascenso²²⁸.

Los dominicos Tauler y Seuse también desarrollarían una amplia labor en lo que se refiere a lo visual; Tauler desde el punto de vista teórico mediante el género de los sermones y Seuse en ligazón con lo visual en la *cura monialium*. Tauler habla repetidamente de la imagen de Dios en el alma humana o del alma como imagen de Dios, y eso sólo sucede, paradójicamente, bajo la condición del despojamiento de las imágenes:

cuando las potencias del alma se despojan de todas sus imágenes, allá dentro es pronunciada la Palabra [...] Lo mismo en el hombre. Cuanto más desnudo esté de imágenes, cuanto más se interiorice, cuanto más de todo se ha olvidado, tanto más se acerca al modo de obrar de Dios.²²⁹

Hamburger se muestra muy interesado por el *Ejemplar* (1362-1363) de Seuse donde no sólo se habla de la imagen sino que las ilustraciones son una parte importante de la obra de cara a la educación de las mujeres religiosas (*mulieris religiosae*). Se tiene constancia del uso de dia-

²²⁸ Jean Orcibal. *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*, p. 152; hablando de Eckhart y San Juan de la Cruz: “En términos más filosóficos, ambos autores recomiendan total desnudez de imágenes, comprendida sin la menor duda la Humanidad de Cristo: el predicador alemán juzgaba que era obstáculo desde el momento en que dejase de ser camino para fijarse en la divinidad”.

²²⁹ Juan Tauler. *Obras*. pp. 224-225.

gramas didácticos por parte de Seuse para la fase purgativa —incluso de una vía mística, de la que ya hablaremos—, y de la defensa, en último término, de la *Bildlosigkeit* para lograr la *visio Dei*²³⁰.

Según su tratado *Directorio de contemplativos*, Herp († 1477) se muestra partidario de las imágenes devocionales. En el apartado 28 del libro distingue entre las imágenes que impiden la contemplación y las que la favorecen²³¹. Las primeras son de tres tipos: las nocivas, las imaginaciones vanas y las imágenes buenas y útiles pero que igualmente ocupan el espíritu e impiden la unión. Más adelante afirmará que “El hombre debe tan sólo dejarse impresionar por las imágenes de aquellas cosas que le muevan a dar gracias a Dios, a alabarle y a imitarle en cuanto hombre”²³², es decir, defiende las imágenes solamente si sirven para la mortificación de sí mismo y para progresar en virtudes, opinión no muy lejana a la que mostrará San Juan de la Cruz. En cambio, Jan van Ruusbroec, en *Los siete peldaños de la escala del amor espiritual*, defiende el conocimiento de Dios por medio de la imagen: “Él [Dios] nos da el poder de conocerle en imagen, como en un espejo en que vemos formas, imágenes y semejanzas de Dios [...] Debemos pues, fijar la vista en Dios y buscarle por imágenes, formas, semejanzas divinas”²³³. En las *Bodas del alma*, habla de la contemplación más noble: esa que se rige por la búsqueda de la Imagen eterna.

En el caso de Ignacio de Loyola (1491-1556), la experiencia de la enfermedad a causa de una herida de guerra lo volcó, en reposo, a la lectura y al estudio, actividades a partir de las cuales llegó a la meditación. Contrastan mucho a lo largo de su vida, por lo tanto, tanto la acción como la contemplación, con un episodio iluminativo en el río Cardener, en Manresa (Barcelona), y otro en La Storta, cerca de Roma, que lo condujo a la formación de la Compañía de Jesús. Pero aquí nos interesa, sobre todo, qué opinaba en referencia a la cuestión de la imagen dentro de los métodos de oración, que él organiza en cuatro semanas de reflexión. Las consideraciones sobre las imágenes son escasas. Lo que leemos en los *Ejercicios espirituales*, ejercicios ascéticos y no arrebatos místicos, es lo siguiente: “Alabar la ornamentación y

²³⁰ Jeffrey Hamburger. *The Visual and the Visionary*. Sobre los diagramas de Seuse: pp. 200-201; sobre la *Bildlosigkeit*, p. 203; y sobre la *visio Dei*, p. 278.

²³¹ Enrique Herp. *Directorio de contemplativos*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 139.

²³² Ídem, p. 140.

²³³ Jan van Ruusbroec. *Obras escogidas*. Madrid: BAC, 1997, pp. 402-403. Sobre la Imagen eterna, pp. 328-329.

edificios de iglesias: así como imágenes, y venerarlas según lo que representan”²³⁴, es decir, captando el valor trascendente de lo que señalan. Es casi seguro que San Juan de la Cruz leyó los *Ejercicios* de Ignacio durante su formación jesuítica en Salamanca. Algunas de las fuentes en las que se inspiró Ignacio serán también lectura de San Juan de la Cruz, como por ejemplo, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis o el *Ejercitatorio de la vida espiritual* de Francisco García de Cisneros. A pesar de algunas semejanzas, en San Juan de la Cruz no podemos hablar de ‘visión’ o de ‘iluminación’ como en Hildegard, Llull o San Ignacio, a excepción del episodio en que contemplando el Milagro de Segovia, le advino la imagen que después respresentaría en su dibujo del *Cristo crucificado*. El *Montecillo* no es en ningún caso fruto de una experiencia visionaria o revelación, sino de un trabajo de sistematización y síntesis.

Teresa de Ávila había configurado la imagen de las moradas del alma, como lugares de paso de un proceso interior²³⁵. Del sentido de ese espacio abstracto de encuentro habla Michel de Certeau en *La fábula mística*. Michel Florisoone también apunta al fenómeno de la mística española y a su vínculo con la visión plástica como rasgo característico²³⁶. A pesar de las acusaciones de heterodoxia e iluminismo que recibieron estos dos carmelitas, la afirmación de Florisoone junto con la idea de Hans Urs von Balthasar sobre el hecho de que la mística española crea una nueva teología estética encarada con la reforma alemana y sobre todo junto con las declaraciones de San Juan de la Cruz al respecto, nos aseguran que realmente no se trató nunca de una estética iconoclasta, sino más bien de una “retórica de lo irrepresentable”, en palabras de Victor Stoichita²³⁷ cuando habla sobre la posibilidad de la representación de la experiencia mística en las pinturas del Siglo de Oro español, cuadros que son unos verdaderos

²³⁴ San Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*. Madrid: San Pablo, 1996, regla 360: “Alabar ornamentos y edificios de iglesias; asimismo, imágenes y venerarlas según que representan”, p. 195.

²³⁵ Para una comparación entre la imagen del castillo en Santa Teresa de Jesús y la montaña en San Juan de la Cruz, ver Efrén de la Madre de Dios. *El monte y el castillo*. Ávila: TAU, 1987.

²³⁶ Michel Florisoone. *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, p. 42: “Les grands mystiques espagnols du XVI^e siècle avaient manifesté une tendance particulière à la vision plastique, à la représentation vivante et concrète, et que plus on s'élève Dans l'échelle de la spiritualité”.

²³⁷ Victor Stoichita se puede leer en *El ojo místico*, p. 75. Para la referencia de Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*, p. 117.

ejercicios de trabajo compositivo para poner en escena esas experiencias basadas en la imagen o visión. En San Juan de la Cruz, la experiencia de la divinidad por medio de la visión acontece solamente en el caso de la visión del Cristo crucificado.

La relación entre mística y plástica es bidireccional: de la experiencia a la creación de una obra; de la obra a la suscitación de una experiencia religiosa (*religadora*). Es Emilio Orozco Díaz²³⁸ quien describe cómo la experiencia mística lleva a la reproducción de aquello que se ha visto o sentido, y por otro lado, cómo la contemplación de un cuadro o escultura puede conducir a la comunicación con Dios. Algunas de las representaciones de San Juan de la Cruz lo figuran delante de un cuadro de Cristo crucificado, delante del cual, en un momento de meditación profunda, el carmelita siente que Jesucristo le habla y le pregunta: “Juan, ¿qué quieres por tu labor?”, a lo que Juan responde: “Señor, padecer y ser despreciado por vuestro amor”. Esas imágenes religiosas recreaban ambientes (“hacían sentir”) y Orozco equipara las aspiraciones de los místicos con la de los imagineros, cosa que entraría en relativa contradicción con los mensajes antiidolátricos de los textos de los espirituales.

²³⁸ Emilio Orozco Díaz. “I. Mística y plástica” en *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco, I y II*. Universidad de Granada, 1994, pp. 29-60 (anotaciones y actualización bibliográfica en las pp. 227-229). En otro sentido: José Javier Azanza y Rafael Zafra, “Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro”, en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000.



FIGURA 9. Dos ejemplos de representaciones de la escena en la que el Crucificado habla a San Juan de la Cruz. Izquierda: grabado de Antoine Wierix hijo (1552-1624); derecha: grabado de Lucas Vorstrman (1595-1675)²³⁹

El dibujo del *Cristo crucificado*²⁴⁰ o *Crucifixión* (figura 2) nace de otro momento de alta contemplación, en el que San Juan concibe el Cristo sufriente desde una dramática perspectiva superior que siglos más tarde Salvador Dalí evocaría en el *Cristo de San Juan de la Cruz* o *Cristo de Port Lligat* (1951). Nuestro estudio se centra en la imagen del *Monte Carmelo* y su evolución iconográfica, de ahí que el *Cristo crucificado* no tenga un papel protagonista ni en nuestras argumentaciones ni en nuestros objetivos. Se trata de dos imágenes con estilo y funciones muy diferentes. Bajo la ya centenaria concepción de los estilos que

²³⁹ Imágenes extraídas de la recopilación de Michel Florisoone en *Iconographie générale*, *op. cit.*

²⁴⁰ Emilio Orozco Díaz. “Mística y plástica (Comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz)”, en *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI, octubre-diciembre 1939, n°55-56, pp. 273-293. En la p. 281 leemos: “El valor de lo visual para la vida del monje es prueba de que fue bien comprendido por San Juan de la Cruz cuando incluso intentó sintetizar gráficamente toda su doctrina mística en un pequeño dibujo representando el *Monte de perfección*. Buena confirmación es ésta de esa tendencia a la plástica: hasta lo abstracto y metafísico se reduce a formas de la naturaleza, de esa naturaleza tan amada por nuestros místicos”.

propuso Wilhelm Worringer²⁴¹ podríamos insinuar que el *Cristo crucificado* responde al afán de proyección sentimental (adoptando un estilo naturalista), mientras el *Monte de perfección* sería fruto del afán de abstracción, aunque Emilio Orozco considera que el dibujo del *Monte* es muestra de un estilo naturalista, al recurrir al motivo de la montaña. Este autor habla de la “presencia mental” de toda esa imagería, común en la mayoría de los místicos españoles, que utilizaban esas imágenes para las oraciones y meditaciones. La teoría de la imagen que aquí proponemos acerca de la obra de San Juan de la Cruz, sin embargo, aboga por lo que podríamos llamar una “ausencia mental”, reformulando la expresión de Orozco. En definitiva, el *Cristo crucificado* no responde ni a técnicas mnemónicas, ni didácticas ni diagramáticas y no aporta ninguna síntesis doctrinal —sino una conmovedora instantánea de la Pasión—, aunque esa revolución en la perspectiva ya es un indicio de una forma no canónica —no frontal— de encarar la realidad religiosa.

En la última jornada del Concilio de Trento (1545-1563)²⁴² se trató la cuestión de *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*, aspecto que resulta de interés para comprender la posición de la Iglesia con referencia al uso de imágenes a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Las ideas principales de la sesión se resumen en la concepción de un arte instructor, que enseñe el mensaje cristiano con exactitud, y la defensa de la veneración a la imagen de Cristo, de la Virgen y de los Santos, siempre que no se caiga en el vicio de los gentiles, que colocan su esperanza en los ídolos. Asimismo, se consideraron igualmente útiles tanto la oración verbal como la mental. A continuación añadimos algunos fragmentos:

se les debe dar el correspondiente honor y veneración [a las imágenes] no porque se crea que hay en ellas divinidad [...] sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas

que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores.

²⁴¹ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Madrid: FCE, 1997.

²⁴² Hemos consultado *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*. Venecia: Bassani, 1780. Sessio XXV Quae est IX et ultima; sub Pio IV. Pont. Max. Coepta die tertia, absoluta die quarta Decembris 1563, pp. 148-151.

se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe [...] porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos

enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras.

San Juan de la Cruz no está lejos de las indicaciones tridentinas. De hecho, algunas afirmaciones recogidas en el Concilio nos recuerdan las palabras del carmelita al final del libro tercero de *Subida*. El valor de la enseñanza es innegable en San Juan así como el rechazo de la idolatría. Sin embargo, el dibujo del *Monte Carmelo* no ofrece su sentido de modo evidente como sí lo hace el modelo de Diego de Astor —y siguientes—, pues no da lugar a ninguna confusión cuanto a la identificación de las formas, aunque se alejan de aquella máxima implícita —que era la clave de lectura del dibujo— según la cual Dios no tiene forma. Los grabados del siglo XVII habrán asumido las ordenaciones de Trento muy al pie de la letra, ofreciendo claridad, comprensibilidad y una figuración fácil de identificar y responderán a una estética propiamente barroca y contrarreformista que irá dejando lugar para la imaginación y la decoración.

Después de ver que la imagen siempre ha sido un tema de discusión (ya sea puesta bajo sospecha, anulada, o utilizada como medio) y una realidad en la vida religiosa medieval, ¿qué hace original a San Juan de la Cruz? Pues precisamente la síntesis y culminación de una tradición gestada en el norte de Europa y que llega a su máxima brillantez en la mística española, teniendo esta que defenderse y resituarse en el contexto de la Contrarreforma hispánica. Por otro lado, la imagen del *Monte de perfección* no sólo sintetiza y prefigura el contenido de sus obras sino que, por su forma y distribución, las reafirma, las condensa y las sostiene. Además en la obra de San Juan de la Cruz se unen la palabra poética, la palabra discursiva y la imagen (simbólico-discursiva), y no sólo bajo la forma teórica-especulativa sino bajo el estandarte de la experiencia, una combinación muy propia de los carmelitas.

4.2 La montaña mística y mistagógica

Las vías medievales hacia Dios fueron casi todas ‘subidas’, escalas que con ingeniosos repartos de actos y estados de ánimo —renuncias activas y actitudes contemplativas— prometían un acercamiento a Dios. Por más que Juan de la Cruz vive de la tradición y adopta en su obra partes enteras de semejantes esquemas ascensionales (como los ‘*decem gradus amoris*’ de San Bernardo y del Pseudo-Tomás de Aquino), su crítica de todo acto y estado del alma le coloca más allá de todas estas ascensiones. No se trata ya de una construcción cauta de la vía negativa combinada con la vía positiva en orden a una *via eminentiae*, sino, como en la rítmica originaria del Areopagita, pero de una manera todavía más consecuente e inexorable, de una ganancia total en una pérdida total, de tomar tierra naufragando, de saltar a paso firme previo quebranto de todas las escalas.²⁴³

Dentro de la corriente mística y de la literatura espiritual occidental en general, la montaña es una imagen recurrente, por lo que se deben desentrañar las características que favorecen su uso en el contexto de la expresión del mundo interior. Las primeras referencias con las que podemos contar son probablemente bíblicas. Que San Juan de la Cruz eligiera la imagen de la montaña no debe resultar extraño, y menos que esa fuera la del monte Carmelo, la montaña de Elías donde empezaron a congregarse los primeros ermitaños carmelitas en el siglo XIII. Encontramos referencias a su hermosura en el Cantar de los Cantares 7,5²⁴⁴ y en la secuencia de Elías y los profetas del Baal (Reyes I, 18). Se trata de una montaña llena de vegetación y su nombre significa ‘jardín’. Para el carmelita, el monte es el lugar ideal para la oración, según lo expresa en *Subida*:

Por lo cual nuestro Salvador escogía lugares solitarios para orar (Mt. 14, 24), y aquellos que no ocupasen mucho los sentidos, para darnos ejemplo, sino que levantasen el alma a Dios, como eran los montes (Lc. 6, 12; 19, 28), [que se levantan de la tierra, y ordinariamente son pelados de sensitiva recreación].²⁴⁵

²⁴³ Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*. ‘3. Estilos laicales’. Madrid: Encuentro, 1995.

²⁴⁴ Cantar de los Cantares, 5º canto: “Tu cabeza, sobre tu cuerpo,/es como el Monte Carmelo/”.

²⁴⁵ *Subida*, lib.3, cap. 39.2, p. 456.

La subida, de lo sensorial a lo intelectual y de lo intelectual a lo espiritual, de la pluralidad mundana a la unidad divina, de la afección a la desafección, describe una vía epistemológica que la montaña representa muy bien por su verticalidad y por la idea de proceso que implica, como enseñanza del camino, muy parecida al conocimiento oriental del *tao*, que también predica el rechazo de lo físico y de lo exterior y que hace coincidir curso y *discurso*. Es lo que M.^a Jesús Mancho ha designado como “símbolos dinámicos” dentro de su riguroso estudio de base lexicográfica²⁴⁶. En este sentido, José Ángel Valente afirma que la ascesis —el ascenso— es una metamorfosis²⁴⁷. En consecuencia, para el seguimiento del proceso, se hace necesaria una cartografía del alma, un mapa de la ruta por ese lugar donde sucede la divinización del alma humana. Es Michel de Certeau quien, muy acertadamente, ve la necesidad de invención de un lugar para la narración en tanto que espacio de comunicación entre el alma y Dios, en primer lugar, y luego entre el lector y el escritor. Es el lugar de la oración, en tanto que movimiento interno que conduce al centro de uno mismo²⁴⁸.

En cuanto a la riqueza simbólica de la montaña, el historiador de las religiones Mircea Eliade nos habla de la montaña cósmica como una *imago mundi*, *axis mundi* o columna universal que une el cielo y la tierra, constituyendo el lugar más elevado para los mortales, ese lugar privilegiado que permite practicar la “mirada desde lo alto”²⁴⁹ como perspectiva extraordinaria y ejercicio espiritual, una experiencia de la cima o *Gipfelerlebnis*²⁵⁰. Eliade describe cuatro características de las imágenes cosmológicas, que podemos aplicar al *Monte de perfección*. En primera instancia, en tanto que lugar sagrado, la montaña supone una ruptura con la homogeneidad del espacio. En segundo lugar, habla de la identificación de tal ruptura con una apertura que posibilite el tránsito entre las regiones cósmicas: de los modos a los caminos, de los caminos a la cumbre, es decir: de lo humano a lo divino, de lo

²⁴⁶ M.^a Jesús Mancho. *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, pp. 157-176. Habla de la imagen del monte en las pp. 170-173.

²⁴⁷ José Ángel Valente. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 85.

²⁴⁸ Jean Baruzi. “Sur la prière”, en *L'intelligence mystique*, pp. 161-183, especialmente las pp. 175 y 178.

²⁴⁹ Tomamos la expresión de Pierre Hadot en su estudio sobre Goethe y los ejercicios espirituales *No te olvides de vivir*. Madrid: Siruela, 2010, pp. 51-89.

²⁵⁰ Según Bettina Hausler. *Der Berg. Schrecker uns Faszination*. Munich: Hirmer, 2008.

terrenal a lo celestial, de lo que tiene modo a lo que no tiene modo. La tercera característica es la equiparación de imágenes referentes al *axis mundi* como son, por ejemplo, el pilar, la escalera, la montaña o el árbol. La montaña, pues, comparte su verticalidad con motivos como el árbol y la escalera (la *secreta escala*), en tanto que estructuras de ascenso²⁵¹, como ya hemos advertido al intentar buscar algunos de sus antecedentes en las imágenes narrativas y plásticas de la mística renana, y como se puede comprobar en el grabado florentino del siglo XV que mostramos a continuación (figura 10). El árbol, desde sus raíces a sus ramas, desde la tierra al cielo, expresa los niveles de la vida, y las ramificaciones, el conocimiento, como se observa en los árboles de Ramon Llull o en los *sephirot* de la Cábala. En último lugar, el hecho de que este sitio —para nosotros, la montaña— es el centro desde donde se extiende nuestro mundo de condición humana. Este componente sagrado de la montaña la hace también templo, ombligo y árbol cósmico en tanto que lugar de comunicación, centro reconocido por el *homo religiosus*, que “ansía situarse en un ‘centro’ allí donde exista la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses”²⁵². En este sentido, el *Scivias*²⁵³ de Hildegard von Bingen da comienzo con la visión de Dios en la cima de un monte color de hierro. La montaña, por lo tanto, se instituye como lugar metafísico, altar del sacrificio, éxtasis, vuelo²⁵⁴, útero iniciático por el cual se podrán conseguir la completitud y la perfección pendientes en el primer nacimiento —físico— y que se obtienen en el segundo nacimiento o nacimiento espiritual, que requiere de ese *regressus ad uterum*. De ahí que deba formar parte, sin duda, de una forma típica de meditación cristiana —y no sólo cristiana— y más específicamente, una figura de expresión mística porque es una *imago animae*.

En el grabado que se muestra a continuación (1477) se han superpuesto las alegorías de la montaña santa y la escalera de virtudes,

²⁵¹ “La mística cristiana ha conservado también el simbolismo del ‘peldaño’, de las ‘escaleras’ y de las ‘ascensiones’. San Juan de la Cruz representa las etapas de la perfección mística por una *Subida del Monte Carmelo*, e ilustra su tratado con la ascensión larga y penosa de una montaña”, en Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000, p. 196.

²⁵² Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 126.

²⁵³ Hildegarda de Bingen. “Primera visión. Visión del Señor sobre el monte santo”, en *Scivias: Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 21-24.

²⁵⁴ Sobre el vuelo como imagen ascensional, ver M.^a Jesús Mancho. *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, pp. 233-257. Muchas de las aseveraciones relativas al vuelo son equiparables a la montaña.

que culminan en la *sapientia* celestial, pasando por la humildad, la prudencia, la justicia, la templanza, la fortaleza, el temor, la piedad, la ciencia, el consuelo, el intelecto. Un monstruo demoníaco, en el extremo inferior izquierdo, retiene por medio de la ceguera al personaje de la izquierda. Toda la escalera, que expresa un contenido semejante al del *Monte de perfección*, está hilvanada mediante la palabra perseverancia, actitud que se ve reforzada por la presencia del Cristo crucificado. Para Christian Heck²⁵⁵, es precisamente Cristo quien ha establecido definitivamente, con su encarnación y ascensión recogidas en la verticalidad de la cruz, la escalera de descenso y ascenso entre el cielo y la tierra.

²⁵⁵ Sobre la simbología de la escalera en el contexto de la espiritualidad medieval, ver Christian Heck. *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age. Une image de la quête du ciel*. París: Flammarion, 1997.

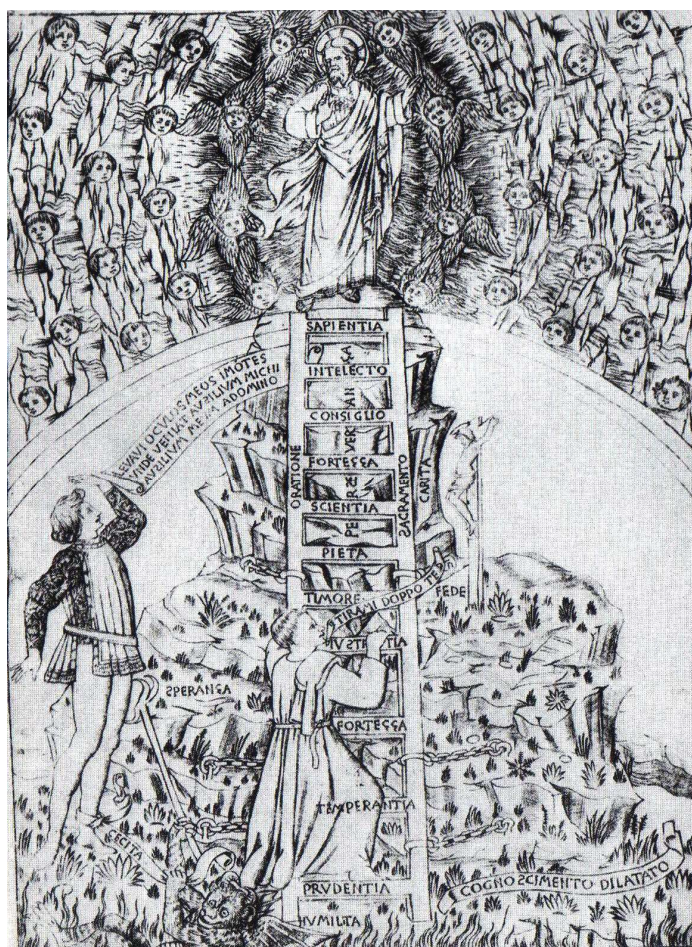


FIGURA 10. Alegoría de la montaña santa y de la escalera de virtudes en un grabado florentino de 1477. The Warburg Institute (Londres)²⁵⁶

Debido a su riqueza simbólica, otras tradiciones no cristianas han usado también la imagen de la montaña para representar paisajes interiores. Las comparaciones son posibles pero nuestro estudio no se detendrá en ellas. Desde la nobleza de espíritu de Francesco Petrarca en su subida al monte Ventoso hasta las montañas místicas persas del siglo XIV que recoge Henry Corbin²⁵⁷, a partir de las cuales puede discurrir sobre lo que él llama el *mundus imaginalis* dentro de la espiritualidad sufí. La montaña, la tierra celestial del alma, es el lugar de las visiones suprasensibles —de la *imaginatio vera*—, un intermundo

²⁵⁶ Reinhart Schleier. *Tabula Cebetis*. Berlin: Gebr. Mann, 1973, fig. 117.

²⁵⁷ Henry Corbin. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela, 2006. Sobre la geografía visionaria, especialmente pp. 38-65.

donde el espíritu se desarrolla fenomenológicamente movido por la imaginación activa como órgano de rememoración y meditación religiosa (ya Ricardo de San Víctor, en el *Benjamin minor*, destacó el papel de la imaginación para la contemplación²⁵⁸). Siguiendo la línea de Eliade, Corbin habla de la montaña como un elemento psico-cósmico en tanto que montaña de las visiones interiores, cosa que por lo tanto la hace tanto *imago animae* como *imago terrae*. Se trata de lo que llama “geografía imaginal” o “geografía visionaria”, el lugar central (*medium mundi*) donde transcurren los acontecimientos psico-espirituales o del alma, las teofanías, angelofanías y demás hierofanías. De ahí que sean espacios cualitativos que revelan estructuras secretas e iconografías mentales, y no espacios cuantitativos o expansivos. Luce López-Baralt recoge una de las montañas persas (mostradas a continuación) que reproduce Henry Corbin y habla de este tipo de imágenes como arquitecturas metafóricas pues reconoce la coincidencia entre San Juan de la Cruz y los sufíes por lo que refiere a la subida metafórica del alma²⁵⁹.



FIGURA 11. Paisajes místicos persas del siglo XIV²⁶⁰

²⁵⁸ Ricardo de San Víctor. *Selected writings on contemplation. Benjamin minor*, capítulo V, Londres: Faber&Faber, 1955, p. 83.

²⁵⁹ Luce López-Baralt. *San Juan de la Cruz y el Islam*, p. 266 y 269.

²⁶⁰ Izquierda: Paisaje místico. Manuscrito de una antología persa de siete poetas, fechado en Behbehān (Fars) en 1398. Museo de Estambul; derecha: paisaje con colinas. Manuscrito de una antología persa de siete poetas, fechado en Behbehān (Fars) en 1398. Museo de Estambul; en Henry Corbin, *op. cit.*, entre las pp. 72 y 73.

Uno de los primeros teólogos de la Alta Edad Media en concebir la experiencia de Dios como una experiencia *hacia* Dios bajo la figura del camino o itinerario es San Buenaventura (1217?-1274?), autor del *Itinerarium mentis in Deum* (1259), que narra la experiencia interior como un ascenso no por vía de la intelección sino del amor, itinerario en el que también se hará necesario plantear el papel de la imagen. Asimismo, el itinerario del *Monte de perfección* es esencialmente un camino de amor. Para San Buenaventura, se debe proceder a la “reformación de la imagen”²⁶¹, proceso que permite la purgación, la iluminación y la perfección. San Juan de la Cruz usa el término “reformación” en el segundo libro del tratado *Noche oscura* en un sentido muy semejante. En otros pasajes del texto, San Buenaventura habla de “ver a Dios como por imagen [...] como por un espejo en enigma”²⁶².

En el contexto de la espiritualidad hispánica anterior a San Juan de la Cruz, el uso de la imagen del ascenso y la montaña aparece ya en el siglo XIII con Ramon Llull (1232-1316) y su experiencia en el monte de Randa (Mallorca)²⁶³, tal como el sabio lo cuenta en su texto autobiográfico *Vita coetanea*, y como hemos comentado en páginas anteriores. El manuscrito del *Breviculum* de Karlsruhe recoge doce miniaturas sobre la vida de Ramon Llull. La primera lo representa en la escena de las cinco visiones del Cristo crucificado y las peregrinaciones a Santa Maria de Rocamador y a Santiago de Compostela. La peregrinación se expresa a través de la imagen de la montaña como modelo de *peregrinatio*. En la miniatura cuarta reaparece la montaña a propósito de la iluminación de Randa, junto con un Llull en su faceta de maestro.

²⁶¹ Sant Bonaventura. *Obres escollides*. Barcelona: Laia, 1986, p. 67. El autor habla de la reformatión de la imagen a propósito del descenso de la Jerusalén celestial como acto de gracia para que los espíritus puedan acceder a ella.

²⁶² *Ídem*, p. 57.

²⁶³ “En primer lugar, tenemos el ascenso a la montaña y la revelación del arte, con lo que se cierra el tiempo histórico de la conversión iniciado con las primeras visiones de la cruz; en segundo lugar, el descenso para la realización de la escritura, con lo que se cierra también el período de formación intelectual. En este punto nos hallamos en el presente histórico que separa los dos tiempos pasados: la conversión y la formación intelectual, de su actividad contemplativa y del nuevo descenso de la montaña, que simboliza el paso a la vida activa y a la predicación”, en Amador Vega. *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid: Siruela, 2002, p. 34.



FIGURA 12. Ramon Llull. Miniaturas 1 y 4 del *Brevicium*.
Manuscrito de Karlsruhe

Igualmente, como hemos introducido al inicio de este capítulo, se conservan dibujos vinculados a la obra del dominico Heinrich Seuse, muy probablemente destinados a novicias. Jeffrey Hamburger recoge la representación de una vía mística²⁶⁴ y asegura que Seuse elaboraba diagramas didácticos —quizás no este, que proviene probablemente de una compilación— para progresar en la vía purgativa, conjugando lo que evoca la palabra alemana *Bildung* en tanto que formación educativa y a la vez configuración de una forma. Sin embargo, las deliberaciones de Seuse con respecto a las imágenes son contradictorias y para Hamburger se usaban —como defiende San Juan de la Cruz— solamente en las fases iniciales de la plegaria. No se debe olvidar, además, que la imagen está dotada de gran utilidad como *Biblia pauperum* y que como señala Hamburger, era un instrumento de estimulación para la experiencia contemplativa. Este autor, describe la imagen seuseana como un viaje del alma hacia Dios, que es representado por círculos en la parte superior izquierda.

²⁶⁴ La imagen está reproducida en *The Visual and the Visionary*, p. 200, fig. 4.1. *The mystical way*, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, ms. 2929, fol.82r. Hamburger añade: “The most synoptic, is the diagram of the mystical way that accompanies the culminating chapter and provides visual analogues, if not illustrations, for many of the elaborate metaphors and likeness expounded in the text”, p. 201.



Los textos de Herp no recurren de modo especial a la imagen de la montaña. El *Directorio de contemplativos* se conoce también como *Espejo de perfección*, en la que se muestra una vía divina y oculta a toda humana sabiduría²⁶⁵. En cambio, Ruusbroec utiliza a menudo la imagen de la ascensión, especialmente a partir de la figura de la escala de amor hacia la vida santa, que él usa en el modo de seis peldaños y de siete²⁶⁶. En su obra *La piedra brillante*, encontramos, sin embargo, una referencia a la montaña importantísima para nuestro estudio: “Jesús nos conducirá a la montaña de nuestra mente desnuda”²⁶⁷, esto es, la mente es

²⁶⁵ Enrique Herp. *Directorio de contemplativos*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 140.

²⁶⁶ Jan van Ruusbroec. *Obras escogidas*. Vida santa, p. 387; escala de seis peldaños, pp. 376-378; escala de siete peldaños, p. 383.

²⁶⁷ Ídem. "Tabor de la mente pura", en *La piedra brillante*, pp. 374-376.

imaginada como una montaña desnuda, a la que se accede a través de Cristo, o más propiamente, a través de su imitación. Se encuentran otras expresiones semejantes a las que leemos en el *Montecillo*, como son “la honra de Dios” y “el fondo de humildad”²⁶⁸, como centro y final del proceso. Miguel Norbert Ubarri, en su estudio comparativo entre el místico de Groenendael y el español, dedica una sección a montes, valles y riberas²⁶⁹, que nos invita a la comparación con las imágenes poéticas de Marguerite Porete. La obra de esta francesa está protagonizada por las personificaciones alegóricas de la Dama Amor, la Razón y el Alma aniquilada y ofrece la enseñanza del paso de la razón al amor a través de un camino de perfección formado por siete estados de gracia —como siete son las moradas de Santa Teresa²⁷⁰. Nos interesa especialmente el fragmento que dice: “Esta Alma es discípula de la Divinidad, toma asiento en el valle de la Humildad y en la llanura de la Verdad, y reposa en la montaña del Amor”²⁷¹, entendiendo que Dios es “aquel que vive en la montaña”, como en el *Scivias* de Hildegard von Bingen. El proceso de perfeccionamiento espiritual está expresado con una imagen geográfica y culmina en la imagen de la montaña, lugar de la Transfiguración: del conocimiento discursivo al contemplativo, del alma al espíritu, que es la parte superior del alma²⁷². San Juan de la Cruz utiliza también la triple imagen del valle, la ribera y la montaña²⁷³, pero con un sentido parcialmente diferente, como hemos indicado en el capítulo segundo. En cualquier caso, el espejo o la montaña de amor son las vías para la

²⁶⁸ Jan van Ruusbroec. *Obras escogidas*, p. 400 y p. 398, respectivamente.

²⁶⁹ Miguel Norbert Ubarri. *Jan van Ruusbroec y San Juan de la Cruz. La mística en diálogo*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2007. Sobre montes, valles y riberas en los dos autores: pp. 140-154. Habla del *Montecillo* entre las pp. 142-144 y lo designa como alegoría.

²⁷⁰ Realiza una comparación específica: Efrén de la Madre de Dios, OCD. *El Monte y el Castillo: la vida de Gracia en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz*. Ávila: Asociación Educativa Signum Christi, 1987.

²⁷¹ Margarita Porete. *El espejo de las almas simples*. Madrid: Siruela, 2005, cap. 9, p. 59. También usa la imagen de la montaña en: cap. 53, p. 103; cap. 74, p. 112 y cap. 98, p. 146. Respecto a la escalera; cap. 118, pp. 163-168.

²⁷² San Juan hace referencia al paso del estadio meditativo al contemplativo en numerosos pasajes en los que asocia la meditación al elemento discursivo, sensible y al mundo de la imaginación y las formas; *Subida*, lib. 2, 11.10, 12.3, 13.1, 14.1; *Llama*, canc. I, 20; *Noche*, lib. 1, canc. 1, cap. 10.1.

²⁷³ *Cántico*, canc. 20-21. 8, p. 761.

deificatio del alma. Lamentablemente no tenemos iconografía de la época para esas imágenes poéticas de Marguerite²⁷⁴.

El abad de Montserrat García de Cisneros (1493-1510) no olvida, en su *Ejercitatorio de la vida espiritual* (1500), las características idóneas de los montes como lugares de oración, lugares que pueden reproducirse en el interior del alma: “Tenemos encerramiento no solamente en los montes y lugares puestos en los desiertos, mas donde quiera pueden ser habidos ó ejercitados los tales lugares para declinar el mundo, o para evitar el ruido de él, con todas sus ocupaciones y cuidados”²⁷⁵. Su método para la vida santa es un ejercicio de perseverancia para subir a lo alto del monte donde para llegar a Dios es imposible detenerse, pues eso sería volver atrás. La subida de perfección es una carrera imparable.

Destaca, como referente inmediatamente anterior a San Juan de la Cruz, la *Subida del Monte Sión*²⁷⁶ (1535) del franciscano Bernardino de Laredo (1482-1540), que ya sabemos que influyó en el carmelita o bien directamente o bien por vía de Santa Teresa. En esta obra, escrita para religiosos pero concebida sin representaciones plásticas, el autor ofrece una propuesta de vida contemplativa estructurada en tres semanas: de la aniquilación, de los misterios de Cristo y de la quieta contemplación de lo puro intelectual, que siguen el esquema en fases que conlleva la imagen de la montaña al hacer corresponder el autor los tres libros o partes del tratado con las vías purgativa, iluminativa e unitiva, identificando el libro tercero como cumbre del monte Sión, momento en el que el alma entra dentro de sí y se sube sobre sí misma hasta los arrobamientos contemplativos. Es también en el libro tercero cuando Bernardino de Laredo introduce el tema del ojo del alma “con el cual el ánima mira a Dios sin ver alguna cosa criada”²⁷⁷, es decir, se produce una visión sin objeto. La obra de Bernardino de Laredo requiere la mención de la *Via Spiritus* del también franciscano Bernabé de Palma

²⁷⁴ Pablo García Acosta ha dedicado una tesis doctoral a la cuestión de la poética de la visibilidad en el *Mirouer* de Marguerite Porete (Universitat Pompeu Fabra, 2009), disponible en www.tesisenxarxa.net. Ante la falta de una iconografía original, García Acosta ha propuesto una interpretación gráfica moderna para los grados de ascenso en la autora francesa.

²⁷⁵ García de Cisneros. *Ejercitatorio de la vida espiritual*. Barcelona: Librería Religiosa, 1857, p. 207.

²⁷⁶ Bernabé de Palma. *Via Spiritus*; y Bernardino de Laredo. *Subida del Monte Sión*. Madrid: BAC, 1998.

²⁷⁷ Bernardino de Laredo, *op. cit.*, p. 193.

(1469-1532) y hace evidente que en el siglo XVI los caminos, vías, itinerarios y subidas eran muy habituales. El *Via Spiritus* es concebido por su autor como una obra de teología mística basada en la oración mental y fue incluido en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés. Se estructura en cuatro secciones que tratan lo puro corpóreo, lo corporal y lo espiritual, lo puramente espiritual y el reposo sobrenatural por acción de la gloria de Dios, en un proceso que va de lo corporal a lo espiritual, que es en definitiva, el objetivo de la mayoría de tratados místicos de la época. Todas estas subidas van acompañadas de un cambio en la naturaleza de la visión, que pasa de lo corporal a lo espiritual y de lo visible a lo invisible. Bernabé de Palma no se olvida de tratar la cuestión del desapego de lo visible, que es defendido en el capítulo VI del tratado tercero, sobre lo puro espiritual: “verás que lo que no vemos, como está dicho, es más de lo que vemos”²⁷⁸, y por lo tanto, recomienda el rechazo de lo corporal-visible para asumir la que llama la presencia del Señor. Trataremos esta cuestión más adelante.

4.3 Representando el conocimiento

En este apartado se contextualiza el *Monte de perfección* dentro de aquella tradición de imágenes creadas con el objetivo de transmitir y organizar el conocimiento. En esencia, un diagrama es justamente eso, un sistema de representación de la *información*, que puede ser visto de un modo científico-técnico o poético-artístico (como propondremos en el apartado 4.5 Poesía visual) y a la vez un instrumento de formación y *performación*. Podemos diferenciar, asimismo, dos tipos de diagramas según su contenido: los seculares y los religiosos. Lina Bolzoni los define como “técnicas de visualización” e “instrumentos de conocimiento”²⁷⁹ que de hecho reflejan procesos cognoscitivos entre el ver y el pensar. Esta autora habla de puentes —interfaces— entre la vista corporal y la vista mental. De todos modos, no se debe olvidar que los esquemas espirituales son sólo orientativos ya que la experiencia interior se resiste a ser reducida de forma absoluta. A pesar de esta resistencia, la publicación de libros de meditación o métodos

²⁷⁸ Bernabé de Palma, *op. cit.*, p. 57.

²⁷⁹ Lina Bolzoni. *La estancia de la memoria*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 83. Ver también Walter J. Ong. “From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: A study in the significance of the Allegorical Tableau”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volumen 17, núm. 4, junio 1959, pp. 423-440.

de oración fue habitual en el siglo XVI²⁸⁰, con la voluntad de definir la tipología de los géneros oracionales y encaminar al fiel. Destaca, a modo de ejemplo, el libro de fray Luis de Granada (1504-1588), *Libro de oración: lectio, meditatio, contemplatio* (1554), que será incluido en el *Índice* de 1559.

En la clásica obra *Las variedades de la experiencia religiosa*²⁸¹, William James atribuía a la experiencia mística una cualidad noética, por ser un estado de conocimiento. Ese conocimiento es el que recogen e insinúan los mapas de meditación. Sean científicos, religiosos, filosóficos o de otras disciplinas seculares, los diagramas son figuraciones retóricas —pues hay en ellos el arte de exponer— y presentan unas características básicas: esquematización y jerarquización de ideas en aras de hacer comprender un contenido y en algunos casos de favorecer su memorización. Paolo Rossi habla de compendios universales, de *clavis universalis*, que no son precisamente saberes enciclopédicos sino que más bien pretenden asociar y componer mapas de conocimiento²⁸².

Desconocemos el contacto que San Juan pudo tener con las obras de Ramon Llull (1232-1315), uno de los pensadores más importantes de la cultura medieval europea, gran sistematizador de conocimiento. Como hemos señalado en el capítulo introductorio, quizás el autor mallorquín llegó al carmelita a través de las escuelas árabes andaluzas. En cualquier caso, ambos religiosos tienen en común la voluntad de predicación —ya sea para la conversión o para la perfección— y la constitución de un sistema para ello, aunque San Juan de la Cruz no es esencialmente un predicador. El beato utilizó en numerosas ocasiones el recurso diagramático, ya fuera en forma de árboles de virtudes o de ruedas combinatorias (en el *Ars brevis*), en aras de configurar un sistema integrador entre los elementos naturales, los temperamentos,

²⁸⁰ Armando Pego Puigbó. *El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*. Madrid: CSIC, 2004.

²⁸¹ William James. *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio de la naturaleza humana*. Barcelona: Península, 1986. Conferencias XVI y XVII bajo el título “El misticismo”, pp. 285-321.

²⁸² Paolo Rossi. *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México: FCE, 1989, p. 15: “aquel método o aquella ciencia generalísima que posibilitan al hombre captar, más allá de las apariencias fenomenológicas o de las ‘sombras de las ideas’, la estructura o trama ideal que constituye la esencia de la realidad”.

las potencias del alma, las esferas cósmicas, etcétera²⁸³. Amador Vega propone cuatro etapas para entender la vida de Llull: conversión, formación, contemplación y predicación: las tres últimas, también podrían ser aplicadas a San Juan de la Cruz. La conversión (*epistrophê*) del mallorquín se basa en dos momentos, el de las cinco visiones de la cruz y el de la iluminación en la montaña de Randa: la cruz y la montaña, precisamente, son también dos lugares y experiencias del espíritu muy propias del carmelita. Es en *Vita coetanea* donde explica cómo recibió el *art d'atrobare veritat*. El resultado de concebir un nuevo lenguaje gráfico como instrumento de predicación fue el *Ars*, que conciliaba fe y razón para poder convertir a los infieles, en esa valiosa combinación de *ciència* y *amància*, inseparables en este modelo de conocimiento. El *Monte de perfección* no pretende, en cambio, ser ningún instrumento de conversión —ni de creación de un saber especulativo—, sino, como indica su nombre, de perfección. Podríamos entender ese camino como un tránsito o peregrinaje entre lo sensible y lo inteligible, esos ámbitos que ocuparon tantas líneas de las obras de Llull, configurando una escala cosmológica que responde, al mismo tiempo, a una dinámica que sucede desde el entendimiento hasta la naturaleza, y de la naturaleza hacia Dios, pasando por el hombre, el cielo y los ángeles, tal como se aprecia en *Liber de asensu et descensu intellectus*²⁸⁴. Justamente, la primera noche que San Juan describe es aquella en la que uno se desprende de todas las afecciones sensibles para ascender ligeramente a lo espiritual-intelectual. Ya veremos hasta qué punto es necesario un retorno a lo sensible para completar todo el ciclo de transformación del individuo, porque la unión con Dios revela en último término su encarnación —así es como finaliza el dicho libro de Ramon Llull— y por lo tanto, se indica el retorno a la realidad humana.

El ascenso es la pregunta. ¿Estará la divinidad en lo más alto? La respuesta sólo se obtendrá con el máximo silencio y la máxima quietud del alma. No es extraño, pues, que el método de ascenso se exprese bajo una forma criptográfica, mostrando más bien un enigma que no una solución. Después de la experiencia de Llull en Randa, se hará

²⁸³ Amador Vega. *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid: Siruela, 2002, pp. 31-32: “Aunque ya había hecho algún uso parecido anteriormente, la principal novedad del nuevo lenguaje tras la última revelación es el uso de las imágenes geométricas como figuras de oración. [...] En ello consistirá su esfuerzo por introducir la cruz en el centro del círculo, como si se tratara de un mandala asiático”.

²⁸⁴ Ramon Llull. *Ascens i descens de l'intellecte*. Barcelona: Hora, 1953.

posible la acción y la escritura para transmitir ese conocimiento que se ha experimentado. Amador Vega destaca tanto los puntos trascendentes como el secreto como características fundamentales del método de oración luliano. Es Robert Pring-Mill, sin embargo, quien se dedica a hablar de la estructura geométrica y simbólico-numérica de la realidad, usando un término que podría ser también apropiado para nuestro *Montecillo: Weltbild*²⁸⁵. La imagen que incita al movimiento se muestra como un lugar. Es un lugar-imagen, un espacio hecho visible, que requiere una educación de la mirada para ser comprendido-transitado. El término *Weltbild*, imagen del mundo, refleja asimismo la universalidad del sentido del *Monte* y sus niveles de comprensión micro y macrocósmicos. Un sistema de representación del conocimiento en la etapa medieval solía ser precisamente la concepción de una imagen de comprensión del mundo que incorporaba todos los niveles al mismo tiempo (espiritual, sensorial, celestial, terrenal). El *Monte de perfección* expresa esa conjunción de micro y macrocosmos de modo hermético. Tomando el término de Mircea Eliade, se podría hablar de una cosmología mística²⁸⁶, pero una cosmología que conecta o se refleja mutuamente con la psicología cósmica del místico, descrita por Nikolaj Berdjajev²⁸⁷, pues no podemos separar la cosmología mística de la interioridad mística.

Llamamos microcosmos, en definitiva, al ser humano, como pequeño organismo paralelo al funcionamiento del universo. Un ejemplo modélico de este paradigma es el dibujo de Leonardo da Vinci sobre las proporciones de Vitruvio, en el que se inserta el cuerpo humano dentro de un círculo y de un cuadrado. Fritz Saxl, en *Macrocosm and Microcosm in mediaeval pictures*²⁸⁸, se ocupa de rastrear iconográficamente la conciliación entre esas dos realidades y la traslación del contexto pagano al mundo cristiano. En todos los casos, el microcosmos, el humano, se constituirá como centro, y el *Montecillo* refuerza esa tradición en el ámbito del mundo interior: el alma como centro, como

²⁸⁵ Robert Pring-Mill. *El microcosmos lullià*. Mallorca: Moll, 2006, p. 68. Ver también el maravilloso artículo de Michael Evans: “The geometry of the mind”, en *Architectural Association Quarterly*. 1980, pp. 32-55.

²⁸⁶ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000, p. 285: “Son el resultado de un esfuerzo por integrar en su totalidad al hombre y al cosmos dentro de un mismo ritmo divino”.

²⁸⁷ Nikolaj Berdjajev. *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*. Milán: Jaca Book, 1994. Capítulo 2: “L'uomo. Microcosmo e macrocosmo”, pp. 85-126.

²⁸⁸ Fritz Saxl. “Macrocosm and Microcosm in mediaeval pictures”, en *Lectures I/II*, The Warburg Institute, 1957, pp. 58-72.

núcleo de introspección desde el cual replantear toda la realidad exterior. Es precisamente con Hildegard von Bingen, según Saxl, con quien reaparece la cosmología pagana en la Edad Media, mezclando lo científico-médico con lo religioso. El diagrama circular es idóneo para armonizar niveles de realidad y ofrecer una comprensión global: la totalidad en una representación. Cuando nos acercamos a imágenes de este tipo no debemos buscar qué tienen de verdad o falsedad, de ciencia cierta, más bien expresan modos de comprender la realidad que tampoco responden a cánones artísticos-pictóricos de la época. Los poemas ya anuncian que el conocimiento expuesto trasciende toda ciencia (“Entréme donde no supe/y quedéme no sabiendo,/toda ciencia trascendiendo”²⁸⁹), cosa que ya queda expresada en la palabra *sabiduría* en la cima del dibujo de San Juan de la Cruz. En este sentido, cuando Edith Stein habla de ciencia de la cruz, se refiere al saber de la cruz, la ciencia de los santos, entendiendo *ciencia* como un modo de pensar y de sentir²⁹⁰, como desarrollaremos en el apartado 4.6. Experiencia y expresión.

Michael Evans dedica un artículo a lo que él titula “la geometría de la mente” medieval²⁹¹ y advierte que algunas de éstas imágenes son un *ars insolubilis*. El *Monte* es una geometría del alma, un diseño psico-anímico, y usa la forma común de los círculos concéntricos que se usaban para representar el cosmos. La noción de centro colabora en esta concepción del hombre como microcosmos y el recurso de la abstracción permite expresar la relación entre todos los niveles de la creación, desde lo infrahumano, pasando por lo humano hasta lo

²⁸⁹ “Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”, en San Juan de la Cruz. *Obras completas*, pp. 24-25.

²⁹⁰ Edith Stein. *Ciencia de la cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 2000. p. 32.

²⁹¹ Michael Evans. “The geometry of mind” en *Architectural Association Quarterly*. 1980, pp. 32-55. Ver también el libro de Fernando R. de la Flor. *La Península Metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, en especial el capítulo cuarto sobre la figuración del espacio interior: “Un primer modo de describir ese centro secreto, y en buena medida invisible, ha de ser el hacerlo por sus efectos y movimientos. Se trata de capturar el mapa de desplazamiento anímico. Se trata también de representar en el espacio, por medio de esa forma primitiva de la figuración que es el diagrama, las tensiones espirituales, los movimientos místicos. Creo ya haberme ocupado de esto. Los diagramas atribuidos a san Juan de la Cruz y, en otro orden de cosas, la introducción de esquemas y estructuras tipográficas que rompen por completo con la puesta en página normalizada, revelan estos intentos de plasmar lo anímico en cuanto dialéctica, fuerza de movimiento o pura energía.”, p. 220.

sobrenatural. Edith Stein²⁹², sin embargo, defiende que la noche mística no debe entenderse cósmicamente, si entendemos el adverbio *cósmicamente* como una vivencia externa. Stein, siguiendo a Baruzi en este aspecto, aunque desde un contexto de comprensión muy diferente que el francés, relaciona la noche cósmica y la noche mística no por correspondencia directa sino por vía de la expresión simbólica que, en definitiva, es el modo por el cual pueden vincularse ambas realidades.



FIGURA 14. *Tabula Cebetis* en forma de monte. Modelo flamenco, 1573.
The Warburg Institute (Londres)²⁹³

Un ejemplo de diagrama o imagen profana —aunque se aplicó a doctrinas cristianas a través de su adaptación a Mt. 7, 13-14²⁹⁴— para sintetizar el conocimiento es la Tabla de Cebes (*Tabula Cebetis*)²⁹⁵, esa ciudad-labirinto que representa el ciclo vital y que era una imagen muy conocida durante el Renacimiento. Florisoone ya advierte de la proximidad del *Montecillo* a imágenes de este género: “*Ainsi le dessin de saint Jean de la Croix apparaît être la traduction mystique chrétienne de la partie*

²⁹² Edith Stein. *Ciencia de la cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 2000, p. 76 y siguientes.

²⁹³ Reinhart Schleier. *Tabula Cebetis. op. cit.*, fig.44.

²⁹⁴ Ídem. “V.Cebes Christianus”, pp. 124-138.

²⁹⁵ Ver Stefano Benedetti. *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*. Bulzoni Editore: Roma, 2001 y también *Tabula Cebetis oder Spiegel des Menschlichen Lebens Darin Tugend und Untugend abgemalt ist. Studien zur rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*. Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1973.

supérieure du Tableau de Cébès”²⁹⁶. Las semejanzas con el *Montecillo* son varias, empezando por la entrada ancha a la vida (*vitae introitos*) y la forma circular del camino, que se va estrechando a medida que se sube a esa montaña y se va entrando en el interior de esa muralla, cuya cima en algunos casos se identificaba a la felicidad. Sin duda, se trata de otro ejemplo de estructura metafórica-narrativa, hecha por un *pictor philosophus*, aquel que transmite conocimiento filosófico-vital en imágenes²⁹⁷. Este fenómeno, de expresión de un orden cósmico-vital-científico, se encontrará posteriormente en la obra de —por citar sólo unos pocos ejemplos— Giordano Bruno (1548-1600), Robert Fludd (1574-1637) o Athanasius Kircher (1602-1680), hasta en la visualización del mundo ínfimo que pretendían retener las técnicas de representación neuronal de Santiago Ramon y Cajal (1852-1934), por poner un ejemplo de la ciencia moderna. Poniéndolo en relación con tipos de esquemas similares, podríamos afirmar que el *Montecillo* no es un *mappa mundi* sino un *mappa animae*, una cartografía del viaje religioso.

²⁹⁶ Michel Florisoone. *Esthétique et Mystique d’après sainte Thérèse d’Avila et saint Jean de la Croix*, p. 120.

²⁹⁷ Stefano Benedetti. *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*. Bulzoni Editore, Roma, 2001, p. 18. Rosa Rossi escribe que San Juan piensa en imágenes: “su tendencia a pensar a la vez con palabras y con imágenes”, Juan de la Cruz. *Silencio y creatividad*, Madrid: Trotta, 2010, p. 117.



FIGURA 15. *Tabula Cebetis* representada como monte, 1638.
The Warburg Institute (Londres)²⁹⁸

Sería interesante desarrollar una *diagramatología de la religión*, es decir, la religión vista, comprendida y transmitida desde esos dibujos complejos que reflejan la estructura de una doctrina, la anatomía de un estado de fe, el recorrido de una aventura del espíritu. Una nueva aproximación a la experiencia mística desde sus mapas y formas interiores.

²⁹⁸ Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis*, fig. 60.

4.4 El *Monte de perfección* como *ars memoriae*

Proponemos interpretar el diagrama del *Monte de perfección* bajo las características de lo que se ha llamado el arte de la memoria, es decir, entendiendo que la estructura esquemática del dibujo respondería a una voluntad jerarquizadora de las ideas en aras de —ya no sólo exponerlas o sistematizarlas sino— memorizarlas, de retenerlas en el espacio de la mente. La repetición de palabras será, aparte de la estructura esquemática, otro de los puntos fundamentales para favorecer el recuerdo, recuperando el origen auditivo de todo acto mnemotécnico, tan útil tanto para la oración vocal como para la mental, que se articula por medio de la voz interior. Tenemos que ver exactamente cuáles son las particularidades del *ars memoriae* y hasta qué punto están presentes en el *Monte Carmelo*. Cuando hablamos de *ars memoriae* nos situamos en la tradición inaugurada por Simónides y continuada por Quintiliano (*Institutiones oratorias*) y Cicerón (*De oratore* y la falsamente atribuida *Rhetorica ad Herennium*), dentro de la disciplina de la retórica clásica. Una de las fases de constitución del discurso por parte del orador era justamente la *dispositio* —disposición, organización— del contenido para una buena memoria artificial. Es precisamente en el ejercicio de la *dispositio* cuando San Juan de la Cruz recurrió a la imagen de la montaña.

Sugerimos que los elementos con función mnemónica en el *Monte de perfección* son:

- Formato billete /estampilla: favorece la lectura individual así como la legibilidad integral²⁹⁹
- Estructura triádica simétrica: tres caminos
- Composición geométrica: líneas y círculos de palabras
- Repetición:
 - *nada, nada, nada, nada, nada, nada y aún en el monte, nada*
 - *ni eso / ni esotro* (seis veces)
- Rima, repetición y anáfora en los modos:
 - *Para... no...*

²⁹⁹ “*With a single mental look*”, tomando la expresión de Mary Carruthers, “Mechanisms for the Transmission of Culture: The Role of Place in the Arts of Memory” en *Translatio. The Transmission of Culture in the Middle Ages* (ed. Laura Hollengreen). Arizona Studies in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout: Brepols, 2008, p. 7.

- *Cuando...*
- Uso de dísticos / sentencias / salmos / versículos
 - *Tanto más algo serás / cuanto menos ser quisieras*
 - *Cuando yo no lo quería / téngolo todo sin querer*
 - *Cuando menos lo quería / téngolo todo sin querer*
 - *Cuanto más tenerlo quise / con tanto menos me hallé*
 - *Cuanto más buscarlo quise / con tanto menos me hallé*
 - *No me da gloria nada / No me da pena nada*

El primer gran estudio moderno sobre la memoria fue el de Frances A. Yates, profesora en el Warburg Institute de Londres. *El arte de la memoria*³⁰⁰ (1966) sienta las bases de la disciplina a la vez que ejecuta un recorrido histórico, desde la retórica griega hasta la Edad Moderna. A diferencia de Frances Yates, Mary Carruthers³⁰¹, que ha dedicado dos importantes estudios al tema, *The Book of Memory* (1990) y *The Craft of Thought* (1998) entiende la meditación monástica y la repetición mnemotécnica como una disciplina de creación de pensamiento y no de repetición estéril de palabras, por lo cual puede concebir lo que llama “meditación creativa”, a través de la *vis imaginativa*³⁰². Así, la meditación entra dentro de los parámetros de la *inventio* retórica, como proceso constructivo de constitución de imágenes mentales y lugares para el recuerdo, erigiéndose como un elemento de creación (no en vano los griegos entendían Mnemosyne como la madre de todas las musas). En síntesis: el *ars memoriae* no sólo tiene la función de hacer recordar saberes fijos sino de hacer crear, de provocar cambios de estado mentales a través del paso dinámico por los lugares de la mente, movimiento que, en el caso del *Monte de perfección*, no es que sume lugares y conceptos sino que los va quitando, los va *des-creando*, si recuperamos el término eckhartiano *entwerden*³⁰³. Esta topografía espi-

³⁰⁰ Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

³⁰¹ Mary Carruthers. *The Book of Memory. A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 y *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the making of images 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

³⁰² Mary Carruthers. “Mechanisms for the Transmission of Culture: The Role of Place in the Arts of Memory”, p. 26.

³⁰³ A propósito de esta cuestión: Michel de Certeau. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006, p. 285: “También hay espíritus para quienes el trabajo consiste en rechazar sucesivamente todo lugar singular. Pasar el tiempo ‘desligándose’ de las identificaciones locales. Esta pasión por el desligamiento (por el ab-soluto) reitera en cada etapa el gesto que dice ‘no es esto’, ‘no es esto’, sin fin, hasta que faltan las fuerzas. Este gesto era el resorte de la vida mística.”

ritual es, al mismo tiempo, una topografía mnemónica, como lugar de conservación, transmisión y creación de esa “sabiduría” que está en lo alto del *Monte Carmelo*. Lina Bolzoni, en su análisis de la predicación defiende desde el primer momento la conjunción de las técnicas de la memoria en la retórica clásica con las técnicas de la meditación monástica³⁰⁴.

La pedagogía ha sido un instrumento habitual dentro de la religión cristiana para la transmisión de la doctrina. A modo de ejemplo, el caso de fray Diego Valadés con su *Rethorica christiana* (1579)³⁰⁵, uno de los primeros métodos de evangelización de las escuelas franciscanas en la Nueva España, donde se implanta, desde cero, una nueva cosmología religiosa. Valadés defiende la brevedad, la síntesis, los esquemas, los ejemplos, las semejanzas y comparaciones y el uso de los dísticos latinos, fáciles de memorizar. Su didáctica del ejemplo responde a la creencia de la eficacia de los modelos de imitación. Sus grabados eran destinados tanto a los predicadores europeos como a los indígenas y reflejan la importancia del dibujo y de la memoria en la educación franciscana así como la utilidad de la imagen como *muta praedicatio*³⁰⁶.

Falta por ver hasta qué punto la reproducción del diagrama del *Monte* a través de la imprenta afectó también a su composición: ante todo, el uso de la tipografía y en segundo lugar la precisión de la técnica del grabado. A pesar de las ventajas de la imprenta para la difusión de cualquier obra, la reproducción mecánica del dibujo desvirtúa su originalidad y su espontaneidad gráfica, y ciñe su contenido a una figuración mecánica. En el capítulo quinto, en torno a la evolución iconográfica, veremos qué cambios sufre el dibujo primitivo.

Una cuestión se presenta problemática en este punto: el papel de la memoria en el acto de devoción. Por un lado hemos afirmado que la memoria, junto con el entendimiento y la voluntad, debe ser superada por la nada, es decir, purgada. Eckhart, Herp y también San Juan de la Cruz defienden el despojamiento de las imágenes de la memoria para

³⁰⁴ Lina Bolzoni. *La rete delle immagini*. Torino: Giulio Einaudi, 2000, p. XVIII.

³⁰⁵ Diego Valadés. *Rhetorica christiana*. Edición facsímil, UNAM/FCE, 1989; Lina Bolzoni. *La estancia de la memoria*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 292: “El ejemplo tal vez más rico y sugestivo de cómo pueden entrelazarse técnicas mnemónicas y libro ilustrado lo ofrece la *Rhetorica christiana* [...]”.

³⁰⁶ Lina Bolzoni. *La rete delle immagini*, p. 23.

la asunción pura de la unión. Entonces, ¿cómo se puede conjugar esto con la idea de que el *Montecillo* pertenece al *ars memoriae*? Fijémonos de nuevo en lo que nos dice San Juan, y es que la memoria, como las imágenes, puede ser útil y adecuada para el inicio del camino, como ejercicio de purgación. Después, al igual que la memoria es vencida por la esperanza, la imagen será superada por la pura experiencia del vacío, en el cual se acogerá la divinidad como Todo:

[...] cuanto más el alma desaposesionare la memoria de formas y cosas memorables que no son Dios, tanto más pondrá la memoria en Dios y más vacía la tendrá para esperar de él el lleno de su memoria³⁰⁷

La imagen cae cuando la memoria es superada por la esperanza (tal como el carmelita postula en los tratados), porque la esperanza tiene que estar vacía de proyecciones, pues su modo de espera es la disposición pura. Pero, ¿y las imágenes del ojo de la mente? ¿Son las del primer estadio de oración o aparecen en la última fase? ¿Se trata de otra visibilidad, acaso más pura? En ese caso, podríamos hablar de una visibilidad espiritual, a diferencia de una visibilidad sensorial. Pero la imagen, cualquier modo de expresión ya sea verbal o gráfico, pide el lenguaje de los sentidos. El apofatismo radical no tendría ninguna manifestación y finalmente, es necesario un arte de (re)composición de la experiencia.

4.5 Poesía visual

Tan pronto como uno se pregunta por el tipo de imagen que es el *Monte de perfección*, se da cuenta de la curiosa combinación entre líneas y palabras, frases que constituyen formas, palabras que no sólo dicen sino que también señalan y conducen por el espacio de la escritura: el texto es la imagen, la imagen es el texto. De este modo, ver y leer son sinónimos dada la conjunción entre lo icónico y lo lingüístico, relación que ya existe en los jeroglíficos egipcios, en los *technopaegnia* griegos y en los *carmina figurata* latinos, tradición en la que podemos incluir nuestro diagrama. Porfirio (232-304) elaboraba parrillas de letras (*grid poem*), cuadrados en los cuales estaban las letras juntas, diferenciadas por colores, y en los que se debía construir la estructura del texto en la lectura. Este tipo de textos se incluyen en la tradición cristiana con el

³⁰⁷ *Subida*, lib. 3, cap. 15.1, p. 387.

teólogo Rabano Mauro (780-856), creador de las imágenes-poema. Esta tradición reaparecerá siglos más tarde en la emblemática como género didáctico de los siglos XVII y XVIII hasta llegar a los caligramas del siglo XX. En efecto, el *Monte de perfección*, al que hemos llamado diagrama, puede ser considerado un caligrama fruto de una tradición iconográfica medieval donde las palabras están ahí para ser recorridas: en este sentido, Edmondo della Passione habla de él como una montaña de palabras y líneas³⁰⁸, una red de frases y formas internas que fomentan las asociaciones creativas³⁰⁹. La tradición cristiana ha utilizado las características de los *carmina* para transmitir contenidos bajo formas como el huevo, la palmera, unas alas o una cruz (*figura crucis*), formas de meditación típicamente cristianas³¹⁰ —la montaña también lo es, como estamos demostrando—, y como queda dicho, formas de devoción o mapas de oración, no obras de arte como tales.

En algunas ediciones de las obras de San Juan de la Cruz (Alcalá de Henares 1618 y Venecia 1643, 1680, 1682), situada después del comentario *Noche oscura*, aparece una *figura crucis* con un resumen del contenido, ordenado en treinta avisos que probablemente responden a un ritmo de oración mensual. El diagrama es intitulado *Camino de la humildad, llamado de la Nada, sacado de nuestro venerable P. Fr. Juan de la Cruz, primer Religioso Descalzo Carmelita* y lo hemos incorporado en nuestra recopilación iconográfica. Esta síntesis, sin embargo, no fue hecha por San Juan y responde a un modelo surgido en la etapa de las ediciones impresas, dato confirmado por Eulogio Pacho a través de la biografía de Jerónimo de San José³¹¹. En diagramas de este tipo, convergen los actos de percepción visual, de lectura en silencio o recitación interior, de meditación y en definitiva, de peregrinación por un espacio mental, que en el caso del *Camino de la nada* es la cruz. La *imitatio Christi* se lleva a cabo a partir de lo que podríamos llamar una

³⁰⁸ Edmondo della Passione. “Il ‘monte’ di S. Giovanni della Croce”, en *Sanjuanistica*. Roma, 1943, p. 9.

³⁰⁹ Lina Bolzoni. *La rete delle immagini*, p. XXVIII. Esta idea es la tesis que da título al libro.

³¹⁰ Alfons Rosenberg. *Die christliche Bildmeditation*. Munich: Otto-Wilhelm-Barth Verlag, 1955.

³¹¹ Eulogio Pacho. *San Juan de la Cruz: Historia de sus escritos*. Burgos: Monte Carmelo, 1998, p. 179, n. 37: “El biógrafo Jerónimo de San José, enumerando los tratadillos del Santo, escribe: ‘El Montecito de la perfección, que anda al principio de sus obras, y lo es propiamente suya, pero no el papel que en forma de Cruz describe el camino de la nada y se imprimió con sus libros la primera vez en Madrid, que aunque es muy ingenioso y devoto, y sacado de la doctrina del varón santo, pero no suyo, sino de un religioso muy espiritual que lo ordenó así’”.

meditatio crucis, que recorre el perímetro de la figura, de izquierda a derecha, de abajo hasta arriba, y de arriba de nuevo abajo, como quien escala y desciende de una montaña. Christian Heck habla de este modo peculiar de leer al tratar los diagramas de Rabano Mauro y trazar gráficamente posibles esquemas de lectura³¹².

³¹² Christian Heck. “Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Bonaventure: expression de l’espace et topographie spirituelle Dans les images médiévales”, en Jeffrey Hamburger y Anna M. Bouché (eds.). *The Mind’s Eye*, pp. 112-132. Los esquemas están en la p. 124.



FIGURA 16. Camino de la nada de la edición prínceps de las Obras de San Juan de Alcalá de Henares (1618), p. 511

Transcripción del *Camino de la nada* a partir de la edición de Alcalá de Henares (1618):

— A modo de título:

Camino de la humildad, llamado de la Nada, sacado de la doctrina de nuestro venerable P. Fray Juan de la Cruz, primer Religioso Descalço Carmelita.

— Extremo superior izquierdo:

Camino espiritual, ò senda, ò aniquilacion, ò Cruz, ò abnegacion de si mismo, y todo lo criado, en el qual el alma, desadas con ella todas las criaturas, y contentos, o dellas nacen,

— En la cruz central:

*No desees nada
No pidas nada
No busques nada
No quieras nada
Conformidad con Iesus po N.S.
Union con Dios*

— Cruz interior, en sentido horizontal:

*1- Mira con suma advertencia, y traslada fielmente del original preferente.
2- Y advierte que el exemplar, que en ti has de trasladar, es el amable Jesús.
3- Por tu alma puesto en cruz, cuidado en el desbastar, si te quieres conformar.*

— Cruz interior en sentido vertical (desde abajo hacia arriba):

*1- Aqueste estrecho camino, que Xpo [Cristo] tanto le agrada, es la senda de la nada.
2- Es el centro desa esfera, donde acabo mi jornada, el Inmenso entre la nada.
3- Quien fe niega en esta senda, hasta el centro de la nada, en nuevo ser se traslada.*

— Cruz superpuesta (en orden numérico, siguiendo el contorno de la forma de la cruz interior):

- 1- Sin figura en la memoria, sin pasión [?] en el afecto, subo esta senda, quieto.
- 2- En cenizas convertida la pequeña mariposa, renace fenix hermosa.
- 3- O trueque maravilloso, que por nada que he deseado [?], en Dios todo lo he hallado.
- 4- Todo lo triste e amargo en la cruz trueca su suerte, así es ya la vida muerte.
- 5- Huyendo todo interés y afición de criatura, esta senda fe [?] asegura.
- 6- Busco a Dios en mí sin mí, y sin Dios no quiero nada, que Dios es esta nada.
- 7- La vana imaginación y afición desordenada, mortifica aquesta nada.
- 8- Hecho a todos ignorante y dando a todo de mano camino a un ser sobrehumano.
- 9- Si todo lo ha de dexar el presesor [?] desta deuda, la nada en su erencia buela[?].
- 10- Nada luce en mis sentidos y oscurecida mi luz, esto con Xpo [Cristo] en la cruz.
- 11- Como falten los deseos en la casa de la nada, nunca el alma esta penada.
- 12- Deja todo lo errado y buela el afecto puro, do contemple más seguro.
- 13- Nada busca y nada quiere, y en solo Dios fe quiera la contemplación perfecta.
- 14- Abre los ojos la fe en esta sacra morada, do vive el todo y la nada.
- 15- Hace arrimo la esperanza en la cruz, de tal manera que sin Dios en nada espera.
- 16- La caridad hace empleo en Dios por tan alto modo que junta la nada al todo.
- 17- El puro amor más penetra, el desnudo es el más fuerte a quien rinde armas la muerte.
- 18- En esta cumbre suprema nada le impide al amor el volar a su sabor.
- 19- Dulce sosiego la sombra y el fruto sumo deleite, que es Dios amor y la muerte.
- 20- Vivo a Dios y muerto a todo, el amor me es muerte, y vida, y la nada mi salida.
- 21- Quien mira la muerte en Dios, en la muerte hace empleo, dulce y suave al deseo?
- 22- Mi gloria está en el olvido, en desnudez mi riqueza, y en la nada mi grandeza.
- 23- Pacífica posesión [?], por dulce entrega alcanzada, goza el alma resignada.
- 24- Después que me he puesto en nada por modo y vía tan alta, hallo que nada me falta.
- 25- No tiene brazos la nada ni reconoce algun ser, Dios es su ser y poder.
- 26- Renunciado mi entender, y en cruz puesto el propio gusto, quien me puede dar disgusto?
- 27- Nunca ofendió criatura a la nada rica, y bella, solo Dios trata con ellas.
- 28- El mundo es cruz para mí, y el en mí crucificado, su asalto no da cuidado.

29- *La carne pierde sus bríos y el demonio no se atreve, por la sangre que allí llueve.*

30- *Fr. B. Lo repetía, con simpleza misteriosa, de la cosa que no es cosa, ni cosa, ni cosa.*

— Extremo superior derecho:

No poniendo por blanco y sin de sus [?] pasos alguna cosa, fuera de Dios, y sin asirle con demasiá a los medios de la divina comunicación, aspira a la unión de Dios, sola por perfecto amor y caridad.

— Extremo inferior izquierdo:

Si quieres un breve compendio del camino espiritual. Lo primero, has de purificar todos tus sentidos, y potencias de todo vano, y desordenado empleo de tal manera que sola la honra, y gloria de Dios sea el único motivo de tus operaciones. Lo segundo, se han de excluir y desterrar del alma toda las imágenes y figuras de criaturas, de tal suerte, que ayudada de la divina gracia, salga y campee solamente la imagen de Dios, y divina semejanza, que por naturaleza y la gracia de Dios, te ha concedido ser la esencia, y capacidad de tu alma, quedando el entendimiento, y la memoria con libertad y vacío para todas las divinas impresiones. Lo tercero se sigue una abstracción libre, y desembarazada, entera, perfecta renunciación y resignación general, despedida de todo lo que no es Dios, conversión, o introversión sencilla, quieta y amorosa al secreto, puro, desnudo, solo cerrado, y del todo callado centro del alma, donde Dios mora.

— Extremo inferior derecho:

Los pies, con que el alma anda este camino, y alas que la levantan a la cumbre celestial, son del divino amor, él es el Obrero desta maravillosa fabrica, en el consiste la vida espiritual, y a su paso andan los aumentos de la perfección del alma. Él purga, y purifica el alma, desterrando de su afecto toda mezcla, y liga de criaturas. Él, como fuego divino, inflamado el afecto, se frustra el entendimiento, y lo ennoblece, desterrando, y abuyentando, con su secreta fuerza, las sombras tristes, y oscuras de todo el ser criado. Él abstrae el alma, ella resigna, él renuncia, y despide. Él mata y vivifica. Él ajusta, y conforma. Él traslada y transforma. Él deshace y aniquila, y reduce a la nada todo lo criado, haciendo en Dios su empleo, y viniendo felizmente al sumo bien el alma.



El *Monte de perfección* propone una ruta para llegar a un centro, y salir de él, como quien entra y sale de un laberinto, demostrando sabiduría, capacidad de perderse y encontrarse, de avanzar y retroceder, de nacer y morir en el acto de autoconocerse o adentrarse en uno mismo, en esa analogía entre el movimiento físico y la activación de las facultades humanas. El *Montecillo* ofrece tres vías, se trata de un mapa multivial, pero sólo una conduce al núcleo —permitiendo proseguir con la lectura-subida—, y es la más estrecha y difícil. El peregrinaje es duro para el *homo viator*, que tendrá que despojarse de todos sus hábitos, capacidades e identidades para llegar a la cima-centro por una única vía: el camino de la nada. Es un viaje, un reto para la constancia y la fe, en su versión performativa, y requerirá de la correcta elección del camino en ese *trivium*, estructura ternaria que no es precisamente la más habitual —frente al *bivium* dualista— pero que se recoge en algunas representaciones más complejas, como la que vemos a continuación (figura 17).

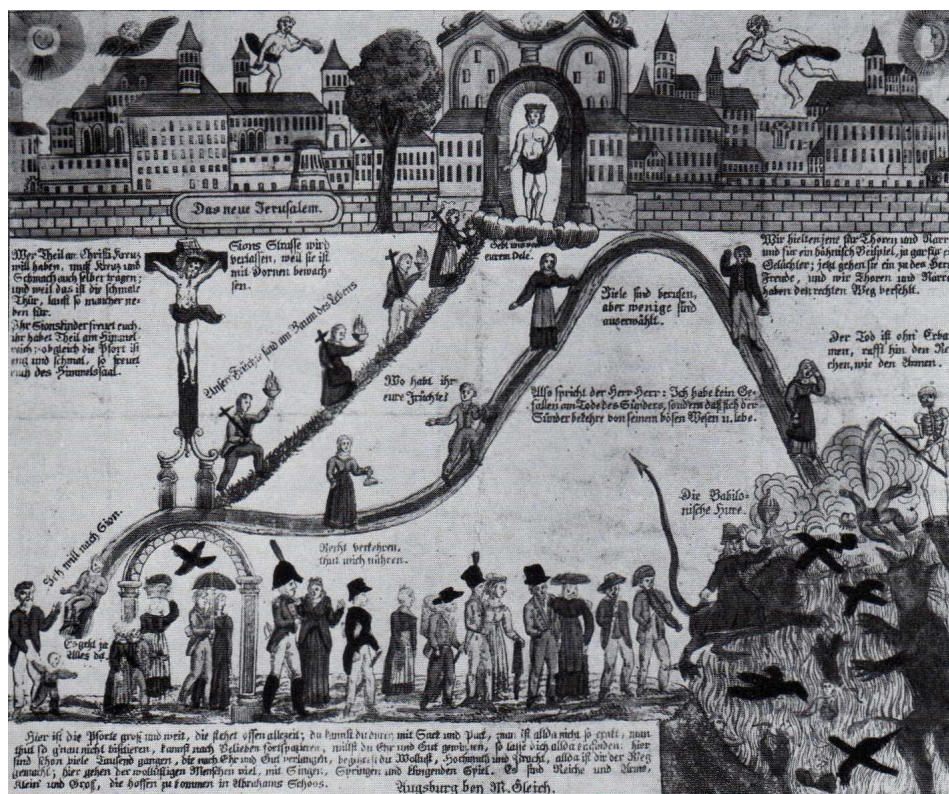


FIGURA 17. Representación de tres vías y la Nueva Jerusalén. Augsburg, sin fecha. The Warburg Institute (Londres)³¹³

³¹³ Reinhart Schleier. *Tabula Cebetis. op. cit.*, figura 113.

El camino de espíritu perfecto no es, gráficamente, el más largo, sino el más directo (el hilo de Ariadna resultante sería una línea recta), pero sus dificultades son enormes y requiere una persistencia infinita. Visto de otro modo, el diagrama aparece como un juego interactivo y sugestivo entre la imagen y el movimiento del alma. La disposición no lineal de las palabras obliga a realizar lo que se llama “lectura cinética”³¹⁴, es decir, a tener que mover la superficie de lectura de modo que se podría hablar de una oración cinética, en tránsito. Es lo que sucedía, a la inversa por ser a gran escala, con los laberintos situados en los pavimentos de las entradas de las catedrales —el más famoso, el de Chartres— por donde el fiel tenía que moverse, siguiendo la dirección de los caminos, a modo de viaje iniciático que conducía al centro del laberinto, entendido como la Jerusalén reconquistada y asimismo, como el centro del alma. El movimiento del cuerpo reflejaba el movimiento del espíritu. Por este motivo se habla de permutación del *ordo legendi*³¹⁵, alterando la dirección de lectura convencional a partir de la rotación del papel, aunque sin intención lúdica —como tenían otros juegos de palabras— sino más bien de abandono de lugares —también mentales—, pues en el *Monte Carmelo* no hay juegos de palabras ni acrósticos. ¿Hay sólo un orden de lectura del *Montecillo*? Probablemente, no. Sí que tiene sentido leído de abajo a arriba, que es la dirección de la subida, pero en tanto que laberinto, el camino está aún por hacerse, y el orden de lectura, también. La comprensión profunda de la palabra —no se plantea como un entretenimiento— es la que creará la dirección, el ritmo, el espacio. Y esa palabra es de algún modo palabra que se escucha, voz, consejo, recitación vocal que penetra en la oración mental (no extrañará, entonces, que en versiones del dibujo pertenecientes al siglo XVII, se usen cintas como representaciones del habla³¹⁶).

³¹⁴ Ulrich Ernst. *Lesen als Rezeptionsakt. Text presentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik*, Vandenhoeck&Ruprecht, 1985, pp. 67-94.

³¹⁵ *Ídem*, p. 71.

³¹⁶ Este fenómeno está estudiado por Giovanni Pozzi en *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 1993.

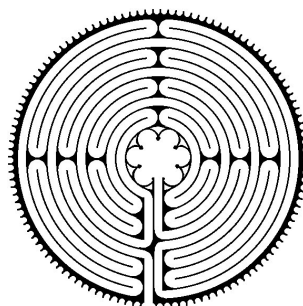
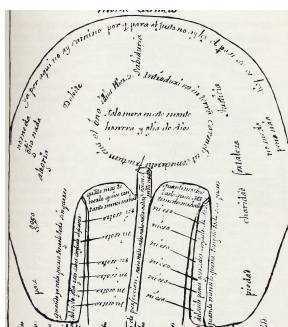


FIGURA 18. Laberinto en el pavimento de la entrada de la Catedral de Chartres

En el *Montecillo* no *se combinan* palabras y formas. Texto e imagen *son* una misma y única realidad por mediación de la cual se combinan lectura y contemplación a través del cuerpo (la forma, el diseño) y el alma (el verbo, la palabra), tal como lo aborda Giovanni Pozzi cuando habla de *visibile parlare*. Pozzi lo valora como la conjunción entre meditación regulada y oración íntima. Es lo que en inglés se llama *pattern poems*, *shaped verse* o *figure poem*, aunque Dick Higgins³¹⁷ niega que el dibujo de San Juan de la Cruz se trate de este tipo de imágenes. En nuestra opinión, el *Monte* sí es una imagen de este tipo ya que la forma confirma el contenido, a modo de caligrama, es decir, de un tipo de imagen muy determinada, icónica-verbal o *imagen-texto*, categoría

³¹⁷ Dick Higgins. *Pattern poetry. Guide to an unknown literature*. State University of New York, 1987, p. 112: “A mystical diagram by Juan de la Cruz (1542-1591) is printed in Pozzi (1981, 148), described as Madrid: Biblioteca Nacional ms. 6296, but it is not really a pattern poem”.

propuesta por W.J.T. Mitchell³¹⁸, cuando se propone estudiar desde la teoría las relaciones entre imágenes y textos: la visibilidad del texto y la textualidad de la imagen, tal como Jeffrey Hamburger lo ha aplicado al arte medieval: el texto como imagen, la imagen como texto³¹⁹.

4.6 Experiencia y expresión

Este apartado pretende abordar la relación entre experiencia interior y creación de una obra, así como su recepción por parte del lector-devoto, ya sea como experiencia estética (Gadamer) o como “momentos de intensidad” (es decir, como experiencia vivida sin acto de atribución de significado), usando la denominación de H. U. Gumbrecht³²⁰. La experiencia del sufrimiento —hablamos de sufrimiento pues es la materia prima de la obra sanjuanista, ya sea por sacrificio, fe, imitación, ausencia...— reclama ser comprendida. La experiencia de una situación hostil conduce al ser humano a alejarse de ella a través del pensamiento o el arte, ya que la creación suele ser una vía de cristalización de experiencias. La distancia necesaria para la comprensión, el lenguaje, permitirá el establecimiento de unas categorías propias, verdaderas simbolizaciones íntimas fruto tanto de asociaciones espontáneas como de conocimientos ya adquiridos, enraizados todos en la afectividad, en la que se fundamenta el símbolo³²¹. La imagen es portadora de la experiencia conjunta del pensar y del sentir. Es evidente que la producción escrita de San Juan de la Cruz aumenta considerablemente —por no decir que aparece— después de los nueve meses de encarcelamiento, momento en el que configura una imagen poética personal y en el que surge una necesidad comunicativa. Rosa Rossi vincula directamente la soledad y el sufrimiento con la experiencia creativa, la explosión de la sensibilidad, el abandono a la creatividad, de modo que esa ética ascética conduce a

³¹⁸ W.J.T. Mitchell. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 1995, y *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 1987.

³¹⁹ Jeffrey Hamburger. *The Visual and The Visionary*, p. 271.

³²⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, en su estudio sobre la presencia, pretende escindir —o mostrar la tensión entre— la presencia (experiencia) del sentido (de la interpretación). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

³²¹ Trata sobre las raíces afectivas y experienciales del símbolo, M.^a Jesús Mancho. *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, p. 152.

una estética³²². Es lo que María Zambrano³²³ concibe como la esperanza creadora que nace en el desierto, en el sufrimiento de la carencia absoluta, en la pobreza de espíritu eckhartiana. De ahí que el resultado no sea un conocimiento de tipo racional-científico (*scientia*) sino sapiencial (*sapientia*), porque surge de lo vivido y digerido, y que se hable de la mística carmelita como una mística afectiva³²⁴ (o tan afectiva como doctrinal). Esa experiencia de sufrimiento, por vía de la fe, es pura experiencia de amor, que es en lo que radica toda la enseñanza de San Juan de la Cruz. Si una vía es la vía de la razón y la otra la de la naturaleza, lo que aquí se propone es la síntesis del dualismo en una tercera opción que es la sabiduría, que incorpora el aprendizaje hecho desde el dolor y el amor por vía de la oración, en tanto que construcción individual entre el sujeto y la divinidad. La plegaria se erige como la verdadera aventura del lugar de la montaña. Ésa sería la senda estrecha de los “pájaros solitarios”³²⁵, de los exiliados, de los que nada tienen, solamente un desierto delante de ellos que habrán de cruzar para interiorizarlo, en definitiva, asumir el abandono de Dios, ese “¿Adónde te escondiste?” del *Cántico*. Pero a esa gran duda dolorosa y ardorosa, a esa gran crisis, le acompaña la conciencia cósmica, el éxtasis, la experiencia de la plenitud, el estado de no distinción, momento en el que se da la separación — superación— total de cualquier imagen.

A menudo, la combinación de la vivencia directa y de la reflexión sobre esa vivencia se expresa a través de la poesía o de un discurso filosófico-poético, donde el depósito inefable de la experiencia y el esfuerzo de la comprensión racional-lingüística aparecen inseparablemente. De ahí su hermetismo y la necesidad de que sean explicados de un modo más prosaico. Lo interesante es ser conscientes de que experiencia y lenguaje son dos ámbitos distintos, que una cosa es la experiencia mística y la otra, la literatura mística, separadas y unidas a

³²² Rosa Rossi. *Juan de la Cruz. Silencio y creatividad*, capítulo 3 sobre la soledad sonora: “Sin embargo aquella soledad profunda era el fundamento necesario para la creación de ese”espacio interior” que es uno de los descubrimientos de la mística moderna”, p. 57.

³²³ María Zambrano. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004.

³²⁴ García de Cisneros. *Ejercitatorio de la vida espiritual*. Barcelona: Librería Religiosa, 1857, p. 202, cap. XXXIII: “Gran diferencia asignan los Santos entre la ciencia y la sapiencia, y principalmente el bienaventurado san Bernardo; pues la ciencia pertenece al entendimiento y a él sólo conviene, la sapiencia al afecto [...]”.

³²⁵ Armando López Castro. *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, pp. 177-192.

su vez por los lazos simbólicos —o alegóricos, según se considere—, comunicadas e incommunicadas al mismo tiempo. El lenguaje, como apunta Michel de Certeau, devendrá siempre una traducción. Los textos y las imágenes recogen una experiencia³²⁶ e invitan al receptor a iniciarse en ella, sin llegar quizás nunca al punto final del periplo interior, que se mantiene como una utopía para seguir en el desierto de los conceptos y de las referencias. Son testimonio y son invitación: contienen herméticamente y se abren a la interpretación. Se trata de un diagrama performativo, de una dramaturgia del alma, los *nada, nada, nada...* implican un vaciamiento real de quien los lee, son palabras que surgen de una experiencia y que llaman a una experiencia: de nada serviría una lectura puramente intelectual. Es un texto-imagen para ser respirado, a su ritmo, y entrar así en el espacio-tiempo de la meditación. Por este motivo, el *Monte de perfección* merece ser entendido también desde un nivel psicológico³²⁷ como método de autoconocimiento, de anonadación del yo, de crisis y confusión individual, y de evolución personal. Aunque leer la mística desde la psicología puede ser acusado de extemporáneo, ciertas lecturas modernas pueden proyectar en la doctrina del carmelita los descubrimientos de la psicología desarrollados en los últimos dos siglos. La aniquilación del ego que se exige para adentrarse en la senda es el paso psicológico-espiritual necesario para la revelación teológica que se dará en el espacio vacío que se ha dejado. Es el espacio que deja el poeta, dispuesto a acoger, tal como lo expresan Zambrano³²⁸ o Heidegger³²⁹.

Después de la noche y del ascenso, es preciso regresar, iniciar el descenso —aunque no es ésta propiamente una mística del descenso o caída—, bajar a lo sensible, a lo mundano, al prójimo; retornar de esa experiencia de autoconocimiento, perfeccionamiento interior y

³²⁶ Macario Ofilada. *San Juan de la Cruz. El sentido experiencial del conocimiento de Dios*. Burgos: Monte Carmelo, 2002, p. 73: “la experiencia como contexto, datos y fundamento del proceso cognoscitivo místico”.

³²⁷ Una de las interpretaciones psicológicas del proceso de la noche se puede encontrar en: Evelyn Underhill. “La Noche oscura del alma”, en *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Trotta, 2007, pp. 427-461. A su vez, Bernard Mc Ginn ofrece un capítulo entero a las explicaciones psicológicas de la mística, iniciadas en 1902 por William James en *The presence of God. A History of Western Christian Mysticism*. Vol. 1. *The foundations of Mysticism. Origins to the fifth Century*. New York: Crossroad, 1991.

³²⁸ María Zambrano. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 2006, p. 108.

³²⁹ Martin Heidegger. “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1998, pp. 199-238, en relación con María Zambrano. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004.

plenitud espiritual, como se hace en el budismo zen donde la contemplación va seguida de la acción: *zazen* y *sanzen*, sentarse y levantarse, unirse al devenir del mundo o situarse frente al mundo. De nuevo en la realidad ordinaria, habiendo aprendido la ley del corazón —que no tiene ley pues el espíritu es el ámbito de la libertad—, el estadio de contemplación debe convertirse en acción, de hecho, aquel que ha visto en la cima, está llamado a bajar y a comunicarlo, a asumir la vida activa: se trata del “hombre del retorno radical”, en palabras de José Ángel Valente³³⁰. Acción no se opone a contemplación sino que se complementan, como Marta y María. La estética apofática de Amador Vega, que se aplica en el arte contemporáneo como forma de “permanencia de lo sagrado” —usamos la expresión de Eliade—, prevé este momento activo, que lo llama “predicación”. Un modo de predicción es, sin duda, la creación, de ahí que la santidad pueda ser conjugada con el arte como ya anunció Edith Stein cuando definió el arte como un servicio santo, mediante el símbolo³³¹. La opinión de la carmelita es compartida por Nikolaj Berdjajev cuando escribe que la creatividad es tan espiritual y religiosa como la ascesis y que en esa genialidad, vista desde el punto de vista de la religión, se encuentra la santidad³³². El acto creativo no deja de ser también una faceta de la *imitatio* pues Dios es el creador por excelencia. O llegando más lejos: somos co-creadores al descrearnos a nosotros mismos, en palabras de Simone Weil³³³, en cuyos ensayos siempre resuena ese logos que nace de la experiencia de renuncia y sufrimiento.

Como expresión de una experiencia, es procedente preguntarse por el recurso retórico por el cual se ha dado ese transvase de la sabiduría interior a la imagen (narrativa y plástica). ¿Qué tipo de entidad es la montaña de perfección? San Juan habla de la noche como metáfora del estado del alma, es decir, como señala la etimología de la palabra: aquello que transporta al alma, que la traslada a otra parte figurada. De ahí que consideremos nuestra aproximación al dibujo como una *estética del tránsito*, por acontecer ese movimiento que, en definitiva, es el movimiento de la *noche oscura*, siempre dinámica, siempre exigiendo la

³³⁰ José Ángel Valente. “Ensayo sobre Miguel de Molinos”, en *La piedra y el centro*, p. 98.

³³¹ Edith Stein. *Ciencia de la cruz*, p. 35: “Así entendido todo arte auténtico es una revelación y la creación artística un servicio santo”.

³³² Nikolaj Berdjajev. *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*. Milán: Jaca Book, 1994, capítulo 7: “Creatività e ascetismo. Genialità e santità”, pp. 203-227.

³³³ Simone Weil. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007, p. 82.

transformación interior. El sujeto deviene un *homo viator* hacia la salvación a través de la *peregrinatio vitae* que es la noche. ¿Podría tratarse de una alegoría? Ya hemos introducido el dilema al final del capítulo segundo a propósito del estudio de Bernhard Teuber³³⁴ cuando interpreta desde la alegoría, el sacrificio de amor de *Noche oscura*, el arte de amar del *Cántico espiritual* y la herida de amor de *Llama de amor viva*. Según Rosa Rossi, en cambio, se trata de un recurso muy moderno: el del símbolo abierto. Recuperemos a Michel de Certeau cuando decía que el lenguaje de la fe es siempre simbólico o la definición de símbolo que aplica M.^a Jesús Mancho a los textos del carmelita. En esta línea, Edith Stein aseguró que toda obra de arte es símbolo, surgida de una forma interior que a la vez que representa algo, crea algo, porque “el Crucificado pide al artista algo más de su imagen que una representación”³³⁵ y ese algo más proviene de la sensibilidad del artista —o el niño o el santo. En este sentido, podemos recuperar a Henry Corbin cuando afirma que una iconografía de los paisajes visionarios o interiores “no puede ser objeto de una pintura representativa, sino de un arte esencialmente simbólico”³³⁶. Alois M. Haas³³⁷ es muy claro cuando se refiere a la noche sanjuanista como transformación de una metáfora espiritual en un símbolo totalizador, estrenando el término *representación simbólico-metafórica*. José Ángel Valente resuelve la polémica sin decantarse por ninguna opción pero asumiendo ambas y es que todo es argumentable y depende del modo en que uno se quiera aproximar a la esencia que se manifiesta: Valente, por poner un ejemplo de síntesis, habla de la alegorización del símbolo, que permanece entre la cosa-signo y la realidad-misterio³³⁸, en tanto que experiencia.

³³⁴ Bernhard Teuber. *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*. Wilhelm Fink: Munich, 2003. Sobre la cuestión del símbolo y la alegoría, ver las pp. 58-65.

³³⁵ Edith Stein. *Ciencia de la cruz*. *op. cit.*, p. 35.

³³⁶ Henry Corbin. *op. cit.*, p. 61.

³³⁷ Alois M. Haas. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela, 1999, p. 55.

³³⁸ José Ángel Valente. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 59.

4.7 Visibilidad e Invisibilidad. El abandono de la imagen

La defensa del símbolo como representación por parte del padre de la teología mística, Dionisio Areopagita, ya conlleva la asunción del vínculo entre lo visible y lo invisible.

Nos reveló [la fuente de perfección] todo esto sobre los espíritus supracelestes en las composiciones de las Sagradas Escrituras valiéndose de imágenes sensibles, para elevarnos desde lo sensible a lo inteligible y partiendo de símbolos que representan lo sagrado nos elevemos las simples cimas de las jerarquías celestes.³³⁹

No debemos pensar, pues, que lo externo de los signos tiene valor en sí mismo, si no que se nos proponen a la gente ordinaria para que podamos entender lo inefable e invisible evitando que los profanos abusen de los más sagrados misterios. Pero que solamente son manifiestos a quienes buscan de corazón a Dios, pues sólo ellos están preparados y dispuestos por la simplicidad de su mente para penetrar en la pueril fantasía de esos símbolos sagrados, y por su capacidad de poder contemplativo pueden penetrar en la simple, maravillosa y transcendente verdad de los símbolos.³⁴⁰

Ciertamente las cosas visibles son imágenes verdaderas de las cosas invisibles.³⁴¹

La cuestión de la visibilidad, así pues, parece estar vinculada a la mística desde su inicio. De hecho, la palabra *mística* proviene de la voz griega *myo*, verbo que significa ‘cerrar’ (especialmente los ojos y la boca). La mística sería el ejercicio de cerrar los ojos, de no ver con los ojos físicos, sino, en todo caso, de ver con los ojos interiores o espirituales. Este argumento semántico nos permite entender la imagen del *Monte de perfección* como una *imagen nocturna*, no en el sentido y particularidades precisas que definió Gilbert Durand³⁴², sino en el

³³⁹ Dionisio Areopagita. *La jerarquía celeste*. Cap. 1: La iluminación, 3, en *Obras completas*, p. 105.

³⁴⁰ Dionisio Areopagita. *Obras completas*. Carta ‘A Tito obispo’, p. 277.

³⁴¹ *Ídem*, Carta ‘A Juan, teólogo, apóstol y evangelista desterrado en la isla de Patmos’, p. 284.

³⁴² Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 101.

sentido de una imagen que sólo puede ser “vista” de verdad desde la oscuridad, desde el cerrar los ojos. Por este motivo necesitamos la continuidad semiótica del símbolo (avalada, en nuestro caso, además, por la dinamicidad de la noche), pues permite la comunicabilidad, permite ver más allá de la imagen fija, material.

Para concebir este apartado, ha sido para mí una referencia fundamental el capítulo sobre la visibilidad de lo invisible en el que Victoria Cirlot comprende las imágenes de Hildegard von Bingen³⁴³. Cirlot sitúa su discurso entre la imposibilidad de concebir una forma para la divinidad y los mecanismos para hacerla visible. En el caso del diagrama de San Juan de la Cruz, lo que se hace visible no es la divinidad sino el proceso de purificación para llegar a la unión mística. El carmelita no plasma su experiencia por medio de la descripción de las visiones —que condena— sino por medio de lo que él llama metáforas pero que aquí entendemos en un sentido más amplio, como representaciones simbólico-metafóricas, adoptando el término de A. M. Haas. La imagen, así pues, interpela tanto al ojo del cuerpo como al ojo de la mente ya que se sitúa en el mundo intermedio de la percepción imaginativa —recordando a Corbin— entre el mundo de la Inteligencia y el mundo de los sentidos.

La imagen poética implícita en el dibujo del *Monte Carmelo*, de la montaña del alma, responde al intento de concebir una forma para la experiencia interior. El diagrama del *Monte de perfección* es claramente la visualización de esa interioridad, a modo de mapa de la geografía interior, respondiendo a un *dónde*, el lugar del encuentro, del despertar de Dios en el Hombre. Michel de Certeau en *La fábula mística* reconoce el vínculo entre la literatura mística y la elaboración de una topografía donde guiarse en ese exilio constante, en búsqueda de esa alteridad ausente, que es Dios, y que lanza al sujeto espiritual a construir un discurso, sustituyendo esa ausencia tan deseada por un yo poético. La “fábula mística”, entonces, será esa manera de hablar característica del místico. En el caso del *Montecillo*, la ausencia, como la huella que deja el Amado en el *Cántico*, fundamenta la creación de un espacio que deberá ser, sin embargo, desocupado.

El paso de la invisibilidad a la visibilidad debe ser visto como una puesta en escena o encarnación, del mismo modo que Cristo es Dios

³⁴³ Victoria Cirlot. “La visibilidad de lo invisible: teofanía e interioridad”, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, pp. 207-235.

hecho visible, desde la perspectiva de una teología de la imagen. La estructura crística nos sirve, pues, para entender la estructura icónica. En este sentido resulta muy pertinente recordar las consideraciones de Jean-Luc Marion sobre el ídolo y el icono en *El ídolo y la distancia* y en *El cruce de lo visible*³⁴⁴, cuando compara la figura de Cristo a la de Orfeo —en definitiva, el poeta—, en tanto que transportan al sujeto a lo invisto, o mejor dicho, llevan lo invisto al ámbito de la visibilidad: *per visibilia ad invisibilia*. El icono permite justamente esto, a diferencia del ídolo, que retiene y detiene la mirada, apropiándose de ella. El icono —apunta Marion— permite ver, trae una presencia, invita, abre:

El icono no pretende hacerse ver, sino que permite ver. [...] el icono viene pues de la kenosis de la imagen” [...] Queda por comprender de qué manera el paradigma teológico de una kenosis de la imagen puede traducirse en principios estéticos.³⁴⁵

Y es así como entendemos el *Montecillo*, como *kenosis* de la imagen, vaciamiento de lo matérico de la imagen, sacrificio de la figuración, muerte nietzscheana del ídolo ontoteológico³⁴⁶. Recordemos a San Juan: el auténtico devoto sólo en lo invisible pone su devoción, se fija en la naturaleza espiritual-divina y no en la material-humana, dado que si pone gozo en la imagen, la convierte en ídolo: “no sirviéndose algunos de las imágenes más que de unos ídolos en que tienen puesto su gozo”³⁴⁷. Para Marion, el icono no sólo ofrece una apertura sino que “se da”³⁴⁸ y para recibirlo es necesaria una disposición especial, una atención, tal como habla de ella Simone Weil cuando se refiere a la mente vacía y dispuesta, y al hecho de que “hay momentos en que pensar en Dios nos separa de él”³⁴⁹, pues el pensamiento tiende a formalizar. Esta fenomenología de la donación —el darse—, ligada a la estética —cómo darse— y a la teología —darse a Dios—, permite una comparación con la estética de la presencia, entendiendo la presencia como revelación³⁵⁰.

³⁴⁴ Jean-Luc Marion. *El ídolo y la distancia*. Salamanca: Sígueme, 1999 y *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago, 2006.

³⁴⁵ Jean-Luc Marion. *El cruce de lo visible*, Castellón: Ellago, 2006, pp. 112-115.

³⁴⁶ *Ídem*, pp. 113-115.

³⁴⁷ *Subida*, lib. 3, cap. 35.4, pp. 445. Sigue con los ejemplos de Micas y Labán.

³⁴⁸ Jean-Luc Marion. *El cruce de lo visible*, pp. 85-87.

³⁴⁹ Simone Weil. *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta, 2004, p. 94. Habla de la mente vacía en las pp. 70-77.

³⁵⁰ Sobre la presencia: Hans Ulrich Gumbrecht. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (trad. Aldo Mazzucchelli). México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2005.

Si Marion se preguntaba por los principios estéticos de una posible *kenosis* de la imagen, creemos que los criterios de la estética apofática desarrollada por Amador Vega pueden dar respuesta a ello. Analicemos si se cumplen en la obra de San Juan de la Cruz:

- Contemplación

El camino de oración y meditación que propone San Juan de la Cruz tiene como fin el estado contemplativo, que es el momento de la *unio mystica*. A su vez, San Juan contemplaba a menudo la naturaleza y la noche, a través de los cuales gozaba de la belleza de la Creación. Michel Florisoone llega a decir que “Para el Padre Juan, el arte devino una expresión de pura contemplación”³⁵¹.

- Sacrificio: “En donde hay sacrificio hay creación”³⁵²

Toda la mística sanjuanista es una vivencia del sufrimiento a través de la *imitatio Christi*. La experiencia del encarcelamiento en Toledo, con sus nueve meses de soledad y abandono, noche histórica y transhistórica del alma, marca el inicio de la vida creativa de San Juan. Ya en la celda donde estaba encarcelado empezó a crear el *Cántico espiritual*. El camino de renuncia se convierte en un camino de creación.

- Predicación: “[...] la capacidad de la obra por manifestar el sacrificio de la persona con voluntad predicativa”³⁵³

Una de las ocupaciones principales de San Juan era la *cura monialium*, eso es, el magisterio de las almas de las monjas a través de la confesión y de la pedagogía de la doctrina. Su experiencia de sufrimiento y su fe constituirán un modelo de vida interior para la comunidad.

Podemos concluir que los tres criterios de la propuesta de estética apofática ofrecen un marco metodológico apto para estudiar la conjunción de estética y religión en la obra de San Juan de la Cruz,

³⁵¹ Michel Florisoone. *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, p. 138: “Pour le Père Jean, l'art est devenu une expression de pure contemplation” [traducción nuestra].

³⁵² Amador Vega. *Arte y santidad*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, p. 39.

³⁵³ *Ídem*.

especialmente si tenemos en cuenta que la estética apofática se define como “discurso visible de aquello invisible que requiere ser expresado”³⁵⁴ y que San Juan defendía que “el devoto de veras, en lo invisible principalmente pone su devoción [...] la viva imagen busca dentro de sí”³⁵⁵. La negación del mundo de lo sensorial no anula la posibilidad ni de la *obra de arte* ni de la experiencia estética, más bien la traslada —intensificándola— al nivel de los sentidos espirituales, porque a la ascética del espíritu le pertenece una ascética de las formas, convirtiendo la imagen en un espacio de transparencia, a modo de cristal que deja pasar la luz.

¿Cómo se insinúa la invisibilidad subyacente en los diseños de San Juan de la Cruz? En el *Monte de perfección*, a través de la abstracción. En el *Cristo crucificado*, a través de la ocultación del rostro del Hijo, que desde la representación de la Verónica había sido identificado con el rostro de Dios. Ocultación del rostro, pero no destrucción de la imagen (eso demuestra que San Juan no era un iconoclasta, más bien un *idoloclasta*). La *vera icona* en sentido estricto, pues, no tiene rostro ni forma reconocible, es sólo un marco material mínimo que abre el espacio de la distancia hasta lo invisible. La estética de la devoción a la que invita el *Monte de perfección* es, como nosotros vamos anunciando, una *estética del tránsito*, de lo visible a lo invisible según lo decía también Dionisio Areopagita cuando trazaba el camino de lo sensible a lo inteligible y de lo visible a lo invisible³⁵⁶. La imagen es el punto de encuentro para la invisibilidad de Dios y la del alma, que son una misma realidad, porque lo invisible que separa es lo invisible que une.

La concepción de la imagen que aquí ponemos de manifiesto no responde a la iconoclastia ni al aniconismo. Una teoría de la imagen derivada de los textos de San Juan no rechaza la imagen de modo tajante y absoluto, sólo propone una economía icónica, como se observa claramente en el capítulo 15 del libro tercero de *Subida* en el cual el autor se desentiende con rotundidad de los iconoclastas e insiste en seguir la doctrina de la Iglesia. H. Urs von Balthasar advirtió en su estética teológica que la estética sanjuanista se caracterizaba por

³⁵⁴ *Ídem*, p. 159, a propósito del arte contemporáneo y en concreto de la obra de Bill Viola.

³⁵⁵ *Subida*, lib. 3, cap. 35, p. 446.

³⁵⁶ Dionisio Areopagita. *Obras completas. La jerarquía celeste*. C1. “La iluminación”, p. 105.

la reducción y la crítica de la forma³⁵⁷. Por eso nos sirven de marco metodológico los tres criterios de la estética apofática que Amador Vega aplica al arte del siglo XX —sacrificio, contemplación y predicación— y que concluyen con la relación entre la ascética del espíritu y la ascética de las formas artísticas. Creemos que estos tres ámbitos se cumplen en el proceso de creación y la propuesta estética que hallamos en San Juan de la Cruz. El sacrificio parece un elemento indiscutible, un gesto inevitable. También Teuber lo utiliza para hablar del sacrificio literal. José Ángel Valente resume la cuestión cuando dice que la mística es lenguaje o su negación más excelente³⁵⁸. Nos atrevemos a decir que la mística está repleta de imágenes y a la vez, supone su negación más ferviente. En cualquier caso, es evidente que lo sensorial —visual, en este caso— es necesario para iniciar el proceso de conocimiento (*reconocimiento*³⁵⁹) ya que la estética ofrece una “vía sensible al misterio”³⁶⁰, y que la imagen tiene pleno sentido en una primera fase epistemológica.

³⁵⁷ Hans Urs von Balthasar. *Gloria. Una estética teológica*, pp. 138-143.

³⁵⁸ José Ángel Valente. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, p. 11.

³⁵⁹ Para Hans Georg Gadamer, la propiedad del símbolo es que no sólo permite conocer sino *re-conocer*; *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 149.

³⁶⁰ Amador Vega. *Arte y santidad*, p. 91.

5. EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA

El recorrido iconográfico que trazaremos se extiende a lo largo de cinco siglos (XVI-XX), en los cuales los modos de comprensión de la vida interior y los valores religiosos han cambiado, así como en consecuencia, los estilos de representación de lo sagrado, sus términos, su vocabulario icónico. El punto de partida de nuestro viaje iconográfico —que demuestra la supervivencia³⁶¹ de un motivo— empieza a finales del siglo XVI, con el manuscrito de Baeza (ms. 8795). El final de la recopilación está constituido por las últimas representaciones que hemos encontrado, pero no deja de ser un final abierto a más versiones, si las hay. Este proceso ha contado con los servicios de préstamo interbibliotecario que han facilitado la obtención de imágenes, situadas, a menudo, en lugares lejanos. Hemos intentado ser exhaustivos pero sabemos que probablemente nos habremos dejado varias imágenes por el camino. En cualquier caso, en el apéndice iconográfico adjuntamos una cantidad notable de versiones del diagrama, ordenadas cronológicamente. En este apartado sólo tienen cabida algunas de ellas, aquellas que hemos considerado relevantes por sus aportaciones al diagrama original. A menudo, esa aportación o novedad de la imagen proviene de la incorporación de frases, una nueva distribución o la inserción de figuras antropomorfas. Éstos han sido los criterios de selección de los *Montes de perfección* que aquí comentaremos. No podía ser un análisis formal infinito ni repetitivo.

El primer bloque de imágenes que vamos a presentar son aquellas realizadas a finales del siglo XVI y durante los primeros años del siglo XVII. Se trata de modelos pertenecientes a la época de difusión manuscrita de las obras de San Juan de la Cruz, es decir, antes de la publicación impresa de 1618³⁶².

³⁶¹ Tomo la palabra de Aby Warburg, bajo la lectura de George Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada, 2009.

³⁶² Antonio José Mialdea. *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*. Madrid: Fundación Universitaria Española: 2004.

Ms. 8795



Se trata de un manuscrito de fecha desconocida conservado en la Biblioteca Nacional de España³⁶³ aunque se considera un ejemplar de finales del siglo XVI o de los primeros años del siglo XVII. Según una nota autógrafa de fray Andrés de la Encarnación “le cedieron graciosamente al Archivo, la priora y religiosas del N. Convento de Baeza” por lo cual es conocido como el modelo de Baeza. El dibujo del *Monte de perfección* se ubica en el folio 82, ocupando toda la página del pequeño librito, entre *Noche oscura del alma* y *Cántico espiritual* (en su primera redacción). Curiosamente, en este manuscrito, que empieza con las coplas *Entréme donde no supe*, no se incluye el texto de *Subida del Monte Carmelo*, aunque sí que está *Llama de amor viva*.

De entrada, en este diseño faltan los cuatro modos de purgación, que el manuscrito incluye en el folio 20v bajo el título de *Doctrina*. Se percibe un pequeño cambio en los *caminos de espíritu imperfecto* que se han simplificado en *caminos de imperfección*. A su vez, la *senda* es llamada ahora *camino de perfección*, perdiendo la carga semántica de la dificultad y la estrechez. En el plano formal, lo que resalta más claramente es la estructura arquitectónica de la versión según la cual entendemos que, como dice San Juan, el alma es el templo de Dios: “el templo vivo, que es el recogimiento interior del alma”³⁶⁴. Sobre el uso de los edificios en la mnemotecnia, es inevitable citar el libro XI de las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano³⁶⁵ donde el autor trata la memoria y recomienda construir espacios artificiales y pensar en señales que conduzcan a la memoria por una ruta de estancias —conceptos—,

³⁶³ *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura: Madrid, 1995, vol. 13 (8500 a 9500), p. 104.

³⁶⁴ *Subida*, lib. 3, cap. 40.1, p. 457.

³⁶⁵ Quintiliano de Calahorra. *Obra completa. Estudios sobre la Institutio Oratoria*. Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, p. 183 y siguientes.

identificando pues la interioridad con un edificio, y en el caso concreto del dibujo del monte, con un ejercicio de edificación.

Ms. 705



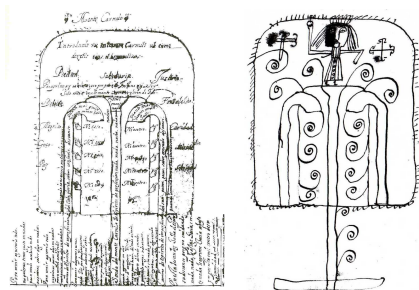
Conservado en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat este dibujo se encuentra en un manuscrito perteneciente a Francisco de Salcedo, insertado en una copia de las *Fundaciones* de Santa Teresa de Jesús. En cuanto a su fecha exacta, sólo podemos deducir que fue dibujado antes de 1645 ya que en el manuscrito se encuentra la censura de Agustín López de Anguiano de ese mismo año. Resulta curioso que el dibujo del *Monte* se halle junto a unos textos de Santa Teresa, sin que haya en el manuscrito copia alguna de las obras de San Juan de la Cruz.

En cuanto a la estructura sigue el marco arquitectónico de Baeza pero con mucho más refinamiento en los acabados. Quizás ambos, junto con el ms. 2201, siguen un cuarto modelo que nos falta. Empezando por abajo, vemos que faltan los cuatro modos, pero en cambio, se mantiene la designación del *camino de espíritu imperfecto* para los caminos laterales correspondientes a los bienes del cielo y a los de la tierra.

Las tres vías forman dos arcos de medio punto. Los caminos de espíritu imperfecto se desvían ondulándose hacia abajo mientras la senda estrecha queda interrumpida por la rotunda sentencia *Y en el monte nada*. Un par de columnas en los laterales, en la base de cada una de las cuales está representado el escudo del Carmen, sostienen una cúpula, coronada por *Mons Dei, mons pinguis, mons coagulatus, mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo*, sentencia que no se encuentra en el modelo de Beas de Segura pero sí, en cambio, en la edición princeps de 1618. Esto puede hacer pensar que Diego de Astor conoció este modelo o que la persona que dibujó el diagrama del ms. 705 conocía tanto el modelo de Beas como el de De Astor y que habría adaptado el contenido de ambos. Debajo de la cúpula se lee *Introduxit vos in terram*

Carmeli, ut comederetis fructum eius et bona illius (Jer. 2,7), que proviene del modelo original y, situada en un rótulo central, con mucho protagonismo gráfico, la máxima principal: *Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios*.

Ms. 2201



Este manuscrito del siglo XVII pertenece a la colección de la Biblioteca Nacional de España y según el *Inventario general de manuscritos de la BNE*³⁶⁶ procede del convento de la Merced. Incluye obras de Fernando de Mata, Heinrich Seuse, San Juan de la Cruz, Juan de Mena y Juan de Ávila. El dibujo del *Monte Carmelo*, en su diseño simple, se encuentra en el folio 126r, justo al inicio de *Subida del Monte Carmelo*, en una versión en la que el libro tercero tiene 46 capítulos, y no 45 como se edita actualmente. Decimos diseño simple porque en el reverso del folio existen unos trazos que transparentan y se muestran en el recto, como por un método de subposición que permite leerlos conjuntamente. La estrategia es curiosa y no deja de ser un juego óptico que supone dos niveles de dibujo: el del recto y el del verso que se aprecia suavemente en el recto.

La ilustración pone énfasis en la caída de las almas que suben por los caminos imperfectos, a pesar de las advertencias que esas manículas dan sobre la aniquilación de los vicios y virtudes. Las manos refuerzan el sentido didáctico del dibujo y señalan lo más importante, tal vez lo más difícil, los *ni eso ni esotro*, con el incumplimiento de los cuales las almas caen en espirales —trazadas en el reverso del folio— hacia la tierra, hacia los modos, hacia el punto de partida. Las espirales, pues, simulan el movimiento de la caída, que de este modo se hace más

³⁶⁶ *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España*. Vol. VI (2.100 a 2.374), Madrid: Ministerio de Educación, 1962, p. 96.

evidente que el de la subida. Tanto los caminos de espíritu imperfecto como las manículas segunda y cuarta de cada lado están dibujados en color rojo, destacando su valor problemático y su condición prohibitiva. Es el único ejemplar de los que hemos consultado que utiliza el color como recurso gráfico.

En el verso, y flanqueada por una cruz a cada lado, aparece una figura humana con los brazos extendidos en forma de lo que parece una cruz gamada. Las tres figuras nos evocan las tres cruces del Calvario, aunque la cruz de la izquierda recuerda una cruz de espadas (como la de Santiago). La figura es extraña e inquietante, por sus vestiduras (rayadas y con una tira de botones de arriba abajo), su peinado y su postura. En la mano derecha, que mantiene alzada, lleva una pequeña cruz. La cruz gamada, al referirse a la letra gamma (la tercera del abecedario griego), puede evocar la Trinidad. Se trata del único manuscrito que incorpora una figura antropomorfa, elemento que algunas ediciones impresas posteriores adoptaran en su grabado.



FIGURA 19. Detalle de la parte superior del folio 126v del ms. 2201 de la Biblioteca Nacional de España

Códice de Granada

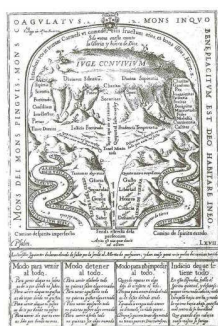


La imagen se sitúa en el folio 2r de un códice de *Subida del Monte Carmelo* conservado en la Abadía del Sacromonte de Granada, ciudad en la que el santo vivió entre 1583 y 1584, en el convento de Los Mártires. La Abadía, fundada en 1610, era un centro de estudios universitarios muy importante y conserva dentro de su museo un manuscrito del *Cántico espiritual*, de 1584, que si no es autógrafo del santo por lo menos contiene algunas anotaciones suyas en los márgenes. El manuscrito de *Subida* no está datado pero el dibujo hace pensar en un modelo bastante temprano. El librito contiene el título general de *Tratado de la Subida del Monte Syon en que se declara como se ha de caminar un Alma hasta llegar a la perfecta unión con Dios*, confundándose con la *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo. Seguidamente encontramos un prólogo del copista (folios 1-5, habiendo dos hojas en blanco) donde explica el contenido de la obra que se presenta como unitaria y que podemos identificar como *Subida*, *Noche* y *Llama*, sin el *Cántico*, tal como se editó en 1618. Cómo ya hemos introducido en el capítulo sobre los textos, la versión de *Subida* incluye dos capítulos más (46 y 47) en el libro tercero. Al final del manuscrito, que no llega a copiar ni *Noche* ni *Llama* a pesar de introducirlos en el prólogo como parte de la obra, leemos: “*Finis. Arcta est via quae ducit ad vitam. Lata est via quae ducit ad perditionem. Laus sit Deo*. Falta lo demás que promete”, sentencias que aunque fueran del copista nos recuerdan la inscripción Mt. 7,14 que se encuentra en la parte inferior de los montes impresos. Sería interesante llevar a cabo la transcripción del códice del Sacromonte para contrastar el texto con otras versiones manuscritas.

La linealidad geométrica convierte este ejemplar en un verdadero diagrama esquemático dividido en tres franjas horizontales (modos, caminos y cumbre), como tres son las vías de la plenitud mística y como tres son las noches del alma: la primera noche, la media noche y la noche que colinda con el alborada.

En la parte inferior, debajo de los cuatro modos, leemos: *Entiéndase que en todos los ejercicios no has de buscar bienes del cielo ni del suelo, y si te los dieran, no has de posar en ellos sino obrar con diligencia no mirando al gusto ni disgusto sino a la Gloria de Dios que mora en el Monte*. Las *nadas* han sido reducidas a tres (de las seis del original de Beas) y los *ni eso ni esotro* sólo aparecen una vez, perdiendo la función de repetición que tenía sentido en la imagen primigenia, como hemos argumentado. En la segunda franja se sitúan los dos caminos y la senda, visiblemente más reducida que los anteriores y que conduce directamente a un triángulo invertido donde se lee *el que nada quiere todo lo tiene*. Y encima, *en el monte, nada*, sentencia que sostiene un círculo rodeado por semicírculos, denotando la esfera celestial e infinita, que se extiende como por emanación. En cada una de las franjas semicirculares se inscriben frases, volutas decorativas y la figura de la cruz.

Alcalá de Henares, 1618



Este grabado pertenece a la primera edición impresa de las obras de San Juan de la Cruz —sin el *Cántico*—, publicada en Alcalá de Henares en 1618. Es, por lo tanto, el primer modelo del *Monte de perfección* creado dentro del marco de la imprenta después de la fase de difusión manuscrita y, en consecuencia, se beneficia de la alta reproductibilidad que ofrece esta técnica. Aparece en muchas ediciones, hasta el siglo XX, como obra auténtica del santo, de ahí que Efrén de la Madre de Dios lo valore tanto como el original³⁶⁷ y lo considere su “interpretación artística”. Sobre el grabador, Diego de Astor (1585/1590-ca. 1650), originario de Flandes, sabemos que fue discípulo de El Greco, grabador de la Casa de la Moneda de Segovia y grabador de la

³⁶⁷ Efrén de la Madre de Dios. *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*. Zaragoza: El Noticiero, 1947, p. 122-123.

Imprenta del Sello Real, y que junto con el *Monte Carmelo* grabó también, en la misma edición, el retrato de San Juan de la Cruz, en diálogo con el Cristo crucificado³⁶⁸, con un estilo entre manierista y barroco. De Astor, por consiguiente, trabaja la talla de monedas y la talla de láminas de cobre para estampar.

Antonio Gallego, en su *Historia del grabado en España*³⁶⁹, explica las funciones del grabado: la decorativa —básicamente hacer del libro un producto más atractivo a la venta— y la didáctica —facilitar la lectura. Una cita suya nos puede ayudar a comprender el porqué del cambio estilístico de la versión de Diego de Astor:

así se explican los anacronismos de los grabados que las acompañan, el reflejo del ambiente de la época en que se imprimen, incluso el dibujar detalles que no concuerdan exactamente con el texto al que sirven: ello obedece al deseo de hacer más viva e instructiva la representación, ayudando de esta manera la inteligencia poco cultivada de muchos de los lectores.³⁷⁰

Más adelante Gallego apunta:

Por entonces debió también trabajar en las [estampas] que ilustran las obras de San Juan de la Cruz, con retrato del santo, incluidas en las ediciones de Alcalá (1618), Barcelona (1619) y Madrid (1649 y 1672). Hay en ellas, a pesar de su imperfección formal, unos efectos de luces y sombras que le alejan de su manierismo inicial y le acercan a un concepto plenamente barroco.³⁷¹

Se encuentra una minuciosa descripción y explicación del grabado —aunque no lo contiene— en la recopilación doctrinal de fray Antonio Arbiol, titulada *Mystica Fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por*

³⁶⁸ Se ocupa de la obra de Diego de Astor: Ana María Roteta de la Maza. *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Angel y Diego de Astor (1588-1637)*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 22 y siguientes. Sobre el *Monte de perfección*, la autora habla muy brevemente en la p. 233, asumiendo que la imagen requiere un estudio más completo debido a su gran interés.

³⁶⁹ Antonio Gallego. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990. Habla de Diego de Astor a partir de la p. 145.

³⁷⁰ *Ídem*, p. 71.

³⁷¹ *Ídem*, p. 148.

el Glorioso y Beato Padre San Juan de la Cruz (1761)³⁷². Arbiol asienta su lectura de la imagen en la doctrina de la nada. Las diferencias del grabado de la edición princeps con el modelo original son varias, más allá de la apariencia que ya denota un estilo representativo completamente diferente. De entrada las siete nada se han convertido en seis, anulando la simbología de los siete niveles de ascenso, de interiorización o de perfeccionamiento que habían usado Santa Teresa o Marguerite Porete. Añade, en cambio, los siete dones del Espíritu, los doce frutos, las virtudes cardinales y las teologales.

La versión de Diego de Astor se encuentra, con algunas modificaciones, en el modelo grabado por el sevillano Matías de Arteaga (1630-1703), ilustre grabador, que justo antes de morir trabaja con la edición sevillana de las obras sanjuanistas de 1703. Asimismo, sobre el grabado de Diego de Astor, F. Quart introduce las figuras de San Juan y Santa Teresa —según la interpretación de Antonio Gallego³⁷³— subiendo la montaña, en la edición de 1723 impresa en Zaragoza. El grabador utiliza las figuras como portadoras de cintas con sentencias.



FIGURA 20. Detalles varios con figuras antropomorfas en el grabado de F. Quart (Zaragoza, 1723)

³⁷² Antonio Arbiol. *Mystica Fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el Glorioso, y Beato Padre San Juan de la Cruz y el Religioso Perfecto, conforme a los cien Avisos y Sentencias* [...]. Imprenta de la Causa de la V. Madre María de Jesús de Agreda, Madrid, 1761, capítulos IV y V, pp. 28-42. Recupera a Arbiol “Las nada explicadas por Antonio Arbiol” en Melquíades Andrés. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: BAC, 1994, pp. 342-345. Andrés se pregunta “¿No encarnará este dibujo del monte y su contenido la cima más conseguida en lo personal y social de la época de las reformas y de todos los proyectos elaborados para alcanzarla?”.

³⁷³ Antonio Gallego. *op. cit.*, p. 262.

En “The Mount of Perfection of Saint John of the Cross, as presented by Diego de Astor”³⁷⁴ Noel-Dermot se centra en el análisis del grabado, en el cual visualiza tres secciones: la inferior (con los tres caminos), la central (con los aforismos y virtudes) y la superior (la cima), que pueden verse, asimismo, como las tres vías de la teología mística: la vía purgativa, la iluminativa y la unitiva. El autor del artículo opina que, en definitiva, atendiendo a las formas, el diagrama de Diego de Astor refleja lo ascético del proceso mientras que el de San Juan de la Cruz, responde a lo místico, a lo unitivo. De ahí que se aprecie la diferencia entre la circularidad del modelo de Beas de Segura y la linealidad del grabado de 1618. Noel-Dermot sugiere que la causa de este cambio es quizás la sospecha bajo la cual podría estar la experiencia mística en esa época, por lo cual mejor sería remarcar el factor ascético.

Las diferencias con el modelo original son varias. En primer lugar y a simple vista, el lenguaje de representación, que en este caso es figurativo. Encima de los modos, se añade: *Los versillos siguientes declaran el modo de subir por la senda al Monte de perfección, y dan aviso para no ir por los dos caminos torcidos*. El modelo de Beas no exagera la diferencia entre los caminos laterales y la *senda estrecha de perfección*, sino que los representa iguales. Diego de Astor, en cambio, destaca la amplitud y desviación de los caminos y la estrechez y rectitud de la senda central, añadiendo la cita bíblica *Arcta est via quae ducit ad vitam* (Mt. 7,14), que está en clara relación con la parte del diagrama que ocupa. Sólo unos pocos entran en la aventura de esa vía estrecha y difícil a través de cinco *nadas* (y no seis, excluyendo por lo tanto la *nada* general vinculada a los bienes). Al mismo tiempo los que eran llamados por igual *caminos de espíritu de imperfección* se diferencian ahora en *camino de espíritu imperfecto* y *camino de espíritu errado*. J.D. Gaitán apunta que el camino de perfección determina dos posibilidades o actitudes, las de los caminos laterales: la evangélica (imperfecta) y la antievangélica (errada), pero sólo el camino de la negación es el que lleva a la unión con Dios³⁷⁵. Los bienes del cielo y los de la tierra difieren también del *Monte* de Beas de Segura. Allí eran: *gloria, gozo, saber, consuelo, descanso (del cielo)* y *poseer, gozo, saber, consuelo, descanso (del suelo)* mientras en la edición de 1618 son: *Gloria, Seguridad, Gozos, Consuelos, Saber (del cielo)* y *Gusto, Libertad, Honra,*

³⁷⁴ Noel-Dermot OCD. “The Mount of Perfection of Saint John of the Cross, as presented by Diego de Astor”. *op. cit.*

³⁷⁵ José D. Gaitán. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. Junta de Castilla y León, 1993.

Ciencia, Descanso (de la Tierra), a cada uno de los cuales le corresponde una *nada* (transitoria), a falta, como hemos ya mencionado, de esa sexta *nada*, o nada de nada. Noel-Dermot opina que los bienes se refieren más bien a estados de la mente (*saber*) que no a objetos externos (*sabiduría*)³⁷⁶.

Se incorporan los doce frutos y los siete dones del Espíritu Santo, las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales, así como las siguientes sentencias:

- *Tanto más algo serás* (encima de los *bienes del cielo*)
- *Cuanto menos ser quisieras* (encima de los *bienes de la tierra*)
- Camino imperfecto: *Tardé más y subí menos porque no tomé la senda* (en la parte exterior) y *Por haberlos procurado tuve menos que tuviera si por la senda subiera* (refiriéndose a *bienes del cielo*, escritos en el camino).
- Camino errado: *Cuanto más los procuraba con tanto menos me hallé* (en el interior) y *No pude subir al Monte por llevar camino errado* (en el exterior).
- Aforismos: *Cuando con propio amor no lo quise diósele todo sin irme tras dello* (en la izquierda); *Después que me he puesto en nada hallo que nada me falta*.
- *Divinum Silentium / Divina Sapientia* (a cada lado, encima de *Charitas*)

En lo más alto, y con protagonismo tipográfico, leemos *IUGE CONVIVIUM*, es decir, banquete eterno o convite continuo tal como el santo lo describe en el *Cántico*:

El alma pacífica y sosegada es como un convite continuo: porque así como en un convite hay sabor de todos los manjares y suavidad de todas las músicas, así el alma, en este convite que ya tiene en el pecho del Esposo, de todo deleite goza y de toda suavidad gusta.³⁷⁷

³⁷⁶ Noel-Dermot. "The primitive drawings of Mount of Perfection". *op. cit.*, 1960, p. 120.

³⁷⁷ *Cántico* B, canc. 20-21, 15, p. 766.

También el Areopagita habla de ese momento de encuentro y unión:

[el alma] se sacía de alimento divino, abundante gracias a la efusión del primer don, y único porque el Banquete divino lleva a la Unidad en Unidad, sin diversidad.³⁷⁸

En el siguiente grabado que analizaremos (Colonia, 1639), ser podrá ver el desarrollo iconográfico del motivo del banquete.

La parte superior consta de tres sentencias, dos de ellas ya presentes en el *Montecillo* original:

- *Sólo mora en este monte la Gloria y honra de Dios*
- *Introduxi vos in terram Carmeli ut comederetis fructum Rius, et bona illius.* Hierre 2.
- *MONS DEI MONS PINGUIS, MONS COAGULATUS. MONS IN QUO BENEPLACITUM EST DEO HABITARE IN EO* [con el escudo carmelita en el centro]

La manera como se ha representado el *Monte de perfección* en el grabado de Diego de Astor requiere una explicación estilística. ¿Por qué ese cambio de estilo? ¿Por qué una montaña naturalista, con perspectiva, luz y sombra, y el contenido moralizado? El grabado de 1618 responde a la belleza de la época y a los modelos iconográficos entonces existentes, como es la emblemática en tanto que género didáctico, de entretenimiento y moralizador. Mario Praz, que ha dedicado un libro a este género, lo define como “la enseñanza intuitiva de una verdad moral”³⁷⁹.

Entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se publicaron en España los tres principales libros de emblemas: los *Emblemas*³⁸⁰ (1595?) de Juan Horozco, las *Emblemas moralizadas*³⁸¹ (1599) de Hernando de

³⁷⁸ Dionisio el Areopagita, *Obras completas*, Madrid: BAC, 2002, *La jerarquía celeste*, cap. 8, párrafo 4, p. 132.

³⁷⁹ Mario Praz. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 2005, p. 19.

³⁸⁰ Juan Horozco. *Emblemas morales*. Alonso Rodríguez: Zaragoza, 1604. Excelente definición de los emblemas y sus reglas, y de las diferencias con las empresas.

³⁸¹ Hernando de Soto. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

Soto y los *Emblemas morales*³⁸² (1610) de Sebastián de Covarrubias. Es muy probable que Diego de Astor, en tanto que grabador, los conociera, así como los *Emblemata* (1535) de Andrea Alciato, el padre de la emblemática. Estas obras estuvieron muy de moda durante el siglo XVII, ya fueran de temática religiosa o no. En cualquier caso, presentaban conceptos para la vista como una forma de entretenimiento que hacía referencia a las costumbres y ejercía, como hemos dicho, una función educadora. En algunas de esas imágenes se pueden apreciar semejanzas con las formas y la temática del *Montecillo*. El emblema 4 de Sebastián de Covarrubias se advierte que el camino ancho acaba siendo una vía sin salida por la cual accede la mayoría, pues aparentemente y de entrada es la más fácil, como sucede con los caminos de espíritu imperfecto. El emblema 46 del mismo autor advierte de la adecuación del camino del medio, como punto de equilibrio entre los extremos. Y en el 55, ofrece el mensaje que los bienes temporales son cambiantes y en consecuencia, que la mejor actitud es la desposesión, la renuncia al tener. Finalmente, podemos fijarnos en el emblema de Hernando de Soto titulado *Sola in caelo Securitas*, donde se expone —como expresa el lema— que no hay seguridad sino en el cielo, representado como cumbre de una montaña. Recordemos que en lo más alto del grabado de Diego de Astor, justo antes de las virtudes teologales, se ubica la *Seguridad*, que no aparecía en el *Monte Carmelo* primitivo.



FIGURA 21. Emblema 55 “Unos suben y otros bajan”, Centuria III, *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias³⁸³

³⁸² Sebastián de Covarrubias. *Emblemas morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

³⁸³ La leyenda del emblema es la siguiente: “Los bienes de esta vida transitoria,/ que van corriendo bien como los ríos,/son arcaduces puestos en anoria,/al subir llenos y al baxar vacíos./ No puede consistir aquí la gloria,/siendo todo mudanza y desvaríos,/ aqweste priva, estotro està en desgracia,/ y quando el uno hinche, el otro vacía.”.



FIGURA 22. “Sola in Caelo Securitas”,
Emblemas moralizadas, Hernando de Soto³⁸⁴

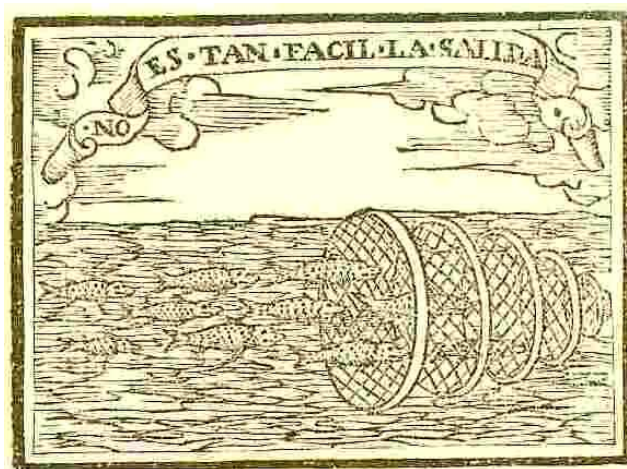


FIGURA 23. Emblema 4 “No es tan fácil la salida”,
Centuria III, *Emblemas morales* de
Sebastián de Covarrubias³⁸⁵

³⁸⁴ Acompaña a la imagen el texto siguiente: “Del monte Olimpo en la altura/ se escrivia y señalava,/ donde la señal quedava/ por largo tiempo segura./Nadie en nada se asegure,/ que le asegurare el suelo,/ pues solamente en el Cielo/ay seguridad que dure.”. Hernando de Soto. *Emblemas moralizadas*, p. 27.

³⁸⁵ La leyenda del emblema es ésta: “En las cosas de propio gusto entramos/para provar si en la presente vida/en alguna manera le hallamos,/cuando ocasión nos llama, y nos convida:/ porque no sucediendo, confiamos/estar en nuestra mano la salida,/ más el gran pescador Satan maldito,/no suelta al que ha cogido en el

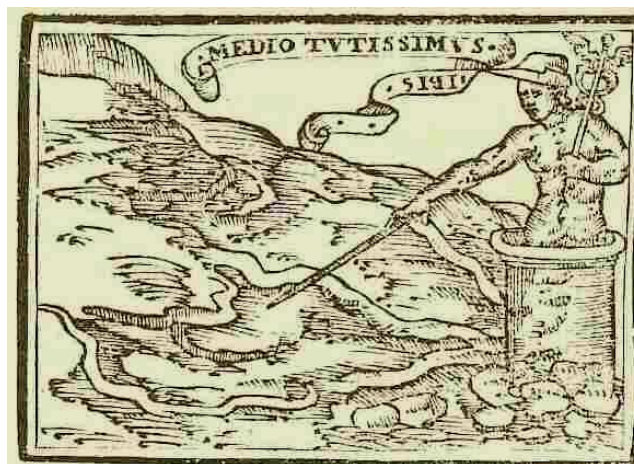


FIGURA 24. Emblema 46 “Medio tutissimus ibis”,
Centuria III, *Emblemas morales* de
Sebastián de Covarrubias³⁸⁶

Al ver el material emblemático, la asociación con el lenguaje alegórico es casi inmediata, asumiendo la riqueza de la “técnica alegórica”, como defiende Walter Benjamin³⁸⁷. Podríamos aplicarlo al diagrama de Diego de Astor a diferencia del dibujo original de San Juan de la Cruz, pues los modos de representación son diferentes y su diferencia reside en la importancia que se da en la versión del siglo XVII a la representación sensible —dirigida a los sentidos— pero ¿dónde está la puerta hacia la comprensión de la trascendencia en imágenes de este tipo, si lo propio de la alegoría es fijar y ser fijada? Si la influencia de la emblemática fue tal como para cambiar el estilo representativo de una imagen ya existente, aportando sus convenciones iconográficas, deberíamos vigilar que no se produzca una pérdida de vinculación con el contenido o experiencia inicial que la imagen quiere transmitir pues la

garlito.”. Le sigue también una larga explicación. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas morales*, p. 204.

³⁸⁶ La rima correspondiente hace así: “Caminar por el valle es peligroso/por malos passos, agua, atolladeros,/ el monte por su cumbre es proceloso,/ de nieves, aire, niebla y vetisqueros./ El camino de en medio es mas sabroso/ y seguro a los hombres pasajeros, vicioso es el estreno y demasía,/ y en todos es bien seguir la medianía.” y sigue con una explicación en la página siguiente donde identifica el personaje que señala el camino con Mercurio y se atribuye el verso del emblema a Ovidio. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978, p. 246.

³⁸⁷ Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990, las pp. 153-183 están dedicadas a la alegoría.

imagen alegórico-emblemática deviene “expresión de una convención”, runa del pensamiento y de la experiencia. Una vez más, como en la interpretación de las imágenes poéticas de los textos sanjuanistas, no pretendemos resolver la discusión sobre el símbolo y la alegoría.

Fernando Rodríguez de la Flor ha publicado diversos estudios sobre lo que podríamos llamar una retórica imaginaria del Siglo de Oro, en los cuales ha incluido la representación del *Monte Carmelo* de Diego de Astor. En su libro *La península metafísica*³⁸⁸, designando así a una España diferente del racionalismo moderno europeo de la época, descubre una posible anamorfosis en el modelo de Diego de Astor, un juego visual en el cual se escondería la imagen —típicamente barroca— de una calavera, deviniendo entonces la imagen de la montaña, un cráneo, esto es, la sede del cerebro o sede del alma, como propone el autor, elementos nada desacertados pues también responden a un intento de representar la interioridad.

³⁸⁸ Fernando Rodríguez de la Flor. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. “Cap IV. Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y en el arte”, especialmente las pp. 216-231. Es fundamental también el artículo de Fernando Rodríguez de la Flor: “El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro”, pp. 839-852, en Manuel García (ed.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, donde se refiere al *Monte de perfección* en las pp. 850-851. Recientemente ha publicado *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009.

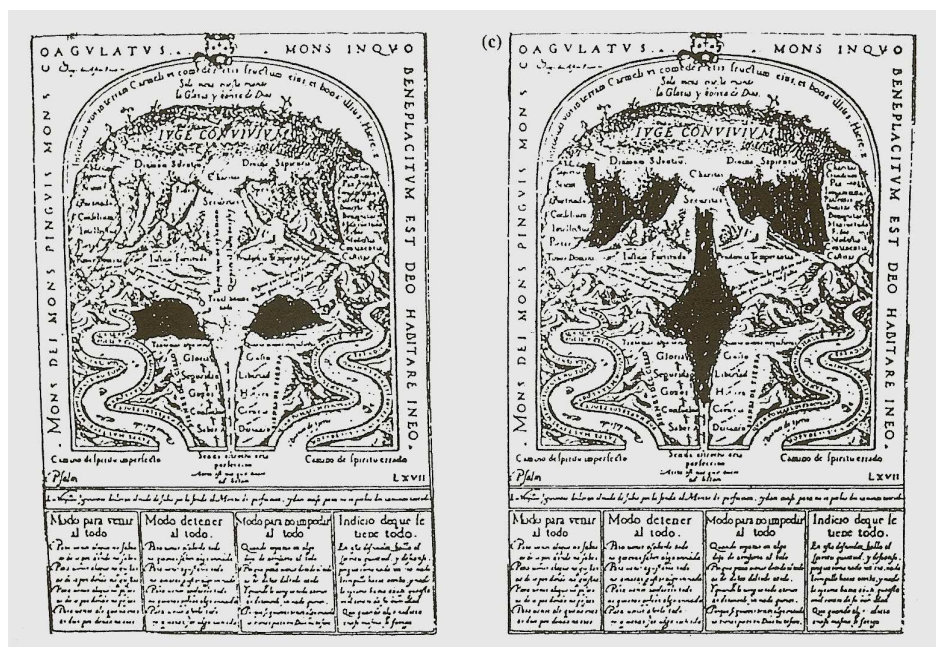
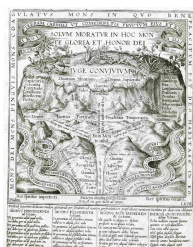


FIGURA 25. Perspectiva anamórfica sobre el grabado de Diego de Astor, 1618, según Fernando Rodríguez de la Flor³⁸⁹

Colonia, 1639



Fue en Colonia donde se publicaron las primeras ediciones latinas de diversos escritores, especialmente con el gran trabajo de traducción del cartujo Lorenzo Surio (1522-1578) a mediados del siglo XVI. El modelo de Diego de Astor se convierte, en el grabado de la primera edición latina de las obras de San Juan en una monaña fértil, llena de vegetación frondosa, como expresión de la potencia vital y creadora del encuentro espiritual. El monte Carmelo, una montaña de 600 metros de altura situada en Israel tiene precisamente estas características. De hecho, esa es la significación del salmo de David 67,16

³⁸⁹ Fernando Rodríguez de la Flor. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, p. 219.

mons pinguis, mons coagulatus, que San Juan de la Cruz traduce como “monte grueso y cuajado”³⁹⁰.



FIGURA 26. Detalle de la parte superior del grabado de la edición de Colonia de 1639

Lo más destacable de este ejemplar es la decoración de la parte superior de la montaña, presentada como una madre tierra que alimenta, produce, engendra. En la cima, el banquete eterno lleno de frutos expresa la plenitud de la unión mística del alma y Dios. El banquete es el lugar de la *comensalidad*: de la *comunicación* y de la *relación*, un espacio de encuentro y gozo. Esa abundancia, sin embargo, habiendo sido aniquilados los sentidos corporales, remite a los sentidos espirituales, que encuentran su saciedad en el éxtasis místico. Después de la renuncia, el gozo es aún más sabroso. José Nieto vincula la imagen del banquete tanto con la Última Cena como con el banquete platónico donde se enseña el modelo de purificación amorosa³⁹¹. Visto desde la metáfora del Amado y la amada, este *inuge convivium* es la *cena que recrea y enamora*, la celebración del matrimonio espiritual del *Cántico* y de *Llama*.

Contrasta con la montaña fértil, la parte inferior del dibujo, árida y con unas letras más pequeñas. La diferencia de tamaño tipográfico ayuda a dar importancia a la meta del camino, de las letras menores (en la parte inferior) a las más grandes (en la parte superior).

³⁹⁰ *Cántico*, canc. 36.10, p. 849.

³⁹¹ José Nieto. *Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a San Juan de la Cruz*, p. 90.

París, 1641 (Cyprien de la Nativité)



La novedad respecto a la mayoría de modelos anteriores es, de manera muy especial, la incorporación de la figura humana, acompañada de sentencias escritas dentro de cintas, que no están presentes ni en los modelos manuscritos ni en el grabado de Diego de Astor. Giovanni Pozzi ha estudiado el significado de estas cintas, que reflejan la comunicación a través de la palabra oral y, en algunos casos, el diálogo entre los personajes de la representación³⁹². La doctrina es transmitida por una voz que advierte y que resonará repetidamente durante la meditación.

En el diseño de la edición de Cyprien de la Nativité, destaca la senda estrecha de perfección, como una brecha que penetra y se abre camino dentro de esa gran roca que es montaña, gran piedra sagrada, sólida e inmutable. Se establece una cripta interior, secreta y escondida, como una gran raíz vacía que sostiene la cumbre. A través de esa *Durchbruch*, tomando el término eckhartiano, se realizará el nacimiento de Dios en el Hombre. Los caminos errado e imperfecto están llenos de piedrecitas en tanto que obstáculos para el ascenso.

Se incorporan tres figuras femeninas en ubicaciones y posiciones diferentes que debemos saber interpretar. De entrada, deberíamos preguntarnos quiénes son y por qué son figuras femeninas. Podría tratarse de una alegoría de la divinidad como elemento femenino —al menos la figura superior—, pero entonces las figuras laterales se tendrían que interpretar no como divinidades sino como seres humanos. A nuestro modo de ver, se trata de una alegoría del alma en forma de personificación de las tres tipologías descritas en el dibujo: espíritu perfecto, espíritu imperfecto y espíritu errado. Esta interpretación concuerda con los gestos y aspecto de cada una de estas

³⁹² Giovanni Pozzi. *Sull'orlo del visibile parlare*, pp. 443-447.

mujeres: la figura central en posición de meditación; la figura de la izquierda, queriendo llegar a ese estado de alta contemplación, pero precisamente por quererlo, al estar atada a los bienes del cielo, no puede llegar; y la de la derecha, en cambio, totalmente despeinada, mirando hacia un lado pero yendo hacia el otro, totalmente desencaminada, soportando los bienes del suelo con unas pesadas cadenas a las que está atada.



FIGURA 27. Detalles de las figuras alegóricas del alma (imperfecta, perfecta y errada) en el grabado de la edición de Cyprien de la Nativité (París, 1641)

Nos puede ser de gran ayuda leer el comentario al grabado del editor Cyprien de la Nativité³⁹³. Es casi el único caso en el que contamos con una justificación de la imagen. Cyprien opina que San Juan puso el dibujo de la montaña mística al inicio de sus obras como un enigma de su doctrina³⁹⁴ y por eso titula su comentario *Explication de cet enigme*. Cyprien explica el grabado de su edición como la representación de tres caminos que son tres estados del alma. Primeramente se dedica a la figura del camino de espíritu errado, que pretende llegar a la cima con el gusto, la voluntad propia y la libertad absoluta, buscando el honor, la ciencia, la curiosidad y la satisfacción de su interés. Su errancia viene de la atención a las cosas caducas y terrestres, que son pesos que le impiden subir a la montaña, hacia la cual tiene el torso

³⁹³ *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix* par le P. Cyprien de la Nativité, París: 1641, pp. 31-38.

³⁹⁴ Cyprien de la Nativité (ed.). *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix*. París, 1665, p. 31.

girado. Confiesa, como leemos en la cinta, su error y reconoce no haber obtenido tampoco los bienes terrenales. Esa pesantez del espíritu imperfecto y del errado se expresa por medio de las ataduras que impiden a las almas turbadas. La figura de espíritu imperfecto intenta alejarse de los bienes de la tierra, pero unas cuerdas la atan a los bienes espirituales en los que ha quedado atrapada. Su apego no ha sido a las cosas terrenales sino a las sobrenaturales.

Sin embargo, ahí está el alma de la montaña, en palabras de Cyprien. Goza de un estado feliz después de los sufrimientos de la senda estrecha y del tránsito por las tres noches: la desnudez del apetito sensitivo, la purgación del intelecto y la de la memoria y la voluntad. Cyprien dice que hay cinco *rien* porque pertenecen a las cinco partes de la purgación: de los sentidos externos, de los internos, del entendimiento, de la memoria y de la voluntad. Eso explicaría que se prescindiera de la sexta *nada* que está en el modelo de Beas de Segura. Así entonces, la contemplación obtenida es la desnudez absoluta de todas las criaturas y afecciones tanto externas como internas, y en tanto que figura alegórica va vestida para las bodas espirituales, acompañada de los siete dones del Espíritu Santo (correspondientes a hábitos) y los doce frutos (correspondientes a actos).

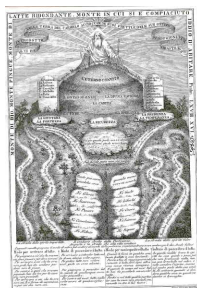
La cima de la purgación pasiva, es decir, la que Dios hace en el alma, es el silencio divino, que da paso a la sabiduría divina como disposición última antes del estado de felicidad supremo. El Conocimiento será convertido en Amor, y el Alma en Dios. Cyprien designa ese estado máximo en tanto que contemplación en la sabiduría amorosa de Dios. En cualquier caso, sin embargo, prevalece lo enigmático de la experiencia y lo enigmático de la imagen, como advertía el editor. Claude-François Ménestrier, jesuita y profesor de retórica en el siglo XVII, dedicó un estudio a la poética del enigma³⁹⁵, y lo empezó señalando el gran vínculo de la religión con la consagración de los enigmas de los misterios, empezando por el de la Trinidad. El enigma como género pretende construirse para cubrir la ignorancia, el desconocimiento, o la intuición de algo inabastable. Por un lado, parece haber cierta ocultación —como cuando Michel de Certeau definía el secreto como una erótica del conocimiento— y por el otro, la incapacidad de la expresión. Todo enigma requiere un intérprete, y cada intérprete encontrará su solución, no por vía de la especulación

³⁹⁵ Claude-François Ménestrier. “Poétique de l’énigme”, edición, comentario y notas de Michel Charles, en la revista *Poétique* 45, 1981, pp. 28-52.

intelectual, sino por vía de la experiencia, como vimos en el apartado 4.6.

El diseño de esta edición se copia en pluma en la edición del P. Jean Maillard (París, 1694).

Génova, 1858



En este caso ya no sorprende la aparición de la figura antropomorfa, aunque se trata de un hombre que rápidamente relacionamos por sus atributos con Dios Padre: la barba blanca larga —signo de sabiduría—, la mano con tres dedos alzados, el báculo con la flor de lis, el triángulo situado en la cabeza con la paloma del Espíritu Santo encima, elementos todos estos que designan la Trinidad, realzada por los rayos de luz que emanan de ella y que ilustran la sentencia que rodea la cumbre: gloria y honor. Si en la edición de Cyprien de la Nativité se representaba a la amada (el alma), aquí se representa al Amado (Dios), los dos protagonistas de este encuentro.

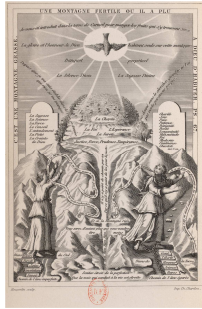


FIGURA 28. Detalle superior del grabado de la edición de Génova de 1858

Este grabado recupera la representación de los frutos y dones del Espíritu Santo enmarcados en unas tablas de piedra, como las tablas de la ley en qué Moisés recibió los diez mandamientos, tablas que ya se encontraban en la edición veneciana de 1747. Esta probable alusión

veterotestamentaria reafirma la alianza entre Dios y el Hombre y recuerda el advertimiento de no adorar el becerro de oro, que no es Dios, sino una imagen idolátrica de Dios. Moisés aprendió que Dios no puede ser visto, que es la zarza ardiendo, destrucción de cualquier imagen.

París, 1876



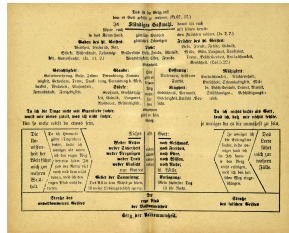
Esta interpretación parte del modelo también francés de la edición de Cyprien de la Nativité (1641). La mitad inferior del grabado es idéntica. El rasgo distintivo de este ejemplar es la presencia de una paloma en el centro del dibujo, justo en la cima de la montaña. Se trata de la representación de la gloria de Dios bajo la persona del Espíritu Santo, que desciende y aletea como en el día de la Creación, insemnando vida en esa cima fértil, en ese centro del alma donde aún habiéndolos rechazado —o justamente por eso—, se gozará de los bienes espirituales. El Espíritu de Dios que baja para comunicarse con el Hombre por acto de gracia, como en el bautizo de Cristo. Es significativo el hecho que se haya elegido la persona del Espíritu (no el Padre, ni el Hijo) para ocupar y representar el espacio de la Divinidad.



FIGURA 29. Detalle superior del grabado editado en París en 1876

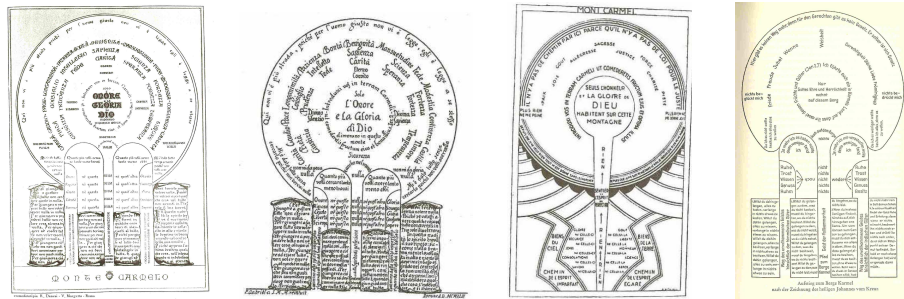
De ese pájaro solitario que alcanza la cumbre, emana la radiación de la luz esencial, como punto de centro y equidistancia. De algún modo, es la llama que ilumina y calienta en la noche del desierto, el sol como centro del cosmos —casi a modo de Dios solar— y a la vez, el pájaro que va de vuelo, como crucificado invertidamente. La caridad (*Charité*), como virtud teologal superior, aparece vinculada a la tierra que fructifica (como en el ejemplar de Colonia de 1639), a la donación, al amor, representado por el Espíritu Santo, que es la acción del amor dentro de la Trinidad, como conjugación entre Padre e Hijo.

Limburg, 1920



Si había alguna duda de que el *Monte de perfección* podía considerarse un ejemplar de poesía visual, aquí queda definitivamente claro. En esta ilustración alemana se toman como modelo los *carmina figuratum*, los poemas grecolatinos que adoptaban una u otra forma según el contenido que mostraban. En este caso, la disposición del texto configura la forma de una montaña en la cual a más altura, menos líneas definidas hay, menos camino determinado, expresando muy fielmente la doctrina de San Juan de la Cruz no sólo por lo que se expresa sino por la austeridad gráfica con la que se expresa. El camino de negación, en efecto, no es un camino de destrucción sino de amor (en esta imagen, se ha sustituido la palabra *caridad* por *Liebe* [amor]).

Modelos abstractos del siglo XX



En 1929, Silverio de Santa Teresa recuperó el dibujo del *Monte Carmelo* (la copia del siglo XVII de que disponemos), cosa que favoreció la reaparición de modelo primitivo y su reelaboración en términos abstractos³⁹⁶. De ahí el retorno al círculo perfecto como centro y la semejanza con los mandalas, esas estructuras de meditación del budismo zen por las cuales se mueve el intelecto hasta perder la lectura consciente y encontrarse en el centro de sí, como los fieles que entraban en la Catedral de Chartres sometiéndose al laberinto del pavimento de la entrada. El alma es conducida hacia lo interior en un ejercicio de concentración y de circumscripción. La creencia según la cual en la interioridad humana está todo contenido atorga un gran poder al individuo. Eso fundamenta la experiencia de descubrimiento de la subjetividad en el místico, fenómeno de gran modernidad, y constata la teomorfología del ser humano, es decir, que en el fondo y centro de uno mismo puede hallarse la divinidad. Giovanni Pozzi entiende la letra *o* como circularidad cósmica y como núcleo psicológico y afirma que:

*Un círculo può essere interpretato secondo convenzioni religiose come un'immagine della divinità; ma sarà anche, in prospettiva cosmica, immagine d'un sistema astronomico e, in chiave psicologica, una figura dell'io*³⁹⁷

También Alois M. Haas se refiere a la circularidad y su interpretación permite que leamos estos *Montes de perfección* como círculos místicos

³⁹⁶ Efrén de la Madre de Dios. *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*. “El del P. Lucien Marie, publicado en la reciente edición francesa de las Obras del Santo es inexpresivo y desagradable. El del P. Gabriel, completo y esmerado, interpreta muy bien la idea del dibujo primitivo; por opuesto al frente de la Subida, tampoco nos parece tan expresivo, ni tiene los aires de “figura” que hacen suponer las palabras citadas de la Subida”, p. 123.

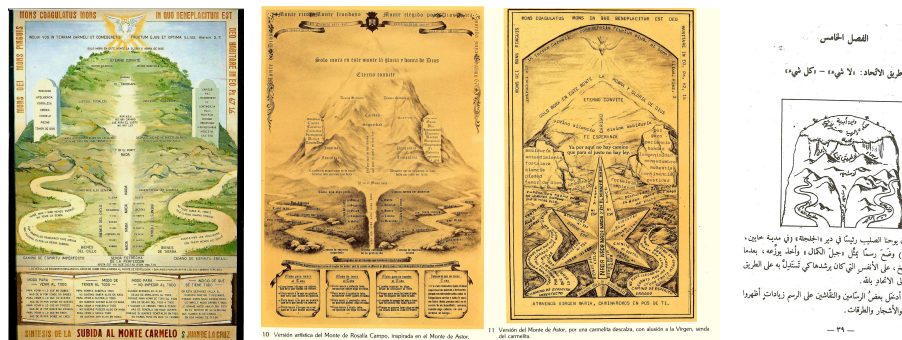
³⁹⁷ Giovanni Pozzi. *La parola dipinta*. p. 82.

(*circulus mysticus*) en los que Dios, como esfera espiritual —infinita, originaria, creadora—, sitúa su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna³⁹⁸. Pero la concepción de la vida interior como un espacio concéntrico, ya se encuentra en Dionisio Areopagita:

El alma tiene un movimiento circular cuando entra dentro de sí desde lo exterior y recoge sus potencias espirituales. El concentrarse uniformemente como en un círculo le da estabilidad, la hace tornar de la multiplicidad de las cosas externas y concentrada primeramente en sí misma y después de esa unión uniforme se une con sus potencias íntimamente unidas y así ese movimiento la eleva hasta el Bien-Hermosura, que trasciende todas las cosas, que es uno y el mismo, que no tiene principio ni fin.³⁹⁹

Cabe sacar a colación en este punto las consideraciones de José Ángel Valente sobre la piedra y el centro⁴⁰⁰, a propósito de una frase de San Juan de la Cruz, en el comentario de la canción XI del *Cántico*, que afirma que “Como la piedra cuando se va más llegando a su centro”, imagen, la del centro, que ya hemos visto que el carmelita recoge en *Llama*. Para Valente, la piedra y el centro son lo mismo y representan la totalidad en forma de unidad, como ese círculo perfecto de los diagramas modernos que acogen la totalidad en un único trazo.

Modelos figurativos del siglo XX y simplificaciones



³⁹⁸ Alois M. Haas. *Visión en azul*. pp. 76-77.

³⁹⁹ Dionisio Areopagita. *Obras completas. Los nombres de Dios*, C.4 “El Bien. La Luz. La Hermosura”, párrafo 9, p. 38.

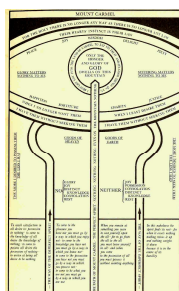
⁴⁰⁰ José Ángel Valente. *La piedra y el centro*, especialmente el capítulo con el mismo nombre que el libro, pp. 15-18.

Por último, contamos con aportaciones iconográficas que reformulan el diagrama de modo figurativo. La composición del Padre Anselmo Coyné (1901-1979)⁴⁰¹, hecha alrededor de 1965, que se encuentra en formato postal y póster, combina elementos pictóricos y tipográficos.

Efrén de la Madre de Dios, en el libro *Tiempo y vida de San Juan de la Cruz*, (1992) recoge una versión de Rosalía de Campo, inspirada en el Monte de Diego de Astor; así como un modelo hecho por una carmelita descalza y que según Efrén de la Madre de Dios, hace alusión a la Virgen y refleja la senda del carmelita.

La simplificación en árabe del modelo de Diego de Astor es una evolución de un modelo italiano en la que se trazan las líneas y contornos básicos de la montaña y de los caminos.

Londres, 1991



A nuestro modo de ver, es ésta una de las versiones más sorprendentes y que demuestran que el siglo XX también aportó su modo de imaginar. Continúa siendo un diagrama abstracto como los de Gabriel di S. M. Maddalena y Lucien-Marie de St.-Joseph. En este caso, la montaña se ha convertido en un ojo central, a modo de mandorla, o sea, de intersección entre la esfera superior y la inferior: lo humano y lo divino, deviniendo, en definitiva y como ya anunciamos en el capítulo anterior, una imagen crística. Es el ojo de la visión de Dios en el estadio de la lucidez espiritual y de la sabiduría. Para Juan Eduardo Cirlot, en su gran proyecto de comprensión de los símbolos, el tercer ojo u ojo frontal “simboliza la penetración en el todo, la omnipresencia, la imposibilidad de estar fuera de acción y visión”⁴⁰² y el

⁴⁰¹ Balbino Velasco habla del P. Coyné en *Historia de la orden del Carmen*. Madrid: BAC, 1993, vol. IV. *El Carmelo español* (1260-1980), p. 396.

⁴⁰² Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991, p. 340.

acto de ver “expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender”. Concuerta con el hecho que en lo más alto está la sabiduría (*wisdom*) y la omnipresencia del ausente. Por su parte, Giovanni Pozzi ya había reconocido en el *Montecillo* primitivo el esguardo divino⁴⁰³.

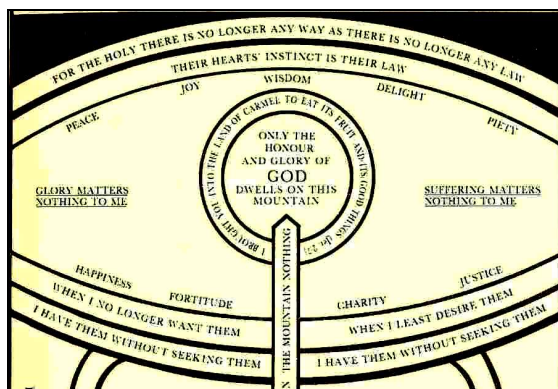


FIGURA 30. Detalle de la parte superior de la ilustración editada en Londres en 1991

La traducción de *Por aquí ya no hay camino porque para el justo no hay ley, él para sí es ley* resulta en este ejemplar: “*For the holy, [...] Their hearts’ instinct is their law*”, es decir, para el santo, el instinto de su corazón es su ley, inscribiendo toda esta enseñanza en un método afectivo y no intelectual o moral.



⁴⁰³ Giovanni Pozzi. *La parola dipinta*: “La vague apparaît de un tronco umano e di un viso, che porta nel mezzo l’occhio, nongerminato, dell’ sguardo divino”, p. 149.

6. CONCLUSIONES

Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz

El objetivo de todas estas páginas ha sido desarrollar una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz, nunca antes planteada en estos términos, a través del estudio de la imagen del *Monte de perfección*. Las aportaciones principales de este estudio son la recopilación iconográfica y la exposición de unos criterios definidores de la estética sanjuanista, surgidos de tres fuentes principales: la vida, los textos (con sus imágenes metafórico-simbólicas y su contenido doctrinal) y la imagen plástica.

En el prólogo nos proponíamos actualizar los estudios sobre la iconología sanjuanista realizados por Michel Florisoone a mediados del siglo XX. En cuanto a la recopilación, hemos seguido el listado de ediciones —verdaderamente notable— que ofreció y lo hemos ampliado. De todos modos, creemos más relevante el hecho de haber proyectado sobre esas imágenes (antiguas o nuevas) un marco hermenéutico nuevo, reformulando el discurso y ensanchando perspectivas, tales como la comprensión del *Monte de perfección* como un ejemplo de *ars memoriae* o, en última instancia, la designación de la poética y la plástica de San Juan de la Cruz como una muestra perfecta de la estética apofática. Hemos procurado pasar de la concepción de una naturaleza de artista de San Juan —como tituló Florisoone el capítulo donde trataba este asunto— a una teoría de la imagen. Cuando afirmamos haber sentado las bases para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz nos referimos al hecho de haber hurgado en su biografía y su obra en aras de poder formular, de modo claro y argumentado, su opinión con respecto a la cuestión de la imagen en el acto de devoción.

La biografía de San Juan aporta varios elementos a tener en cuenta al hablar del fenómeno poético-creativo en este autor. Por un lado, la experiencia de sufrimiento, pobreza y fe que el santo tuvo ya desde la infancia. Por otro lado, los duros meses en que estuvo encarcelado en Toledo, experiencia que causa la explosión creativa del santo. Así pues, un primer parámetro: represión – creación. Su sentido estético y sus habilidades manuales aparecen ya, sin embargo, de joven y serán

aprovechadas como responsable de la enseñanza de novicios carmelitas.

A pesar de reclamar una experiencia de Dios muy revolucionaria para su tiempo (fronteriza con el panteísmo y con el ateísmo pero sin comulgar con ellos) que permite considerarlo un heterodoxo, San Juan no deja de ser también hijo de su época. Recoge del ambiente humanístico renacentista de Salamanca una formación universitaria en teología, retórica y artes. Como hemos visto, muy probablemente leyó los místicos del norte de Europa, pues utiliza imágenes muy semejantes, y se tiene constancia de que los textos del norte circulaban por España en vida del carmelita. Los textos de San Juan fascinan por su riqueza metafórica y su profundo contenido vivencial, pero en el fondo plantean los límites del lenguaje con relación a la experiencia del místico y muestran la preocupación tanto por el conocimiento por vía sensorial como por la idolatría. De esa deficiencia del lenguaje discursivo —el de los tratados y comentarios— podría surgir la necesidad de explicarse a través de la imagen, que no tiene que ver con la actividad de la imaginación como mediadora, pues San Juan la rechaza. ¿Qué nos han aportado los textos para comprender el uso de la imagen y el sentido del *Monte de perfección* en particular? De entrada, podemos confirmar que, en efecto, en la teología mística de los tratados se escondía una propuesta estético-mística basada, por un lado, en el uso de imágenes poéticas (la noche, el monte, el centro) y, por el otro, en una opinión bastante definida sobre el papel de la imagen en el acto de piedad. *Subida del Monte Carmelo* se nos ha mostrado como un tratado que limita la actuación de la imaginación pero a la vez defiende el uso de la imagen devocional —de modo restringido para los principiantes y para aquellos que asuman su único valor mediador—, desmarcándose de posturas iconoclastas y, por lo tanto, aceptando la sensibilidad estética del ser humano en su relación con Dios. Ahora bien, San Juan de la Cruz nos advierte de la distancia entre lo visible representado y lo invisible evocado, consideración que nos permite hablar de la imagen u obra de culto como icono.

El *Monte de perfección* sobrepasa la antropología del alma (es decir, no es un mero esquema de las partes del alma) para convertirla, al concebirla como un espacio, en una topología que será recorrida en el lapso temporal de la noche, configurando una experiencia epistemológica, pues el proceso es y culmina con un acto de conocimiento (la *sabiduría*). Los niveles de lectura son varios y se complementan y la

experiencia religiosa parte de la experiencia de lectura-subida. La aportación del dibujo del *Monte de perfección* se puede resumir en el uso de un lenguaje paradójico (*todo-nada*), de la doctrina de la negatividad absoluta (*nada, nada...*) y de la noción de centro, todo ello, expresado tanto a través de las sentencias como de las formas: los inputs perceptivo-visuales (la circularidad, la linealidad de los caminos) son nuevos dentro de la obra sanjuanista, fundamentalmente escrita; la síntesis de la doctrina es esencial y reveladora; y la secuencia a través de la cual se expone el proceso es ordenada y metódica al valerse de las ventajas de la diagramática. La imagen consigue *hacer más presente*, al expresarse en el espacio, espacio que por otro lado era necesario para el alma, pues lo necesitaba para salir de sí y acoger la divinidad. La imagen provee ese espacio limítrofe de encuentro, y expresa a la vez, en un lugar plástico, la infinitud de lugares interiores. La imagen —como los poemas— deviene un asidero para ese intersticio donde el lenguaje discursivo, en último término, había fracasado. Pero ¿cómo hacer presente lo esencialmente ausente? ¿Cómo construir y enseñar un método hacia aquello que no tiene camino? Visto así, no es extraño que la imagen, como solución a esas cuestiones, sea un elemento fundamental como *religio, religatio*, religación, religión, relectura de lo sagrado, y pueda ser entendida como una forma de oración, legítima en tanto que es provisional dentro de los ejercicios ascéticos.

En definitiva, la imagen —como último reducto de la imaginación— asumirá su retiro, pero ha tenido su función y su sentido prevalece. Ha ejercido de puente, ya sea bajo la continuidad evocadora de lo simbólico o bajo la ruptura semiótica de la alegoría, como se quiera ver. En este sentido creemos acertado hablar de una estética de la devoción basada en el tránsito de lo visible a lo invisible, de lo inmanente a lo trascendente. Este proceso requiere del mecanismo de la negación (negación del apego a la forma, como deshumanización), de ahí que podamos considerarla una estética apofática, pero no iconoclasta o anicónica, sino más propiamente *idoloclasta*. Esta *estética del tránsito*, basada en el abandono de la imagen —tanto física como, finalmente, mental— y en la asunción de que su valor está en lo que no se ve, es paralela a la experiencia de la noche, que también es un tránsito dinámico (*Subida*, libro 1, capítulo 2) hacia la trascendencia, con una estructura definida: de lo exterior a lo interior y de lo inferior a lo superior, es decir, de interiorización y elevación. Éste será el campo de la topología espiritual y mnemónica que alcanza el diagrama de San Juan de la Cruz. Es decir, el devoto no

debe quedarse en lo particular sino ir a lo absoluto, centrarse en la belleza divina y no en la material, y la imagen debe tener como única función ser guía. Quizás éstas serían las características de una *diagramatología de la religión*, por lo menos en San Juan de la Cruz. La realización, entre todas sus obras, que corresponde más directamente a esta propuesta estética es el dibujo del *Monte de perfección*, motivo por el cual —a diferencia del dibujo del *Cristo crucificado*, que carece además de la función didáctica— ha centrado esta investigación. El modelo cristológico nos sirve para comprender la estructura iconológica de una mística tan cristocéntrica como la de San Juan. Aplicando los criterios cristológicos, la imagen es puerta, vía, camino, lógos. Y al igual que el Hijo, que es sacrificado como signo y cuerpo, la imagen debe morir, como muestra de la muerte de la atención que habían puesto en ella los sentidos inferiores. Pero, después de la muerte, sucede la Resurrección: la imagen resucita cuando, desde la ausencia y la invisibilidad —como la tumba vacía—, conecta al fiel con la presencia última: ésa puede ser la vía de redención y el misterio que ofrece el diagrama. Desde este punto de vista, toda imagen —todo icono— es un sepulcro sin cuerpo, un espacio idóneo para acoger al alma cuando sale de sí y reafirmar que la imagen/Hijo era sólo la puerta.

Sobre la demarcación de la imagen del *Monte* en el ámbito del símbolo o en el de la alegoría, no pretendemos rechazar ninguna de las dos opciones ya que ambas tienen sentido desde diferentes perspectivas: la alegoría, considerando el contexto retórico renacentista; el símbolo, teniendo en cuenta la apertura de la imagen, según se ha definido a partir del Romanticismo y como defienden Jean Baruzi, Edith Stein, Michel de Certeau, Hans G. Gadamer, Rosa Rossi y M.^a Jesús Mancho, entre otros. Podemos concebir el diagrama como imagen alegórica, con su ruptura semiótica entre signo y sentido; o bien como un símbolo, con su continuidad entre lo visible y lo invisible, con lo cual sólo tendría sentido hablar del sacrificio de la imagen material / visible ya que el símbolo ya incluiría el desapego de lo visual en forma de tránsito a lo invisible. En cualquier caso, el sacrificio del símbolo comporta también la resurrección de la imagen, siguiendo con la comparación cristológica. ¿Hasta qué punto se puede hablar de la crisis del signo lingüístico en lo simbólico? ¿Permite la categoría del símbolo hablar de renuncia de la imagen? El nuevo modo de presencia ya no necesita la materialidad: con la vía abierta por el símbolo es suficiente para acceder a “la otra ladera”.

La evolución iconográfica ha desvelado el proceso de transformación del diagrama primitivo: primeramente, la montaña abstracta deviene figurativa, destruyendo la dinámica circular a favor de una supuesta claridad más instructiva y de fácil acceso. En una segunda fase, a esa montaña naturalista se le ha añadido la representación de la divinidad y del alma en forma antropomórfica (Dios bajo la apariencia de hombre, y el alma, de mujer) y en forma de paloma del Espíritu Santo, haciendo hincapié en los elementos trinitarios. En resumen, los grandes cambios del *Montecillo* a lo largo de los siglos han sido: la naturalización y la idolatrización, tergiversando las palabras del carmelita cuando avisaba que Dios no tiene imagen ni figura y poniendo en peligro el valor mediador de la imagen, al convertirla en un fenómeno estático, que priva al espíritu de la ligereza de movimiento del que goza cuando se libra de los sentidos y de los apetitos. Por consiguiente, todas las imágenes recopiladas podrían ser clasificadas en dos grupos atendiendo a su modo de representación: abstracto o no naturalista (los modelos manuscritos y los más modernos) o figurativo (toda la tradición de imágenes que surge de la interpretación barroca de Diego de Astor en 1618). ¿Acaso la figuración naturalista no es apta para captar lo sagrado, ni ahora ni en el siglo XVI? ¿O simplemente pone a prueba más seriamente el ejercicio de rechazo por parte de los sentidos exteriores? Como hemos advertido, al proceso de naturalización ayudaron tanto la concepción contrarreformista del arte como el estilo de la época barroca y la emblemática, con su *horror vacui*—San Juan más bien preconizaba un *amor vacui*— y su voluntad expresiva, clarificadora (*prodesse et delectare*) y moralizadora. De ahí que el contenido se reorganizara, por ejemplo, con la incorporación de las virtudes cardinales y teologales o los dones y frutos del Espíritu y que el dominio de la imprenta favoreciera ciertas formas de ilustración. En cambio, el diagrama primitivo, tan aéreo (por ser pura estructura sin la más mínima decoración ni contingencia plástica), parece querer dar un lugar a la vacuidad que predica, asumiendo su valor caduco dentro del proceso meditativo. Dos de las principales imágenes poéticas usadas por San Juan de la Cruz, la noche y la llama, narran no sólo el sacrificio del alma, sino —visto desde una perspectiva iconológica— el de la imagen: la noche que invisibiliza las formas, y la llama que las quema. Si tuviéramos que desarrollar una teoría de la recepción del *Monte de perfección*, sólo podríamos hablar de una implicación afectiva y compasiva del lector, acorde con la mística sanjuanista, que tanto tiene de experiencial como de doctrinal, usando aquí los dos tipos de

mística tradicionalmente diferenciados. La mediación requerida es la del amor como modo de relación (de comprensión) y como motor de lectura-oración, pues en este punto son ya inseparables.

Este trabajo no se hubiera desarrollado ni aun planteado si no fuera por las aportaciones de la estética apofática en el ámbito del arte y la religión formuladas por Amador Vega, cuando, desde los preceptos de la mística medieval propone una comprensión del arte contemporáneo. Podemos compartir aquí plenamente sus criterios: sacrificio, contemplación, predicación, y muchas de sus aseveraciones sobre la santidad, la abstracción y la desfiguración. La voluntad predicativa, en el caso de San Juan —aunque no era un predicador de oficio—, asegura que a pesar de la incapacidad por expresar la transformación en amor del alma, se opte no por el silencio sino por la comunicación. Reconocida con agradecimiento esta gran deuda, los parámetros que definirían una posible teoría de la imagen en la obra de San Juan de la Cruz, según aquí hemos propuesto, serían:

- Fe y devoción como contenido doctrinal cristiano ineludible que condiciona la función de la imagen: se trata de una *estética de la devoción*.
- Sufrimiento, pasión, sacrificio, *imitatio Christi* como fundamento ético que se trasladará al ámbito estético.
- En consecuencia, de la desnudez del espíritu resulta la desnudez de formas por vía de la representación abstracta.
- Mostrar lo invisible: por *ocultación* y por *abstracción*. Es la *imagen nocturna* que se percibe con el ojo interior de los sentidos espirituales.
- Recepción de lo invisible rechazando el apego a la forma, trascendiendo lo visible, bajo el modelo de una *crisología de la imagen: idoloclastia* pero no *iconoclastia*.
- *Estética del tránsito* en tanto que *contemplación dinámica*. El *abandono de la imagen*, pues la imagen se concibe como un lugar que será desocupado.

En consecuencia, hemos hablado de una *estética de la devoción, del tránsito y de lo invisible*, bajo el precepto que en esa ocultación —de lo que, por otra parte, tampoco podría ser representado— se da la mayor revelación, como donación absoluta. Es la *imagen nocturna*. La imagen ideal, entonces, sería esa figura o icono que se despoja de su forma para entregar, desnuda, su contenido, que no es un contenido definido, sino un ámbito de experiencia de fe y sobre todo, de amor,

que como la imagen, requiere contemplación, conocimiento y sacrificio. La grandeza y el misterio de la imagen es que deviene un punto de encuentro para el diálogo y la transformación.



Epílogo

Como cualquier investigación, ésta ha encontrado sus límites y dificultades. De entrada, el hecho de tratar un autor de la importancia de San Juan de la Cruz, que, por el mismo hecho de haber suscitado tantos estudios y lecturas, algunos de ellos realmente completos, no deja muchas vías abiertas para nuevas aportaciones. En segundo lugar, las dificultades propias de coordinar la localización y obtención de las distintas versiones del diagrama, conservadas en distintas bibliotecas y archivos. Mi intención es haber abierto una recopilación que sea referencia a partir de ahora, y que, con el tiempo, se pueda ir completando. En mi estancia de investigación en The Warburg Institute de Londres (2008) tuve la oportunidad de consultar el fondo bibliográfico y la colección fotográfica del centro. Encontré imágenes que respondían a la idea de ascensión y de comunicación entre tierra y cielo (escaleras y vías ascensionales) con las cuales podré ir trabajando los próximos tiempos, pues su procedencia es diversa y no todas tenían cabida en esta investigación. En tercer lugar, las dificultades propias de un discurso humanístico, que pretende aunar diversas disciplinas, como distintos puntos de enfoque de la cuestión. Las reflexiones expresadas en este estudio podrían haberse nutrido de otros autores y probablemente de otras perspectivas. En cualquier caso, ésta ha sido mi opción, mi camino en el mundo del conocimiento, el cual muy a menudo no sigue una senda marcada sino que uno la va configurando a medida que digiere unos conceptos, que, debido a su opacidad, requieren ser repensados y aprehendidos no sólo desde las facultades mentales.

Cualquier estudio deja abiertos ámbitos para futuras investigaciones. Aquí se abre tanto la línea de una historia y hermenéutica de la diagramática espiritual como la posibilidad de rastrear la propuesta estética sanjuanista en las obras de arte posteriores, especialmente a partir del siglo XX cuando se revaloriza la categoría de la abstracción y algunos artistas buscan en las enseñanzas espirituales medievales modos de comprensión y expresión. Un estudio de estas características permite no sólo trazar comparaciones con el arte contemporáneo, sino también con el pensamiento oriental, por el uso de la abstracción y el desplazamiento del objeto sensible, que ya no representa el núcleo principal de la experiencia estética. Se han realizado ya estudios

siguiendo esta línea. Esperemos que nuestra aportación ofrezca reflexiones útiles —y trasladables al mundo contemporáneo— para la elaboración de unos criterios que definan la morfología de lo sagrado en el siglo XX, proyecto en el que el grupo de investigación al que pertenezco está trabajando. También queda abierto el proyecto de una posible teoría de la imagen que recoja la espiritualidad europea desde el siglo XII hasta el XVI bajo el punto de vista de una poética de la imagen o de una iconología.

Bibliografía

Fuentes

- DE LA CRUZ, San Juan,
Poesías completas y otras páginas
Edición, estudio y notas por José Manuel Blecua. Zaragoza: Ebro, 1979.
Obras completas, Madrid: Ed. de Espiritualidad, 1988.
Obras completas, Burgos: Monte Carmelo, 1990.
Obras completas, Madrid: BAC, 1994.
Cántico espiritual y poesía completa
Ed. de Paola Elia y M.^a Jesús Mancho. Barcelona: Crítica, 2002.

Sobre el *Monte de perfección*

- DE LA MADRE DE DIOS, Efrén, OCD,
San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad
Cap. III. “3º. Monte de perfección”, pp. 120-123.
Zaragoza: El Noticiero, 1947.
Tiempo y vida en San Juan de la Cruz
“El Monte”, Madrid: BAC, 1992, pp. 483-489.
- DELLA PASSIONE, Edmondo Maria, OCD,
“Il ‘Monte’ di S. Giovanni della Croce”
Sanjuanistica. Roma: Studia a professoribus Facultatis
Theologicae Ordinis Carmelitarum Discalceatorum quar, 1943,
pp. 3-26. (Bibl. Nazionale Centrale, Firenze)
- DI S.MARIA MADDALENA, Gabriele, OCD,
“Il Monte Mistico di S. Giovanni della Croce”, en *Vita Carme-
litana* n° 7, Roma, 1946, pp. 71-82.
- NOEL-DERMOT, ODC,
“The ‘Mount of Perfection’ of St. John of the Cross, as
presented by Diego de Astor”, en *Mount Carmel* 7, n° 3, 1959,
pp. 77-83.
“The Primitive Drawings of Mount of Perfection”, en *Mount
Carmel* 7, n° 4, 1960, pp. 118-125.
- PACHO, Eulogio,
San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos.

Burgos: Ed. Monte Carmelo, 1998, “IV. El Montecillo de Perfección”, pp. 173-184.

SERRA, Anna,

Iconologia de Subida del Monte Carmelo de Sant Joan de la Creu. El Monte de perfección.

Tesina DEA. Universitat Pompeu Fabra / Institut Universitari de Cultura, 2007.

Estética y religión en San Juan de la Cruz. El abandono de la imagen.

XLVI Congreso de Filosofía Joven “Límites y fronteras”

Universidad de La Laguna (Tenerife), 2009, pp. 86-91.

Sobre San Juan de la Cruz y su obra

ANDRÉS, Melquíades,

San Juan de la Cruz. Maestro de espiritualidad

Madrid: Temas de Hoy, 1996.

ARBÍOL, Antonio,

Mística Fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el Glorioso, y Beato Padre San Juan de la Cruz [...] y El Religioso Perfecto, conforme a los cien avisos, y sentencias espirituales.

Madrid: Imprenta de la Cauda de la V. Madre María de Jesús Agreda, 1761.

BARUZI, Jean,

San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística

Junta de Castilla y León, 2001.

BURROWS, Ruth,

Ascent to love. The spiritual teaching of Saint John of the Cross

Londres: Darton, Longman and Todd, 1991. Monte en p. II.

BYRNE, Susan,

El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del siglo XVI

Newark: Ed. Juan de la Cuesta, 2007.

DE JESÚS SACRAMENTADO, Crisógono, OCD,

Vida de San Juan de la Cruz

Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

DE JESÚS MARÍA, J. OCD,

El díptico Subida-Noche en Sanjuanística, Roma, 1943.

DE JESUS MARIE, P. Bruno,

San Juan de la Cruz. Madrid: Ediciones Fax, 1943.

- DE LA MADRE DE DIOS, P. Alonso,
Vida, virtudes y milagros del santo padre Fray Juan de la Cruz, maestro y padre de la reforma de la Orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo.
 Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1989.
- DE LA MADRE DE DIOS, Efrén, OCD,
El monte y el castillo. TAU: Ávila, 1987.
- DE SAINTE MARIE, P.François, OCD,
Initiation a Saint Jean de la Croix
 París: Ed. du Seuil, 1945. *Monte* entre pp. 32 y 33.
Johannes com Kreuz. Einführung in Leben und Werk
 München: Schnell&Steiner, 1951. No hay ilustración del *Monte* en la edición alemana.
- DEL SAGRADO CORAZÓN, P. Enrique,
 “Jan van Ruusbroec como fuente de influencia posible en San Juan de la Cruz”, en *Revista de Espiritualidad* IX, 1980, pp. 422-442.
- DESCOLA, Jean,
Quintessence de Saint Jean de la Croix
 París: La Colombe, 1952.
- DÍEZ, Miguel Ángel,
Palabras vivas de San Juan de la Cruz
 Burgos: Monte Carmelo, 1997.
- DI S.M. MADDALENA, Gabriele,
 “Le cantique de l’amour”, en *Sanjuanistica*, Roma, 1943, pp. 85-132. Ilustración del *Monte* entre las pp. 92 y 93.
- GAITÁN, José Damián,
Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz
 Junta de Castilla y León, 1993. “*Subida del Monte Carmelo*”
- GARCÍA PALACIOS, Joaquín,
Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz. Estudio léxico
 Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1992.
- GARCÍA RODRÍGUEZ B.,
 “Taulero y San Juan de la Cruz”, en *Vida sobrenatural* L, 1949.
- GUILLÉN, Jorge,
 “Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles.* Madrid: Alianza, 1972, pp. 75-109.
- GUILLET, Louis,
Introduction a Saint Jean de la Croix. Nuit de lumière
 Tours: Maison Mame, 1969. Esquema en la p. 197 (n/p).

- JÄGER, Willigis,
La oración contemplativa. Una introducción según San Juan de la Cruz
 Barcelona: Obelisco, 2004.
- KRYNEN, Jean,
Saint Jean de la Croix et l'aventure de la mystique espagnole
 Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- LÓPEZ-BARALT, Luce,
San Juan de la Cruz y el Islam. Madrid: Hiperión, 1990.
- LÓPEZ CASTRO, Armando,
Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz. Madrid: Fund. Univ. Española y Univ. Pontificia de Salamanca, 1998.
- MANCHO, María Jesús,
Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz. Madrid: Fund. Univ. Española y Univ. Pontificia de Salamanca, 1993.
- MIALDEA BAENA, Antonio José,
La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)
 Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- NIETO, José,
Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a San Juan de la Cruz
 Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- OFILADA, Macario,
San Juan de la Cruz. El sentido experiencial del conocimiento de Dios
 Burgos: Ed. Monte Carmelo, 2002.
- ORCIBAL, Jean,
San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos. Madrid: Fund. Univ. Española y Univ. Pontificia de Salamanca, 1987.
- PACHO, Eulogio,
San Juan de la Cruz. Temas fundamentales-2
 Colección Karmel, Burgos: Monte Carmelo, 1984.
 “San Juan de la Cruz”, en <www.carmelitasdescalzos.com>, pp. 1-35.
- POLO, Teodoro,
San Juan de la Cruz: la fuerza de un decir y la circulación de la palabra
 Madrid: Ed. de Espiritualidad, 1993.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis Enrique,
La formación universitaria de Juan de la Cruz
 Junta de Castilla y León: 1992.
- ROSSI, Rosa,
Juan de la Cruz. Silencio y creatividad. Madrid: Trotta, 2010.

- RUIZ SALVADOR, Federico,
Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema
 Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
 “San Juan de la Cruz: visión mística y estética de un pensador original”, en *Introducción a San Juan de la Cruz*, VVAA, Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1987, pp. 49-61.
- SOLER, Luis M.^a,
Homenaje a San Juan de la Cruz
 Barcelona: Diputación de Barcelona, 1945.
- SPECKER, Ernst,
Johannes vom Kreuz. Lehrer der Mystik
 Stans: Josef von Matt, 1957. Monte en p. 147.
- STEIN, Edith,
Ciencia de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2000.
- TEUBER, Bernhard,
Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz
 Munich: Wilhelm Fink, 2003.
- THOMPSON, Colin P.,
Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz
 Madrid: Trotta, 2002.
- UBARRI, Miguel Norbert,
Espacio y tiempo en San Juan de la Cruz
 Madrid: Ed. de Espiritualidad, 2002.
Fuentes neerlandesas de la mística española. Madrid: Trotta, 2005.
 [ed. con Lieve Behiels]
Jan van Ruusbroec y Juan de la Cruz. La mística en diálogo
 Madrid: EDE, 2007.
- VALENTE, José Ángel,
Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro
 Barcelona: Tusquets, 1991.
- VILNET, Jean,
La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz
 Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1953.
- VITERI, Félix de,
Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz
 Segovia: Tip. de El Adelantado, 1927. Monte a inicio del libro.

V.V.A.A.,

Life of Saint John of the Cross. Mystical doctor by the Sisters of Notre Dame. Londres: Mont Pleasant, Liverpool, Thomas Baker, 1927. Arizona State University Library.

YNDURÁIN, Francisco,

“San Juan de la Cruz, entre alegoría y simbolismo”, en *Relección de clásicos*, 1969, pp. 11-21.

Literatura espiritual

AEROPAGITA, Pseudo-Dioniso,

Obras completas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

ALBORG, Juan Luis,

“La Literatura Ascética y Mística” en *Historia de la literatura española.* Vol. I. “Edad Media y Renacimiento”, Madrid: Gredos, 1975. cap. XXI, pp. 863-922.

ANDRÉS, Melquíades,

Los Recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)

Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América

Madrid: BAC, 1994.

BATAILLON, Marcel,

Erasmus y España. Madrid: FCE, 1991.

BUENAVENTURA, San,

“La triple via o l’incendi d’amor”, en *Soliloqui i altres escrits.*

Barcelona: Proa, 1994, pp. 139-169.

CLIMACO, San Juan,

L’échelle sainte

Spiritualité Orientale et Vie Monastique, n° 24

Bégrolles-en-Mauges: Abbaye de Bellefontaine, 1978.

CUEVAS, Cristóbal,

El pensamiento del Islam. Contenido e historia. Influencia en la mística española. Madrid: ISTMO, 1972.

DE ÁVILA, Juan,

Epistolario espiritual. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

DE JESÚS, Santa Teresa,

Obras completas. Madrid: BAC, 2006.

DE KEMPIS, Tomás,

La imitació de Crist. Barcelona: Proa, 1992.

DE LAREDO, Bernardino,

Subida del Monte Sión

- Eds. A. Alonso, M. García, B. Gutiérrez. Madrid: Fund. Univ. Española y Univ. Pontificia de Salamanca, 2000.
- DE LOYOLA, Ignacio,
Ejercicios espirituales. Madrid: San Pablo, 1996.
- DE MOLINOS, Miguel,
Guía espiritual
Barcelona: Ediciones Obelisco, 1998.
- DE OSUNA, Francisco,
Tercer abecedario espiritual, Madrid: BAC, 2005.
- DE SAJONIA, Ludolfo,
Das Leben Jesu Christi. Freiburg: Johannes, 1994.
- DELLA CROCE, Giovanna, OCD,
Johannes vom Kreuz und die Deutsch-Niederländische Mystik
Jahrbuch für Mystische Theologie VI, Viena: Verlag Heiler, 1960/I.
- ECKHART, Maestro,
El fruto de la nada. Madrid: Siruela, 1998.
Comentari al Pròleg de l'Evangeli de Joan. Barcelona: Proa, 2002.
- GARCÍA DE CISNEROS, R.P. Francisco,
Ejercitatorio de la vida espiritual
Barcelona: Librería Religiosa, 1857.
- GROULT, Pierre,
Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du seizième siècle
Louvain: Université de Louvain, 1927.
- HADOT, Pierre,
No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales
Madrid: Siruela, 2010.
- HATZFELD, Helmut,
Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos, 1976.
“The influence of Ramon Llull & Jan van Ruusbroeck on the language of the Spanish Mystics”, en *Traditio* 4, 1946, pp. 337-397.
- MANCHO, M.^a Jesús (ed.),
La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos.
Ediciones de la Universidad de Salamanca y UNED, 1990.
- MARTÍN, Teodoro,
“Enrique Herp (Harphius) en las letras españolas”, en *Verdad y vida* 116, pp. 427-492 (ca. 1970).

- MC GINN, Bernard,
The presence of God. A History of Western Christian Mysticism, vol. 1:
The Foundations of Mysticism. Origins to the fifth Century
 New York: Crossroad, 1991.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino,
Historia de los heterodoxos españoles
 Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- OLIVAR, Alexandre,
Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Montserrat
Scripta et Documenta 25, Abadia de Montserrat, 1977.
- PEERS, E.Allison,
Studies of Spanish Mystics. Londres: SPCK, 1960.
- PEGO, Armando,
El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de
oración españoles (1520-1566)
 Madrid: CSIC, 2004.
- PORETE, Margarita,
El espejo de las almas simples. Madrid: Siruela, 2005.
- PRING-MILL, Robert,
El microcosmos lul·lià. Mallorca: Moll, 2006.
- RUUSBROEC, Juan,
Obras de Juan Ruusbroec
 Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Universitaria
 Española, Madrid: 1984. [Teodoro H. Martín, ed.]
- SILESIUS, Angelus,
El pelegrí querubínic. Barcelona: Proa, 1995.
- VON BINGEN, Hildegard,
Scivias: conoce los caminos. Madrid: Trotta, 1999.
Vida y visiones de Hildegard von Bingen
 Madrid: Siruela, 2001. [Victoria Cirlot, ed.]
- VVAA,
Historia de la orden del Carmen
 Vol. I, III, IV. Madrid: Bibl. de Autores Cristianos 1987-1993.

Estética y religión

- BALTHASAR, Hans Urs von,
 “Juan de la Cruz”, en *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos*
laicales. Madrid: Encuentro, 1995, pp. 115-178.
- BERDJAIEV, Nikolaj,
Il Senso della Creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo

- Milán: Jaca Book, 1994.
- CAMON AZNAR, José,
Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz
 Madrid: Editorial Católica, 1972.
- CIRLOT, Victoria,
La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media
 Barcelona: Martínez-Roca, 1999 (con Blanca Garí).
Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente
 Barcelona: Herder, 2005.
Mística y creación en el siglo XX. Barcelona: Herder, 2006 (coed. con Amador Vega).
- CORBIN, Henry,
Cuerpo espiritual y tierra celeste. Madrid: Siruela, 2006.
- DE CERTEAU, Michel,
La fábula mística. Madrid: Siruela, 2006.
La debilidad de creer. Buenos Aires: Katz, 2006.
- DE JESUS-MARIE, P. FR. Bruno,
Saint Jean de la Croix. Préf. de J. Maritain. París: Ll. Plon, 1929.
L'Espagne mystique au XVI^e siècle.
 París: Arts et Métiers Graphiques, 1946.
- ELIADE, Mircea,
Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Paidós, 1998.
Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus, 1999.
Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado. Madrid: Ed. Cristiandad, 2000.
- FLORISOONE, Michel,
Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix. París: Éditions du Seuil, 1956.
Jean de la Croix. Iconographie générale
 París: Desclée de Brouwer, 1975.
- GADAMER, Hans Georg,
Estética y hermenéutica, Madrid: Tecnos, 1998.
Verdad y método I & II. Salamanca: Sígueme, 2003.
- GAUDREAU, Marie M.,
Mysticism and image in St. John of the Cross
 Berna/Frankfurt am Main, 1976.
- HAAS, Alois Maria,
 “La noche oscura de los sentidos y del espíritu. La experiencia mística del sufrimiento según San Juan de la Cruz”, en *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela, 1999, pp. 55-66.

- HAAS, Alois Maria,
Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual
 Barcelona: Herder, 2002.
- JAMES, William,
Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio de la naturaleza humana. Barcelona: Península, 1986.
- JAUSS, Hans Robert,
Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid: Taurus, 1992.
- MARTÍN VELASCO, Juan,
El fenómeno místico. Estudio comparado. Madrid: Trotta, 2003.
La experiencia mística. Estudio interdisciplinar. Madrid: Trotta, 2004.
- MORALES, Manuel,
La geometría mística del alma. Notas y puntualizaciones
 Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Universitaria Española, 1975.
- OROZCO DÍAZ, Emilio,
 “Mística y Plástica (Comentarios a un dibujo de S. Juan de la Cruz)”, en *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI, octubre-diciembre 1939, nº 55-56, pp. 273-293.
Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco, I y II
 Universidad de Granada, 1994.
- OTTO, Rudolf,
Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Madrid: Alianza, 2005.
- PANNIKAR, Raimon,
La Trinidad. Una experiencia humana primordial
 Madrid: Siruela, 2004.
- SEBASTIÁN, Santiago,
Contrarreforma y Barroco. Madrid: Alianza, 1989.
- SHIZUTERU, Ueda,
Zen y filosofía. Barcelona: Herder, 2004.
- SICARD, Patrice,
Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de Formatione Arche de Hughes de Saint Victor. Bibliotheca Victorina IV, París-Turnhout: Brepols, 1993.
- STOICHITA, Victor I.,
El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español
 Madrid: Alianza, 1996.
- UNDERHILL, Evelyn,
La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual. Madrid: Trotta, 2006.

- VALENTE, José Ángel Y LARA GARRIDO, José,
Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz. Madrid: Tecnos, 1995.
- VEGA, Amador,
Ramon Llull y el secreto de la vida. Madrid: Siruela, 2002.
Zen, mística y abstracción. Madrid: Trotta, 2002.
(Passió, meditació, contemplació, Barcelona: Proa, 1999)
Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática
 Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública
 de Navarra, 2005.
 “Imaginación nocturna y contemplación estética: san Juan de
 la Cruz en la obra de Bill Viola”, en *Revista Bandue* 1, 2007,
 pp. 279-297.
- WEIL, Simone,
La gravedad y la gracia. Madrid: Trotta, 2007.
- WORRINGER, Wilhelm,
Abstracción y naturaleza. Madrid: FCE, 1997.
- ZAMBRANO, María,
Los bienaventurados. Madrid: Siruela, 2004.
Filosofía y poesía. Méjico: FCE, 2006.
El hombre y lo divino. Madrid, FCE. 2007.

Iconología y simbología

- ADLER, Jeremy, Y ULRICH Ernst,
Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne
 Weinheim: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1987.
- ALBERT BERENGUER, Isidro,
 “Cooperación a la iconografía de San Juan de la Cruz”, en
Revista de Espiritualidad, nº 4-5, San Sebastián, junio-diciembre,
 pp. 421-427.
- ALCIATO, Andrea,
Emblemas. Edición de S. Sebastián. Madrid: Akal, 1993.
- ALEJOS-GRAU, Carmen José,
Diego Valadés. Educador de la Nueva España. Ideas Pedagógicas
 de la *Rhetorica Christiana* (1579). Pamplona: Eunote, 1994.
- AZANZA, José Javier, Y ZAFRA, Rafael,
*Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de
 Oro*. Madrid: Akal, 2000.
- BELTING, Hans,
Likeness and Presence. A History of the image before the Era of Art
 The University Chicago Press, 1994.

- BELTING, Hans,
Antropología de la imagen. Madrid: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter,
 “Alegoría y Trauerspiel”, en *El origen del drama barroco alemán*.
 Madrid: Taurus, 1990, pp. 151-183.
- BOLZONI, Lina,
La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena. Torino: Giulio Einaudi, 2002.
La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta. Madrid: Cátedra, 2007.
- BRUNO, Giordano,
Corpus Iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa
 Milano: Adelphi Edizioni, 2001.
- CARRUTHERS, Mary,
The Book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture
The medieval craft of Memory: An anthology of texts and pictures
 Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
The Craft of thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400 -1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
 “Mechanisms for the Transmission of Culture: The Role of Place in the Arts of Memory”, en *Translatio. The Transmission of Culture in the Middle Ages* [Laura Hollengreen, ed.], Arizona Studies in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout: Brepols, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo,
Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1991.
- DE COVARRUBIAS, Sebastián,
Emblemas morales. Fund. Universitaria Española, Madrid, 1978.
- DE HOROZCO, Juan,
Emblemas morales de don Ivan de Horozco y Covarrubias, arcediano de Cullas en la Santa Iglesia de Segovia, por Alonso Rodríguez, Zaragoza, 1604.
- DE SAINT JOSEPH, P. Théodore,
Vie iconologique de S. Jean de la Croix. Docteur Mystique.
 1926. (Katholieke Univ. Leuven)
- DE SOTO, Hernando,
Emblemas moralizadas. Madrid: Fund.Univ.Española, 1983.
- DURAND, Gilbert,
La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

- ERNST, Ulrich,
Lesen als Rezeptionsakt. Text präsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik.
 Vandenhoeck&Ruprecht, 1985, pp. 67-94.
- EVANS, Michael,
 “The geometry of the mind”, en *Architectural Association Quarterly*, 1980, pp. 32-55.
- GÁLLEGO, Antonio,
Historia del grabado en España. Madrid: Cátedra, 1990.
- GÁLLEGO, Julián,
Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro
 Madrid: Cátedra, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich,
Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir
 México: Univ. Iberoamericana, 2005.
- HAMBURGER, Jeffrey,
The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York: Zone Books, 1998.
The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Medieval West. Coeditado con A.M. Bouché. Princeton University Press, 2005.
- HAUSLER, Bettina,
Der Berg. Schrecken und Faszination. Munich: Hirmer, 2008.
- HECK, Christian,
L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du Ciel.
 París: Flammarion, 1997.
- HENKEL, Arthur, Y SCHÖNE, Albrecht (eds.),
Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
- HENRY, Michel,
Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky. Madrid: Siruela, 2008.
- HIGGINS, DICK,
Pattern poetry. Guide to an unknown literature
 University of New Cork Press, 1987.
- KLEIN, Robert,
 “L'expression figurée et les ‘imprese’”, en *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les ‘imprese’, 1555-1612*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents, tomo XIX. Génova: Librairie E. Droz, 1957, pp. 320-342.

- MARION, Jean-Luc,
Étant Donné. Essai d'une phénoménologie de la donation
 París: PUF, 1998.
El ídolo y la distancia. Cinco estudios. Salamanca: Sígueme, 1999.
Dieu sans l'être. París: Quadrige/PUF, 2002.
 "Introduction: What do we mean by 'Mystic'?", en *Mystics. Presence and Aporia*, Chicago and London: The University Chicago Press, 2003 [M.Kessler, Ch. Sheppard, eds.]
Le visible et le révélé. París: Ed. du Cerf, 2005.
El cruce de lo visible. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.
Prolégomènes a la charité, París: Éd. de la Différence, 2007.
- MITCHELL, W.J.Thomas,
The language of Images (ed.)
 Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1980.
Iconology. Image. Text. Ideology
 Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1987.
Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation
 Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1994.
- ONG, Walter J.,
 "From Allegory to diagram in the Renaissance mind. A study in the significance of the Allegorical tableau", en *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. XVII, nº 4, pp. 23-440, jun.1959.
- PANOVSKY, Erwin,
Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza, 2004.
- POZZI, Giovanni,
Sull'orlo del visibile parlare. Milán: Adelphi, 1993.
La parola dipinta, Milán: Adelphi, 1996.
- PRAZ, Mario,
Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática
 Madrid: Siruela, 2005.
- RIPA, Cesare,
Iconología I, II. Madrid: Akal, 1996.
- ROCHER, Yves,
L'art du XVIIe siècle dans les Carmels de France (catálogo)
 París, noviembre 1982.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando,
 "El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universitarias de Salamanca, 1993, pp. 839-852.
Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Madrid: Alianza, 1995.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando,
La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco, Madrid: Abada, 2009.
- ROSSI, Paolo,
Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz. Méjico: FCE, 1989.
- ROTETA DE LA MAZA, Ana M.^a,
La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)
 Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial, 1985.
- SAN ROMÁN, Juan Bosco,
Iconografía de San Juan de la Cruz. Apuntes de Iconografía Sanjuanista (siglos XVI-XIX)
Teresa de Jesús, n° 50, marzo 1991, pp. 19-26.
- SAXL, Fritz,
 “Macrocosm and Microcosm in mediaeval pictures” en *Saxl Lectures. Lectures I -II*, The Warburg Institute, 1957, pp. 58-72.
- SCHLEIER, Reinhart,
Tabula Cebetis oder ‘Spiegel des Menschlichen Lebens’. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert. Berlín: Gebr. Mann, 1973.
- STAFFORD, Barbara Maria,
Visual analogy. Consciousness as the Art of Connecting
 Cambridge, Massachussetts, London: MIT Press, 2001.
- VALADÉS, Fr. Diego,
Retórica Cristiana. FCE: Bibl. Americana. Univ. Nacional Autónoma de Méjico, 1989.
- YATES, Frances. A.,
El arte de la memoria. Madrid: Siruela, 2005.
- CATÁLOGO,
Iconografía y arte carmelitanos
 IV Centenario de Juan de la Cruz. Hospital-Real, Granada. Junta de Andalucía, diciembre-enero 1991.

Filmografía

- *La noche oscura*, Carlos Saura [dir.] (1989), Iberoamericana Films International, S.A., Murcia Mundográfico, 1992.

Manuscritos

- Ms. 232-236, Biblioteca de la Abadía de Montserrat
- Ms. 705, Biblioteca de la Abadía de Montserrat
- Ms. 639, Biblioteca de la Abadía de Montserrat
- Ms. 2201, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 6296, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 8795, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 12944/132, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 13498, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 13553, Biblioteca Nacional de España
- Ms. 17558, Biblioteca Nacional de España
- *Cántico espiritual*. No numerado. Museo de la Abadía del Sacromonte (Granada)
- *Tratado de la Subida del Monte Syon en que se declara como se ha de encaminar un Alma hasta llegar a la perfecta unión con Dios. Compuesto por el P. Fr. Juan de la Cruz, carmelita descalzo*. No numerado. Localización: sala de cabildos, vitrina 3, 1r armario. Biblioteca de la Abadía del Sacromonte.

Webs

- <[http:// www.carmelitasdescalzos.com](http://www.carmelitasdescalzos.com)>
- <<http://www.encyclopediacatolica.com/m/montecarmelo.htm>>

Obras consultadas de San Juan de la Cruz, por orden cronológico

- 1618, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la mística unión con Dios*. Alcalá. Viuda de Andrés Sanches Ezpeleta. Diego de Astor. Ilustración del *Monte de perfección* al verso de *Subida del Monte Carmelo*. Esquema del *Camino de la nada* al final de *Noche Oscura*. Biblioteca de Catalunya.
- 1619, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la mística unión con Dios*. Barcelona. (con ilustración). Biblioteca de Catalunya.
- 1621, *Les œuvres spirituelles de Jean de la Croix*. París, M.Sonnus. (trad. de M.R. Gaultier). Cara p. 3, dorso p. 63. Bibl. National de France.
- 1627, *Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio, composte dal ven. P.F. Giovanni Della Croce, primo Scalzo Della*

- reforma del carmine, [...] con breve sommario Della vita dell'autore, [...] tradotte dalla spagnola in questa nostra lingua italiana dal P. Fr. Alessandro di S. Francesco.* Roma, Francesco Corbellotti. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. (con ilustración)
- 1629-30,
Obras espirituales que encaminan a una alma a la mística unión con Dios. Madrid, por los herederos de la viuda de Pedro de Madrigal. Consultado a distancia: Universitat de Granada. Ilustración de Diego de Astor. Edición facsímil, ver 1983. Biblioteca de Catalunya.
 - 1640, *Opera Mystica*, VPF Ioannis a Cruce. Primi Carmelitae Discalceati. Coloniae ex Officina Gualteriana. Consultada por el servicio de Biblioteca de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, confirmando que no existe ningún dibujo del *Monte*.
 - 1643, *Opere Spirituali del Venerabil Padre F. Giovanni della Croce*. Venecia. Apresso il Barezzi. Ilustración del *Monte de perfección* en la p. 32, justo antes de la *Salita del Monte Carmelo*, p. 347: Esquema de la nada (después de *Nocte Oscura*). Biblioteca de Catalunya.
 - 1649, *Obras del venerable padre fray Juan de la Cruz*
 Madrid, por Gregorio Rodríguez: a costa de Juan de Valdés y Esperança Francisca. *Monte* entre las pp. 60-61. Biblioteca de Catalunya.
 - 1658, *Opere spirituali del Venerabil Padre il Beato F. Giovanni Della Croce; con un breve sommario Della vita dell'Autore e alcuni discorsi del R.F. Diego di Gesù; tardote dell'spagnuola lingua italiana del P.F. Alessandro di S. Francesco.* Venecia, Ed. Beritani. Ninguna ilustración del *Monte* pero sí del *camino de la nada*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1665, *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix*. París. Cyprien de la Nativité de la Vierge (revisor y traductor). *Monte* en la p. 30. Bibliothèque Nationale de France (D-8221).
 - 1671, *Opere spirituali del Venerabil Padre F. Giovanni della Croce*
 Trad. P.F. Alessandro di S. Francesco, Venecia: Betrani. *Camino de la nada* en p. 291.
 - 1680, *Opere spirituali del beato Padre F. Giovanni della Croce*, Venecia. Apresso li Bertrani. Sin ilustración del *Monte*. Esquema del *Camino de la nada*, p. 291. Biblioteca de Catalunya.

- 1682/3,
Opere spirituali del Beato Padre F. Giovanni della Croce. Venecia, Appresso il Brigna. Ninguna ilustración del *Monte*, pero sí del *Camino de la nada*. Biblioteca de Catalunya.
- 1693, *Obras espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor*. Barcelona, Vicente Surià Impresor. En un ejemplar, ninguna ilustración del *Monte*. En otro ejemplar, sin embargo, en la p. 42. Biblioteca de Catalunya.
- 1693, *Verhole Wercken van den Joannes Vanden Cruyce*. Ghendt, Michiel Maes. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1694, *Œuvres spirituelles du bienheureux Jean de la Croix*. París, Ed. Jean Coutrot. Trad. nouvelle par le P. Jean Maillard. BN de France, 8222.
- 1694, *Obras del Beato Padre Fray Juan de la Cruz*. Ed. Julian Paredes, Madrid. Ilustración del *Monte* entre pp. 44-45. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca de Catalunya.
- 1703, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor*. Sevilla, Francisco de Leefdael-La Balestilla. Ilustración de Matías Arteaga. Biblioteca de Catalunya.
- 1707, *Opere spirituali del Beato Padre F. Giovanni della Croce*. Venecia, Andrea Poletti. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1710, *Opera mystica. V. Ac. Mystici Doctoris B. Joannis a Cruci Coloniae Agrippinae: Sumptibus Jacobi promper*. Ilustración del *Monte* entre el *Compendium vitae* y el *Ascensus Montis Carmeli*.
- 1723, *Mística fundamental de Christo Señor Nuestro. El religioso perfecto*, conforme a los cien avisos y sentencias espirituales, que el mismo Beato Padre dexò escritas para religiosos y religiosas. Zaragoza, P. Carreras. Ilustración del *Monte* antes de la p. I de *El religioso perfecto*.
- 1747, *Opere di San Giovanni della Croce*. Venecia, Angiolo Geremia. Ilustración plegable del *Monte* antes de *Salita del Monte Carmelo*. Biblioteca de Catalunya.
- 1748, *Opere di San Giovanni della Croce*. Venecia, Angelo Geremia. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1748, *Mística fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el Glorioso y Beato Padre San Juan de la Cruz*. Barcelona, Josep Altès. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

- 1774, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor*. Pamplona, Pasqual Ibáñez. Ilustración del *Monte* en la p. 88. Biblioteca de Catalunya.
- 1830, *Die Sämmtlichen Schriften des heiligen Johannes vom Kreuz*. Sulzbach, Seidel'schen Buchhandlung. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1849, *Les œuvres spirituelles du bienheureux Jean de la Croix*. París, Librairie Centrale de Jacques Lecoffre. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1858, *Opere complete di S. Giovanni della Croce*. Génova, Giovanni Fassi-Como Editore. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1858, *Die Sämmtlichen Schriften des heil. Johannes vom Kreuz*. Regensburg, Friedrich Bustet. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1864, *The complete works of Saint John of the Cross*. London, Longman, Green, Longman, Roberts&Green. Vol. I. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1865, *La Montée du Carmel et La Nuit Obscure de l'Ame*. París, Charles Douniol. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1872, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios*. Madrid, Compañía de Impresores y Libreros del Reino. Ilustración a vol. I. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.
- 1876, *Œuvres de Saint Jean de la Croix. Traduite par le R.P. Charles-Marie du Sacre-Coeur*. BN de France. Ilustración del *Monte* antes de la p. xxiiij.
- 1876/7, *Vie et œuvres spirituelles de l'admirable docteur Jean de la Croix*. Traduction nouvelle faite d'après l'édition de Seville 1702. París, Carmélites de París. Bibl. nationale de France. Contiene ilustración del *Monte*.
- 1891, *Aufstieg zum Berge Karmel oder Der Weg zur vollkommenen Vereinigung der Seele mit Gott*. Graz, Styria. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
- 1911, *Cautelas de san Juan de la Cruz, para el espiritual aprovechamiento y perfección de las almas*. Tipografía El Monte Carmelo, Burgos. Biblioteca de Catalunya.
- 1912, *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz*. Toledo, Viuda e Hijos de J. Peláez. Ilustración antes de *Subida del Monte*

- Carmelo*. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.
- 1912, *Opere spirituali. San Giovanni della Croce. Vol. I. La Salita del Monte Carmelo*. Milano, S. Lega Eucaristica. Ilustración antes de *Salita del Monte Carmelo*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1913, *Los autógrafos que se conservan del Místico Doctor San Juan de la Cruz*. Edición foto-tipográfica. Toledo, Viuda e Hijos de J- Peláez. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1914, *Minneŕang tusschen De Bruid en den Bruidegom of Jezus en de Ziel door den H. Vader Joannes a Cruce*. Gent, W. Siffer. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1915, *La Montée du Carmel de Saint Jean de la Croix*. Lille-Paris-Bruges-Bruxelles. Ilustración después de XXXVI. Bibl. de Catalunya.
 - 1916, *Geestelijke Werken van den H. Joannes a Cruce. Vol. I: Bestijging van den Karmel*. Gent, W. Siffer. Con ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1917, *Geestelijke Raadgevingen en leerspreuken van den Heiligen Joannes a Cruce*. Gent: W. Siffer. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1918, *Door'T Niet Tot'T Al*. Amsterdam, N.V de R.K. Boek-Centrale. Ninguna ilustración del *Monte*. Bibl. de Catalunya.
 - 1920, *Weg zur Liebe oder Berg der Vollkommenheit nach dem hl. Johannes vom Kreuz*. Limburg: Gebrüder Steffen. Ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1922, *Vie et œuvres spirituelles de l'admirable Dr. Mystique le Bienheureux Père Saint Jean de la Croix. Trad. nouvelle faite sur l'édition de Séville del 1702 publiée par les soins des Carmélites de Paris*. Maison Alfred Maune et Fils, Tours. Ninguna ilustración del *Monte*.
 - 1922, *La Montée du Carmel, de Saint Jean de la Croix. Première partie (livres I et II)*. Trad. basada en la edición de Toledo de 1912. Ilustración antes de *Subida*. No paginado.
 - 1925, *Obras de San Juan de la Cruz*. Burgos, Tipografía del Monte Carmelo. Ilustración del *Monte* antes del texto *Subida*. Univ. Rovira i Virgili.
 - 1926, *Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid, Apostolado de la Prensa. Ninguna ilustración del *Monte*. Biblioteca de Catalunya.
 - 1927, *Wnijscie na Górze Karmelu. Sw. Jan od Krzyża*. We Lwowie, Biblioteka Religijna. Ilustración p. 29. Biblioteca de Catalunya.
 - 1931, *Obras de San Juan de la Cruz*. Burgos, El Monte Carmelo. Ilustración p. 1 de *La Subida del Monte Carmelo*. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

- 1931, *Geestelyke Werken van den H. Johannes a Cruce*. Bruselas, trad. P. Hendrick van't H. Huisgezin. Bibliothèque Royale Albert I.
- 1937, *La Montée du Carmel. Œuvres de St. Jean de la Croix*. Bar-le-Duc, 1937, I. Ilustración del Monte. Univ. de Navarra.
- 1940, *Obras de San Juan de la Cruz*. Burgos, El Monte Carmelo. Ilustración al inicio de la *Subida del Monte Carmelo*. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.
- 1940, *Vystup na hpru Karmel. Jan od Kříže*. Volomounci (Olomouc, Chequia), Edice Krystal, vol. 52. Ilustración del Monte en la p. 46. Biblioteca Nacional de la República Checa.
- 1943, *Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid, Apostolado de la Prensa, S.A. Ilustración a la p. 14. Univ. de Navarra.
- 1947, *Œuvres spirituelles. Saint Jean de la Croix. . Trad. R.P. Grégoire de St. Joseph*. París, Aux Éditions du Seuil, n/p, p. 4.
- 1947, *Poésies, suivies de Avis et maximes*. Ed. du Seuil, París. Ninguna ilustración. Biblioteca de Catalunya.
- 1949, *Les œuvres spirituelles du bienheureux pere Jean de la Croix*. París, Desclée de Brouwer. Ilustración después de la p. 64. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.
- 1958, *Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid, Apostolado de la Prensa. Ilustración antes de la *Subida del Monte Carmelo*. Biblioteca de Catalunya.
- 1958, *Ascent of Mount Carmel*. New York, Image Books. Ilustración en la p. 35. Biblioteca de Catalunya.
- 1967, *Aufstieg zum Berge Karmel. Johannes vom Kreuz*. Munich, Kösel-Verlag. Ninguna ilustración del Monte. Biblioteca de Catalunya.
- 1972, *La Montée du Carmel. Saint Jean de la Croix*. París, Éditions du Seuil. Ninguna ilustración del Monte. Biblioteca de Catalunya.
- 1979, *Opere. S. Giovanni della Croce*. Roma, Postulazione Generale dei Carmelitani Scalzi. Ilustración antes de la *Salita del Monte Carmelo*. Biblioteca de Catalunya.
- 1983, *Obras espirituales de San Juan de la Cruz*. Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo. Biblioteca Nacional de Madrid. Ed. facsímil de la edición de Madrid, 1930. Ilustración del Monte después de p. 54.
- 1991, *Ascent to love. The spiritual teaching of St. John of the Cross*. Ruth Burrows, London, Longman and Todd. Monte en p. II (n/p). Bibl. Mystica et Philosophica Alois M. Haas.
- 1992, *Yuhanna al-Salīb. Al-acemâl al-sughrâ* (Juan de la Cruz, *Obras menores*). Beyrouth, ilustración en la p. 323.

Índice analítico

Índice de nombres

- Arcopagita, Dioniso 37, 43,
53, 66, 83, 101, 142, 155,
170
- Balthasar, Hans Urs von 6,
12, 87, 96, 142
- Baruzi, Jean 4, 12, 13, 26, 27,
28, 31, 39, 45, 47, 52, 68,
73, 85, 116, 176
- Belting, Hans 11, 88
- Bingen, Hildegard von 72,
74, 92, 103, 115, 139
- Bolzoni, Lina 12, 112, 122
- Carruthers, Mary 12, 121
- Certeau, Michel de 10, 12, 73,
74, 86, 96, 102, 135, 137,
139, 165, 176
- Cirlot, Victoria v, 74, 139
- Eckhart, Maestro 40, 43, 48,
72, 84, 91-94, 121, 122, 134,
163
- Eliade, Mircea 102, 106, 115,
136
- Florissoone, Michel 4, 5, 86,
96, 117, 141, 173
- Haas, Alois M. 74, 93, 137,
139, 169
- Hamburger, Jeffrey 11, 49,
90, 92-94, 108, 133
- Herp, Heinrich 40, 42, 95,
109, 122
- Jesús, Teresa de 10, 28, 31,
33, 36, 40, 41, 45-47, 72, 73,
81, 84, 96, 110, 111, 147,
153
- Laredo, Bernardino de 40,
42, 45, 111, 150
- Llull, Ramon 38, 44, 93, 96,
103, 107, 708, 113, 114
- Loyola, Ignacio de 27, 45, 95
- Mancho, M.^a Jesús 13, 26, 38,
47, 68, 73, 102, 137, 176
- Marion, Jean-Luc 12, 139,
140
- Orcibal, Jean 40, 42, 47, 94
- Osuna, Francisco de 45-47
- Panofsky, Erwin 9, 75
- Praz, Mario 156
- Porete, Marguerite 43, 67, 72,
91, 93, 110, 153
- Pozzi, Giovanni 132, 163,
169, 172
- Rodríguez de la Flor, Fernando
86, 160, 161
- Rossi, Paolo 113
- Rossi, Rosa 133, 137, 176
- Ruusbroec, Jan van 40-43,
95, 109
- Seuse, Heinrich 40-43, 94,
108, 109, 148
- Stein, Edith 6, 12, 29, 30, 62,
91, 116, 136, 137, 176
- Stoichita, Victor 10, 44, 96
- Tauler, Johannes 40-43, 94
- Vega, Amador v, 7, 12, 86,
113, 114, 136, 141, 143, 178
- Yates, Frances A. 12, 121

Índice de conceptos

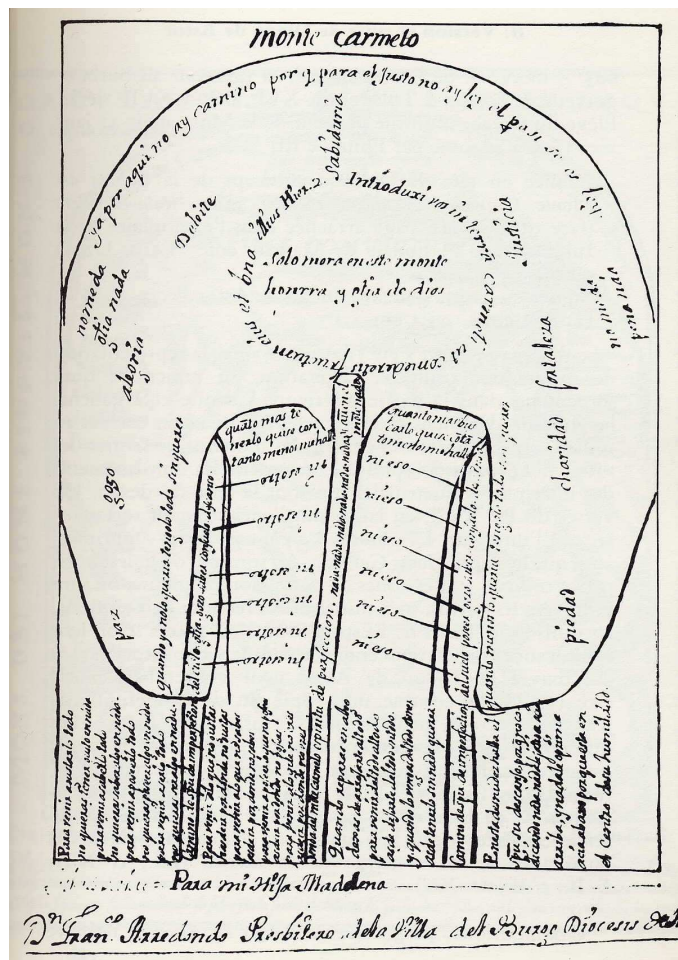
- abandono 30, 37, 54, 60, 66,
70, 131, 133, 134, 175, 178
- abstracción 3, 8, 12, 74, 96,
99, 116, 129, 142, 169, 171,
177, 178, 181

alegoría 13, 74, 103, 105, 137,
 159, 160, 163, 175, 176
 árbol 103, 113
 ausencia 29, 58, 68, 78, 83,
 99, 133, 139, 172, 175, 176
 camino de la nada 65, 89,
 124, 126, 130
 contemplación 12, 42, 45, 48,
 62, 66, 87, 95, 97, 98, 106,
 111, 113, 132, 136, 141,
 143, 164, 165, 178, 179
 creación 6, 11, 73, 79, 89, 90,
 91, 97, 116, 121, 122, 133,
 136, 139, 141, 143, 167, 173
 cristología de la imagen 91,
 93, 178
 descreación 136
 devoción 5, 7, 63, 71, 87, 90,
 92, 122, 124, 140, 142, 173,
 175, 178
 diagramatología 10, 78, 79,
 87, 89, 90, 94, 99, 108, 112,
 113, 115, 117, 119, 124,
 131, 135, 139, 145, 175, 176
 escalera 55, 66, 67, 73, 76, 85,
 87, 95, 101, 103-105, 109,
 114, 125, 131, 181
 estética apofática 12, 37, 136,
 140, 141, 142, 173, 175, 178
 estética del tránsito 136, 142,
 175, 178
 figuración 8, 10, 100, 122,
 140, 154, 170, 171, 177
 iconoclastia 71, 142, 178
 idolatría 12, 99, 100, 139,
 140, 174
 idoloclastia 178
 interioridad 115, 139, 147,
 160, 169
 imagen nocturna 138, 178
 invisibilidad 11, 12, 52, 55,
 63, 64, 71, 72, 85, 89, 91,
 93, 112, 115, 123, 133, 137-
 142, 174-178
 memoria 11, 12, 31, 37, 40,
 55, 59, 60, 61, 67, 120-123,
 146, 165, 173
 metáfora 9, 44, 74, 90, 103,
 106, 118, 136, 137, 139,
 162, 173, 174
 montaña 9, 50, 54, 55, 68-70,
 72, 79, 82-84, 87, 89, 99,
 101-112, 114, 117, 120, 124,
 125, 134, 136, 139, 153,
 156, 157, 160-168, 171, 177
 noche 5, 31, 50-74, 81, 91,
 94, 114, 116, 135-138, 141,
 146, 150, 165, 168, 174,
 175, 177
 predicación 12, 72, 79, 108,
 113, 114, 122, 136, 141,
 143, 178
 sacrificio 12, 29, 65, 103, 133,
 137, 140, 141, 143, 176-179
 silencio 53, 87, 92, 114, 124,
 165, 178
 símbolo 29, 31, 35, 37, 73,
 74, 79, 81, 89, 90, 91, 102,
 133, 136-138, 153, 160, 171,
 172, 176
 subida 9, 11, 52-64, 85, 87,
 100-106, 111, 112, 130, 131,
 149, 175
 topología 10, 73, 85, 90, 174,
 175

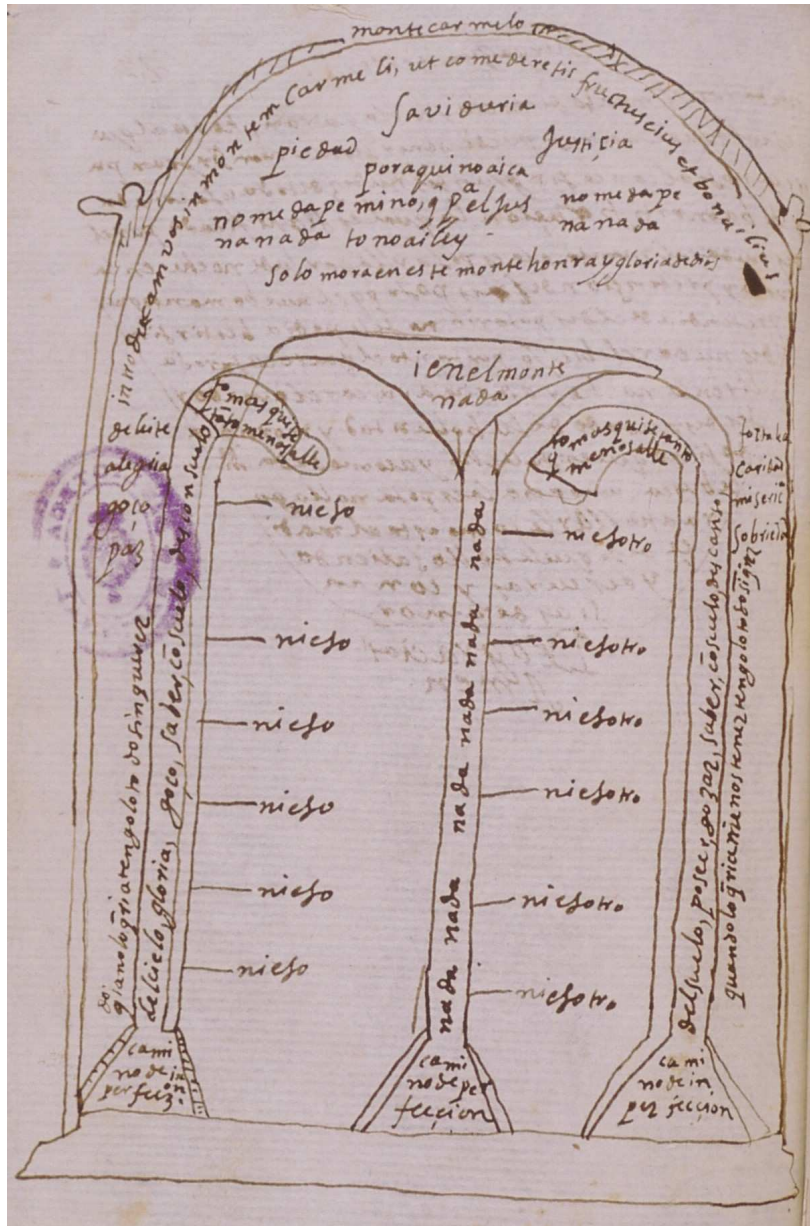
Apéndice iconográfico

Ejemplares primitivos

Origen	Beas de Segura
Año	Copia autógrafa del s. XVIII (original ca. 1580)
Tamaño	21,8 × 15,57 cm
Localización en	Biblioteca Nacional (Madrid), Ms.6296
Ubicación	Folio 7r
Idioma	Castellano

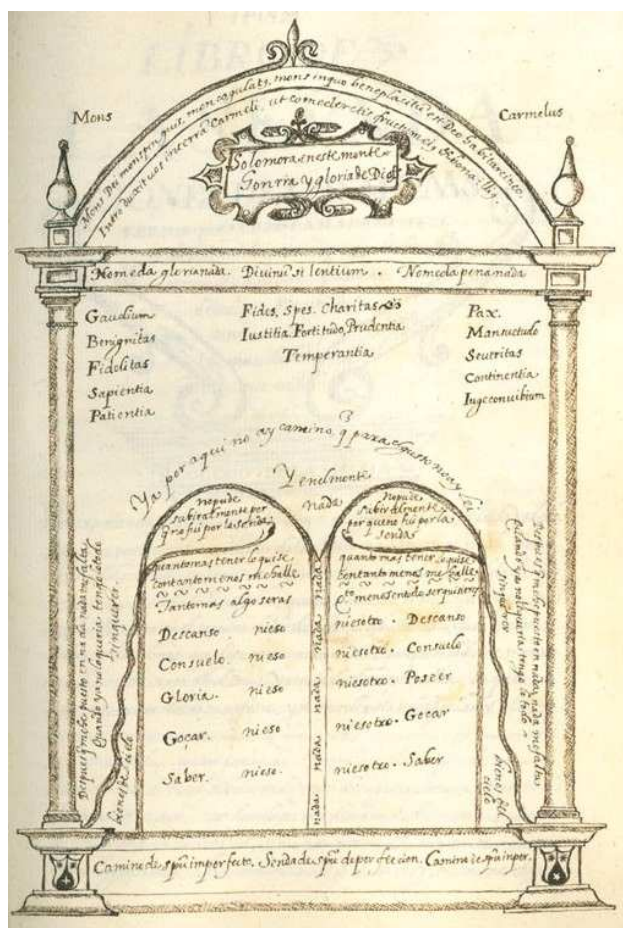


Idioma Castellano

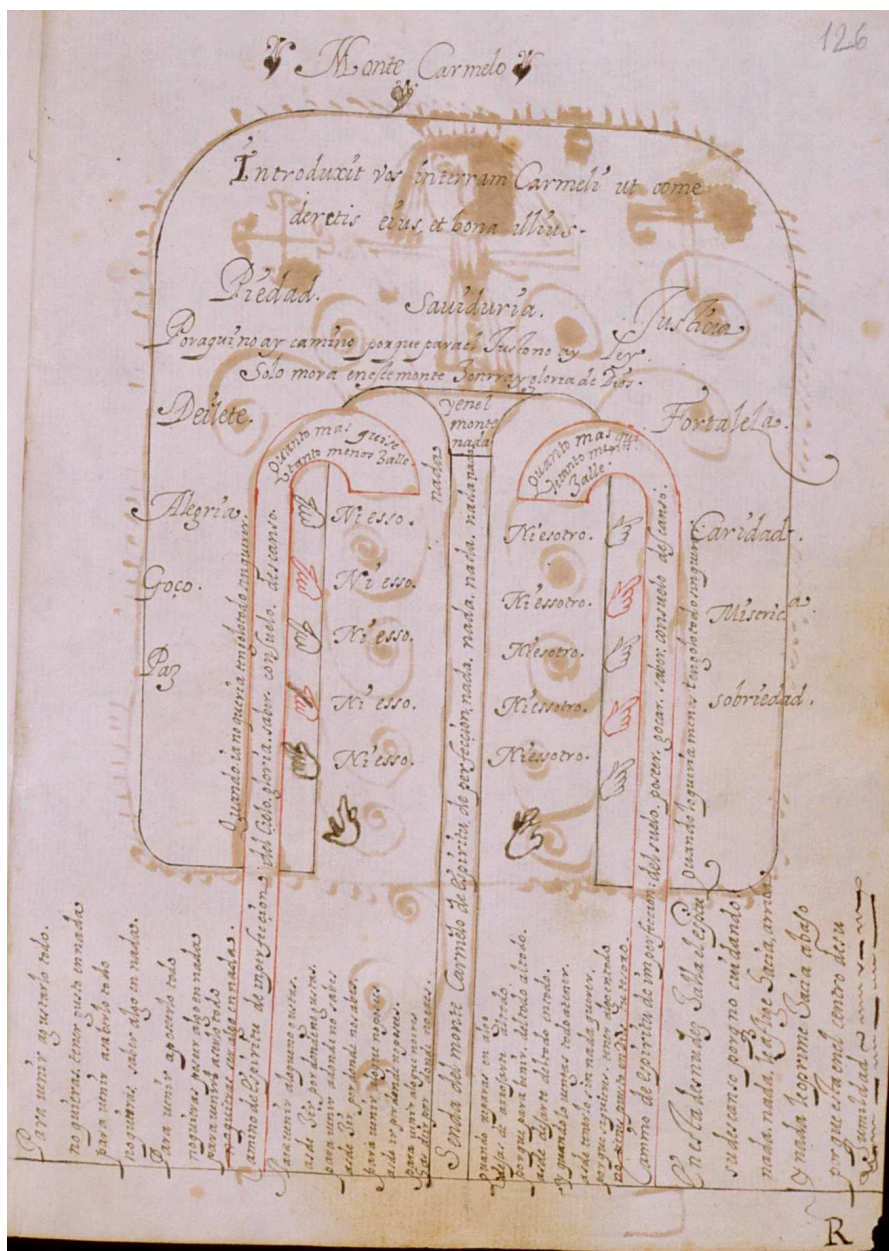


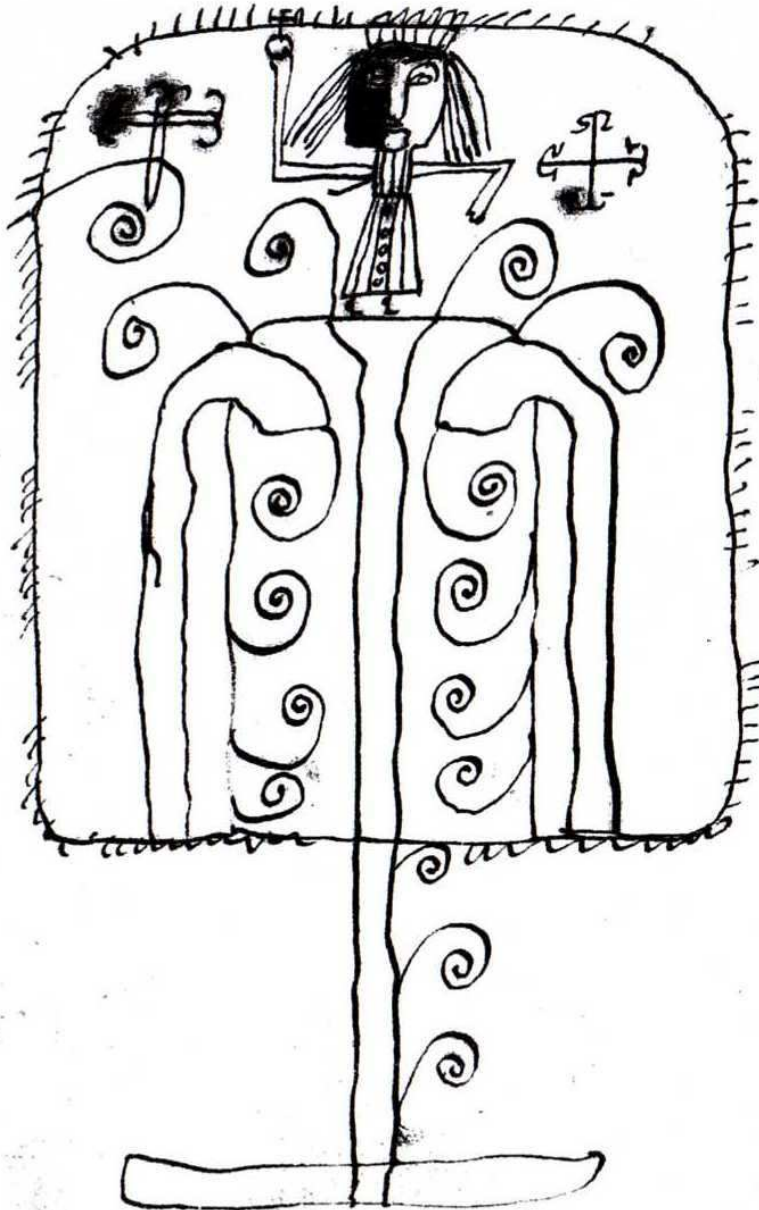
Otros manuscritos

Origen	Monasterio de Montserrat Ms. 705
Año	
Tamaño	17,7 × 13,0 cm
Localizado en	Biblioteca de la Abadía de Montserrat. En una copia de las <i>Fundaciones de los Monasterios</i> de Santa Teresa (ff. 177-276)
Ubicación	Folio 3 s/n
Idioma	Castellano



Origen	Ms. 2201
Año	s. XVII?
Tamaño	18,5 × 14 cm
Localizado en	Biblioteca Nacional (Madrid)
Ubicación	Folio 126r
Idioma	Castellano

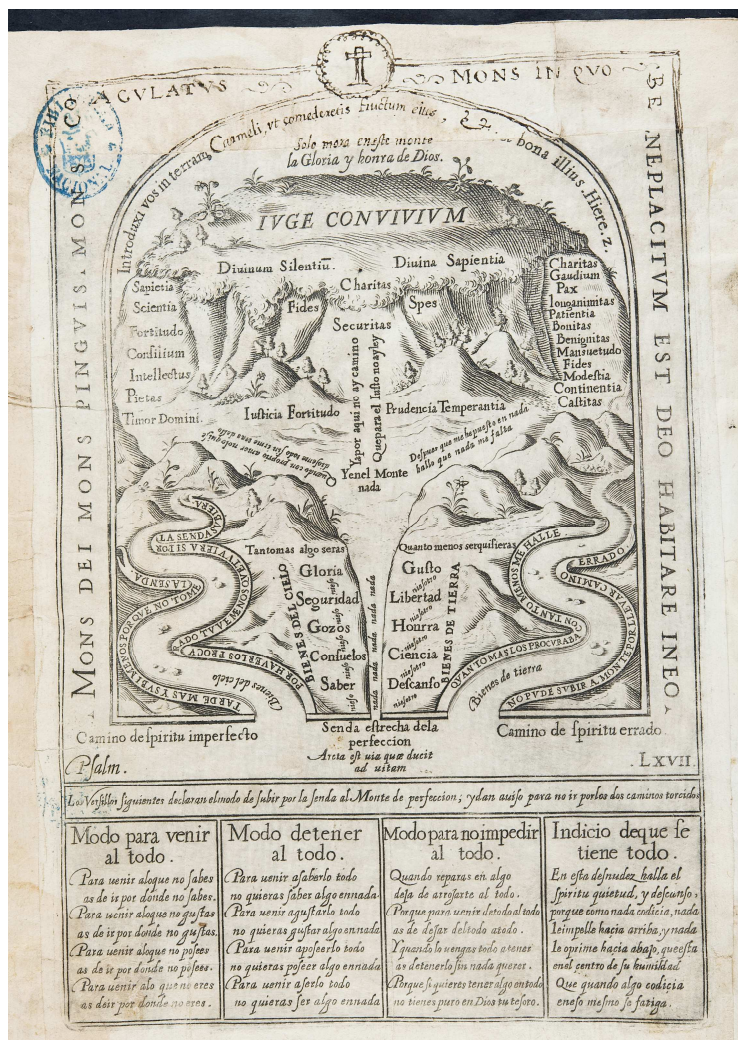




Castellano



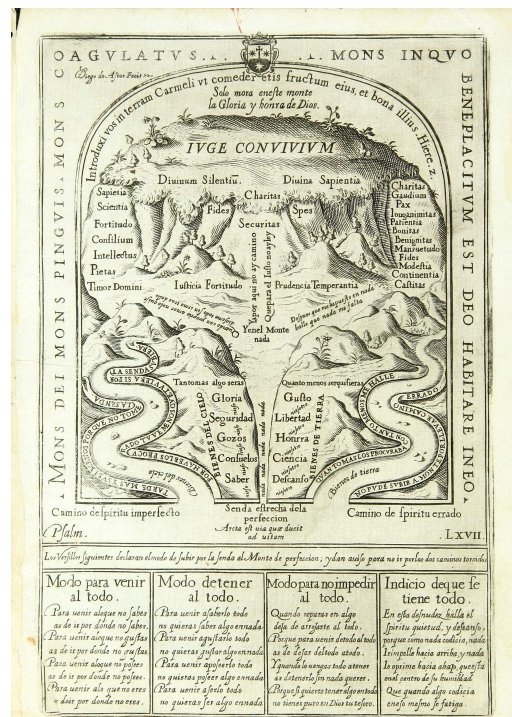
Título	Ms 13507. <i>Compendio del venerable Fray Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús, carmelitas descalzos</i>
Lugar edición	?
Año	s. XVII
Grabador	?
Tamaño	21 × 15 cm (libro)
Ubicación	Hoja 11v
Localizado en	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Idioma	Castellano y latín
Son fragmentos de las obras: <i>Subida al Monte Carmelo</i> , <i>Noche oscura</i> , <i>Llama de amor viva</i> y <i>Las Moradas</i> -- Incluye: <i>Advertencias para conocer revelaciones y discernir espíritus</i> de Fray Juan de Tudela (h. 1-3). <i>Alfabeto griego</i> (h. 4). <i>Apuntes sobre San Dionisio</i> (pp. 319-322)	



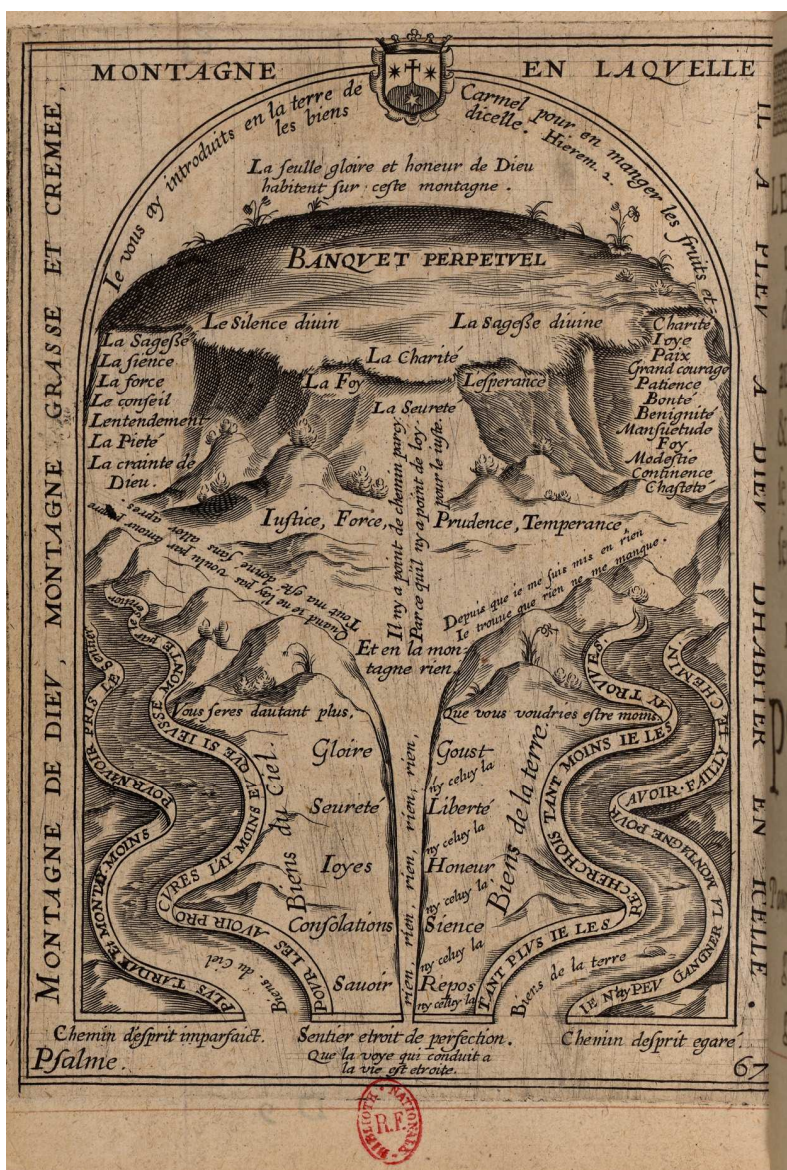
Ediciones

Título	<i>Obras espirituales que encaminan a un alma a la perfecta unión con Dios</i>
Lugar edición	Alcalá de Henares
Año	1618
Editor	Ana de Salinas, viuda de Andrés Sanches Ezpeleta
Grabador	Diego de Astor
Tamaño	17,5 × 11,7 cm
Ubicación	Frontispicio de <i>La Subida del Monte Carmelo</i>
Localizado en	Biblioteca de Catalunya
Idioma	Castellano y latín

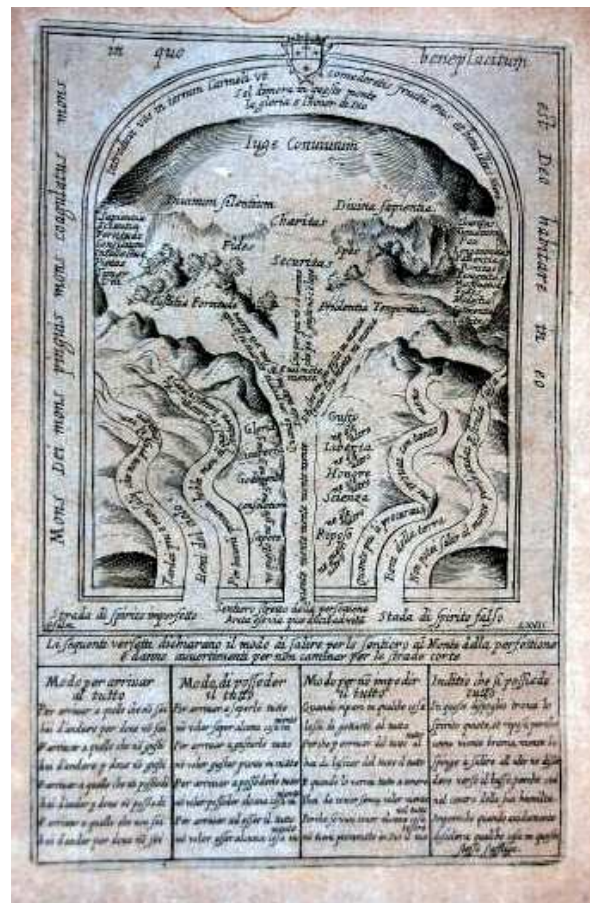
Igual en les ediciones de: Madrid, 1958, antes de *Subida*. (Biblioteca de Catalunya); Nueva York, 1958, p. 35. (B.Cat.); según Florisoone (I.G. p. 367), también en: Barcelona 1619 (p. 33); Madrid 1629-30 (después de p. 54, facsímil consultado en la B.Cat.); Madrid-Rodríguez 1649 (entre p. 60-61, B. Cat.); Madrid 1672 (antes de p. 43); Londres, 1927; Volomounci, 1940.



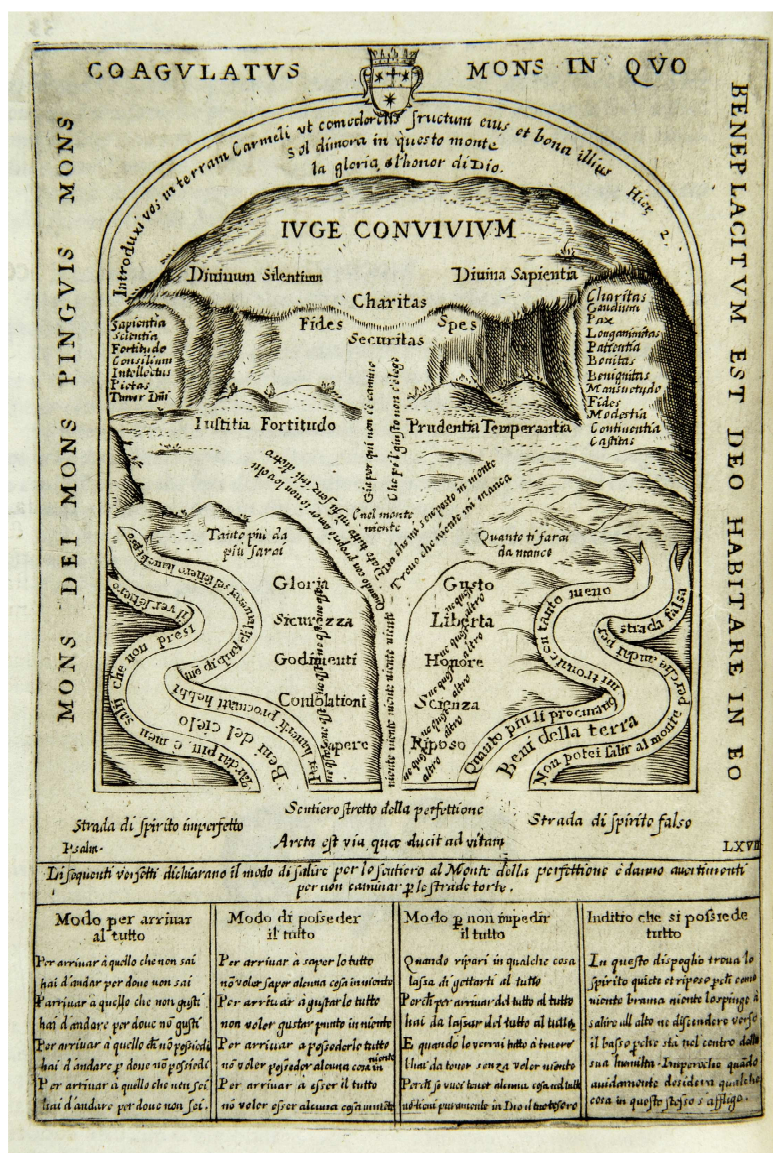
Título	<i>Les Œuvres spirituelles de Jean de la Croix (trad. par M.R. Gaultier)</i>
Lugar edición	París
Año	1621
Editor	M. Sonnius
Grabador	?
Tamaño	14 × 10 cm
Ubicación	f. 3, dorso p. 63 (?), según Florisoone
Localizado en	Bibliothèque Nationale Française
Idioma	Francés y latín



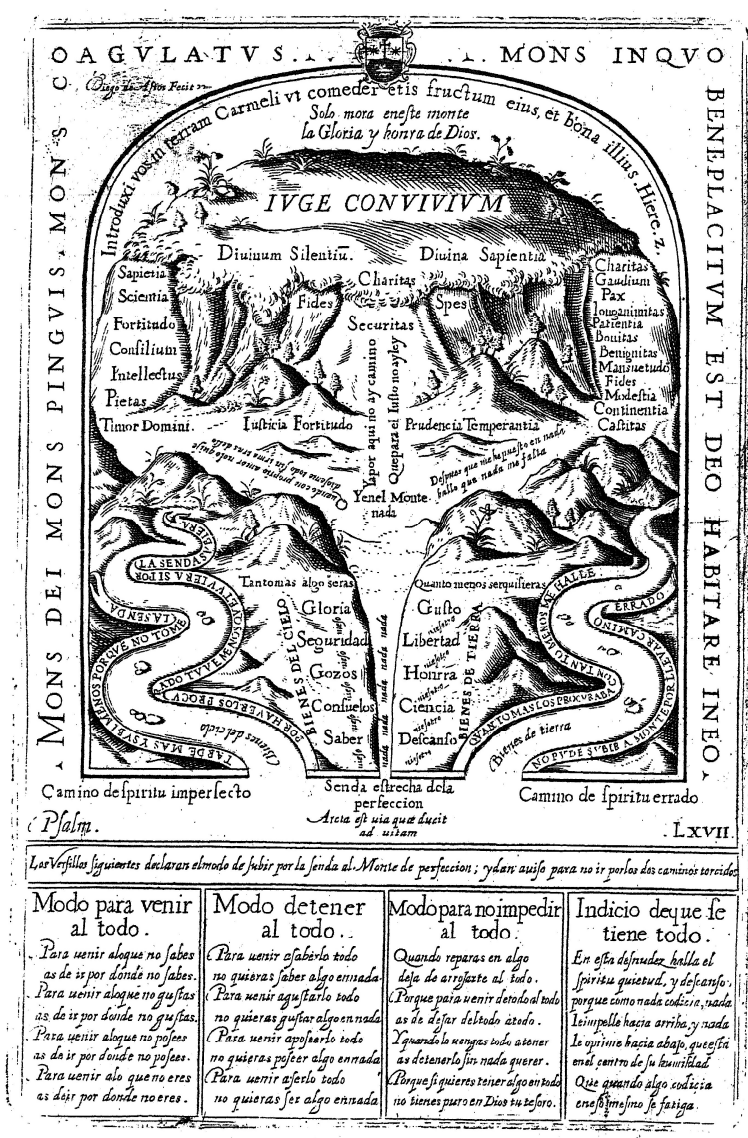
Título	<i>Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio. Trad. P. Fr. Alessandro si S. Francesco</i>
Lugar edición	Roma
Año	1627
Editor	Francesco Corbelletti
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Localizado en	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
Idioma	Italiano y latín



Título *Opere Spirituali del Venerabil P.F. Giovanni della Croce*
 Lugar edición **Venecia**
 Año **1643**
 Editor Barezzi
 Grabador ?
 Tamaño 17,3 × 11,9 cm
 Ubicación p. 32 (antes de *Salita del Monte Carmelo*)
 Localizado en Biblioteca de Catalunya
 Idioma Italiano y latín



Título *Obras del venerable y Místico Doctor F. Juan de la Cruz*
Lugar edición **Madrid**
Año **1672**
Editor Bernardo de Villa-Diego
Grabador Diego de Astor
Tamaño 17,4 × 11,4 cm
Ubicación p. 43 (frontispicio *Salita del Monte Carmelo*)
Localizado en Universitat de Barcelona
Idioma Castellano y latín



Título *Obras espirituales que encaminan a un alma a la más perfecta unión con Dios*

Lugar edición **Barcelona**

Año **1693**

Editor Vicente Surià

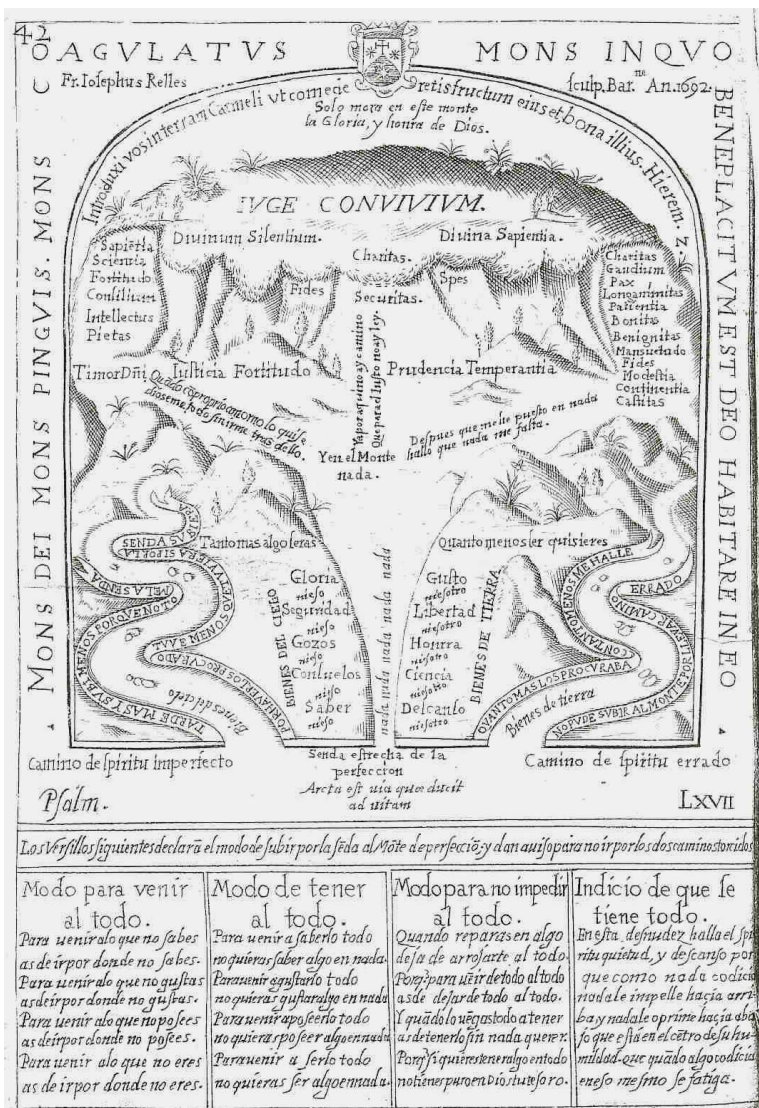
Grabador Fr. Iosephus Relles (signatura sup. izq.)

Tamaño 19,4 × 13 cm

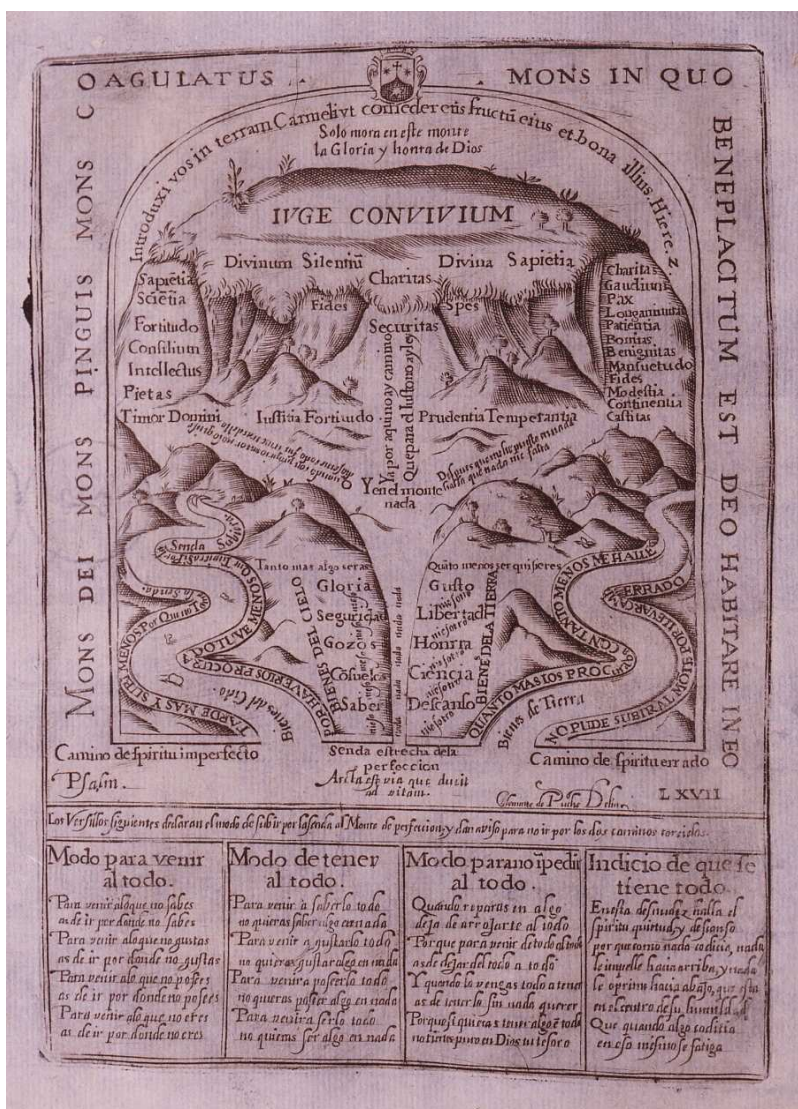
Ubicación p. 42, antes de *Subida*

Localizado en Biblioteca de Catalunya

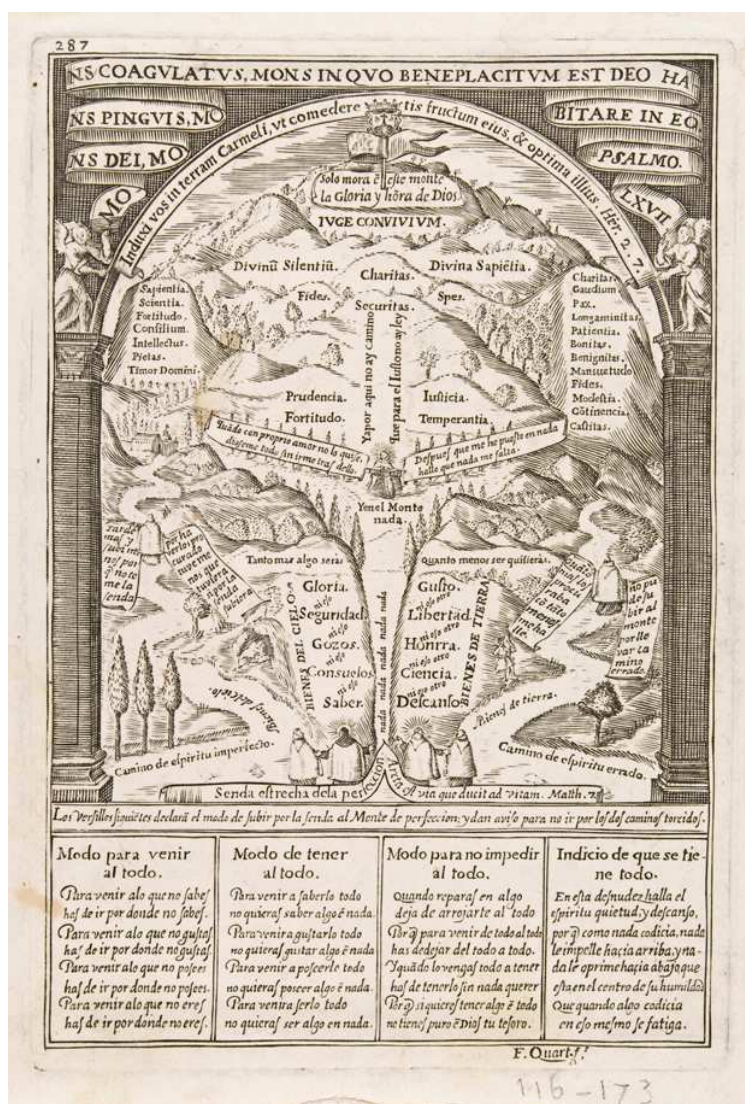
Idioma Castellano y latín



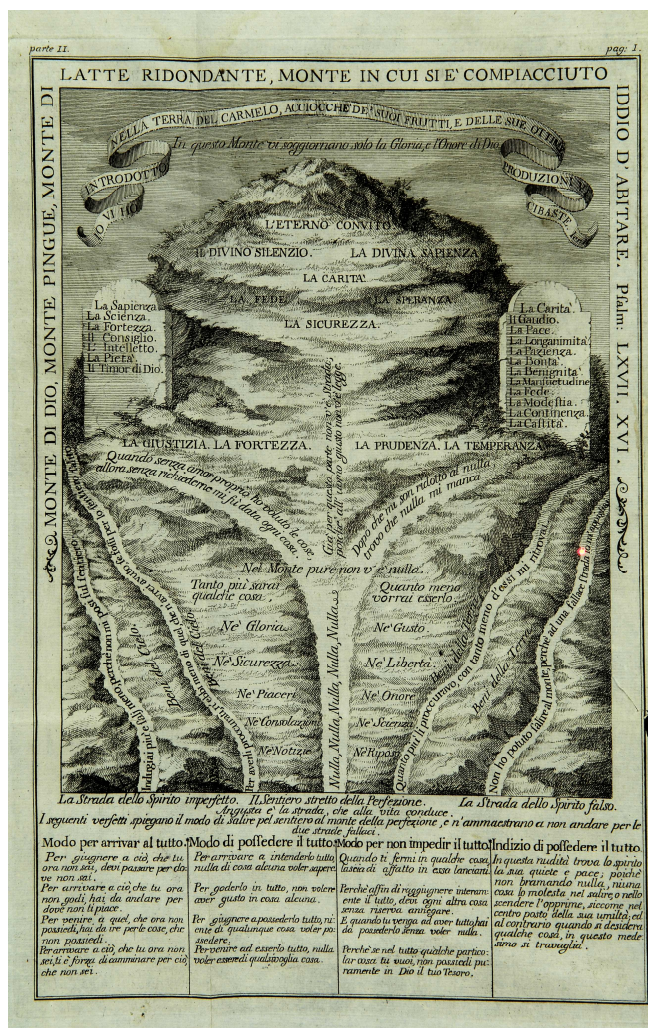
Título	<i>Obras del Beato Padre Fray Juan de la Cruz</i>
Lugar edición	Madrid
Año	1694
Editor	Julian Paredes
Grabador	Clemente de Puche (signatura inf. der.)
Tamaño	?
Ubicación	Entre pp. 44-45
Localizado en	Biblioteca Nacional de España
Idioma	Castellano y latín



Título *Mística fundamental de Christo Señor Nuestro*
Lugar edición **Zaragoza**
Año **1723**
Editor Pedro Carreras
Grabador F. Quart
Tamaño 2
Ubicación Página anterior de *El religioso perfecto*, p. 287
Localizado en Biblioteca de l'Abadia de Montserrat
Idioma Castellano y latín



Título	Opere di San Giovanni della Croce. Nuove traduzione dal P. F. Marco di San Francesco
Lugar edición	Venecia
Año	1747
Editor	Angiolo Geremia
Grabador	?
Tamaño	31,3 × 24 cm
Ubicación	Página anterior (desplegable) al inicio de <i>Salita</i>
Localizado en	Biblioteca de Catalunya
Idioma	Italiano



Título *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor*

Lugar edición **Pamplona**

Año **1774**

Editor Pasqual Ibañez

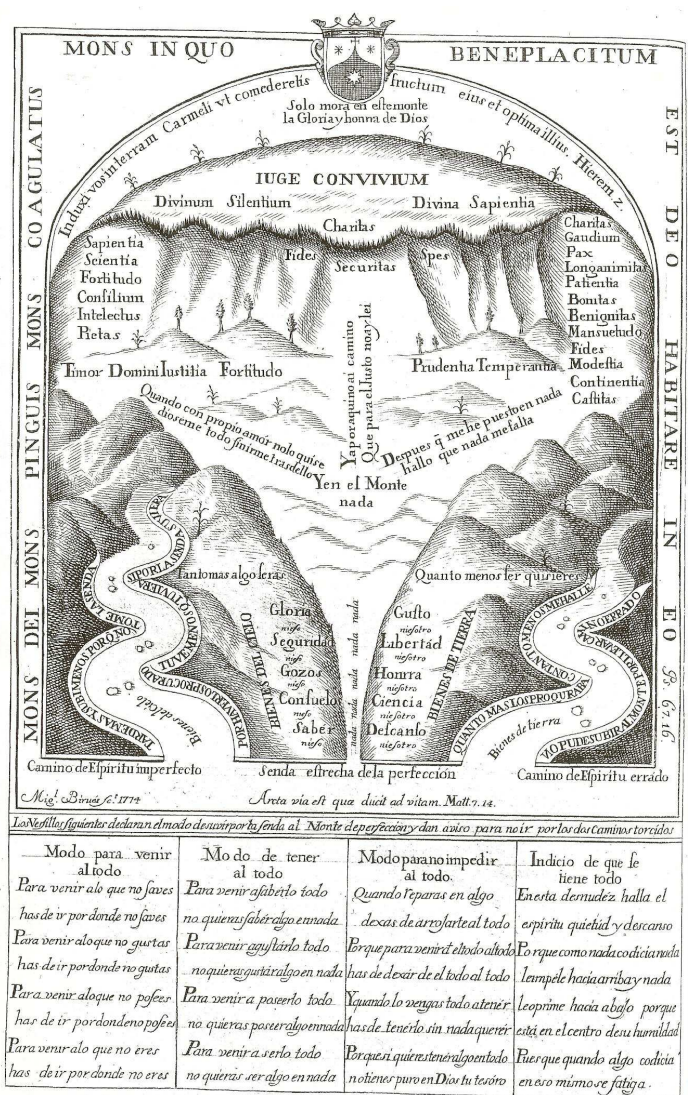
Grabador Miguel Birués

Tamaño 26 × 16 cm

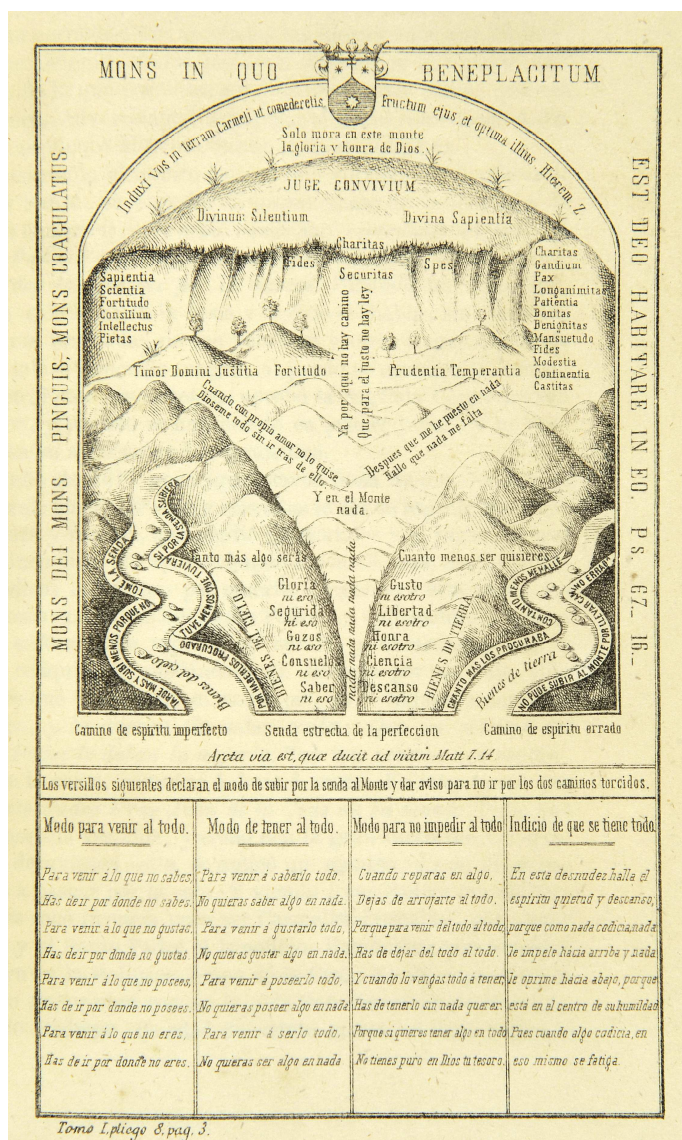
Ubicación p. 88

Localizado en Biblioteca de Catalunya

Idioma Castellano y latín



Título	<i>Obras espirituales que encaminan [...]</i>
Lugar edición	Madrid
Año	1872
Editor	Compañía de Impresores y Libreros del Reino
Grabador	?
Tamaño	17,7 × 10,2 cm
Ubicación	?
Localizado en	Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona
Idioma	Castellano y latín



Título *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz*
 Lugar edición **Toledo**
 Año **1912**
 Editor Viuda e Hijos de J. Peláez
 Grabador ?
 Tamaño 18,1 × 11cm (con los versillos inferiores)
 Ubicación Página anterior a *Subida*
 Localizado en Biblioteca de Catalunya
 Idioma Castellano y latín



LATTE RIBONDANTE, MONTE IN CUI SI È COMPIACIUTO

NELLA TERRA DEL CARMELO ACCIOCCHEDE SUI FRUTTI, DELE SUE OTTIME
INTRODOTTO
NO VI HO
PRODUZIONI VI
CIBASTE L'U

In questo Monte si sono nutriti sul latte di Maria e del latte di Dio

L'ETERNO CONVITO

IL DIVINO SILENZIO LA DIVINA SAPIENZA
LA CARITÀ

LA GIUSTIZIA **LA FIDELTÀ** **LA SPERANZA** **LA PRUDENZA**
LA FORTEZZA **LA SICUREZZA** **LA TEMPERANZA**

In questa parte non ve stadi
perché di nome questo non ve logge

Nel monte pure non ve nulla

Tanto più sarai
qualche cosa

Ne Gloria
Ne Ricchezza
Ne Paceri
Ne Consolazioni
Ne Alizie

quanto meno
verrai esserlo

Ne Gusto
Ne Libertà
Ne Onore
Ne Scienza
Ne Riposo

Quando più ti procuravi con
Non hai potuto ridare al monte pure
che non ti stiano

Cammino di uno spirito imperfetto.

Via stretta della perfezione.

Arca via col qua duci al ritiro. Matt. VII. 14.

I seguenti tercetti spiegano il modo di andare per la retta sentiero al monte della perfezione e s'ammostrano a non andare per le due strade fallaci.

Modo di arrivare al tutto.

Per apprendere quello che non sai,
caminar per quello che ignori.
Per andare a quello che non vuoi,
hai da passare per quello che non ti piace.

Per avere quello che non possiedi,
è necessario che passi per quello che non hai.
Per diventare quello che non sei,
devi andare per quello che non sei.

Modo di possedere il tutto.

Per sapere tutto, non voler sapere niente di niente.
Per possedere tutto, non aver quello per cui alcuni.

Per possedere tutto, non possedere nulla di nulla.
Per esser tutto, sii nulla in nulla.

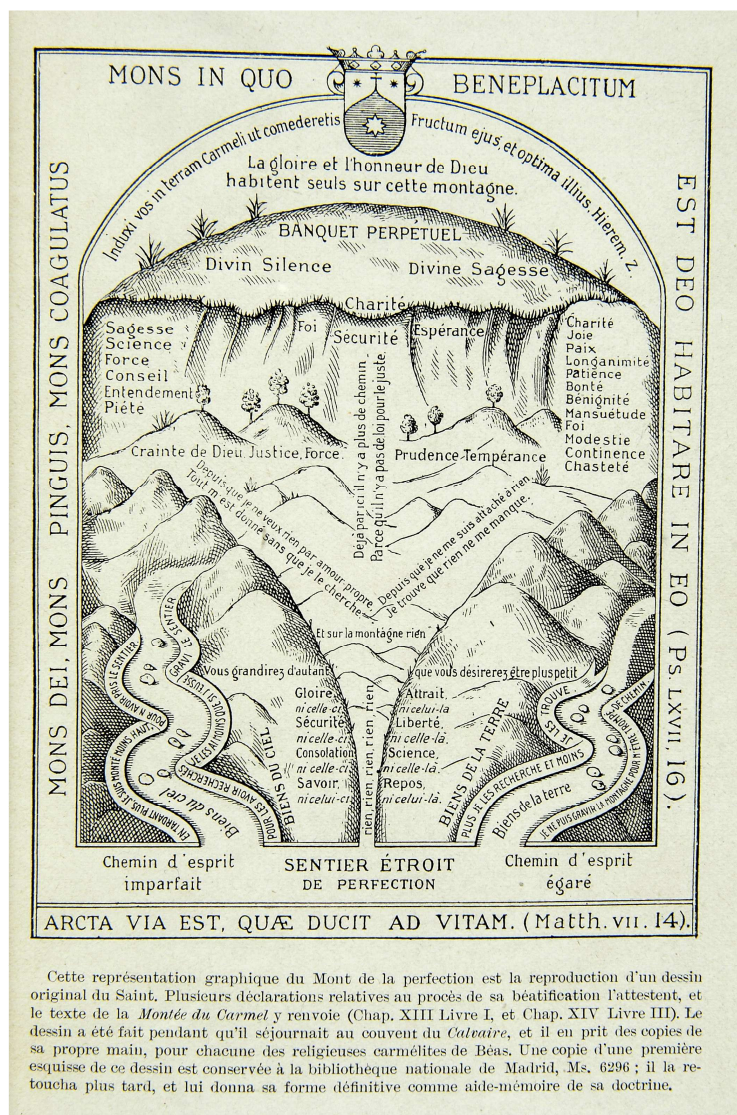
Modo di non impedire il tutto.

Quando ti fermi in qualche cosa, lasci di toccarla al tutto. Perchè per arrivare totalmente al tutto, devi totalmente abbandonare tutto.
È tutto in stampa e possiede il tutto, devi possederlo senza bordinar nulla, perchè se vuoi possederlo almeno che nel tutto, non hai in Dio solo il tuo tesoro.

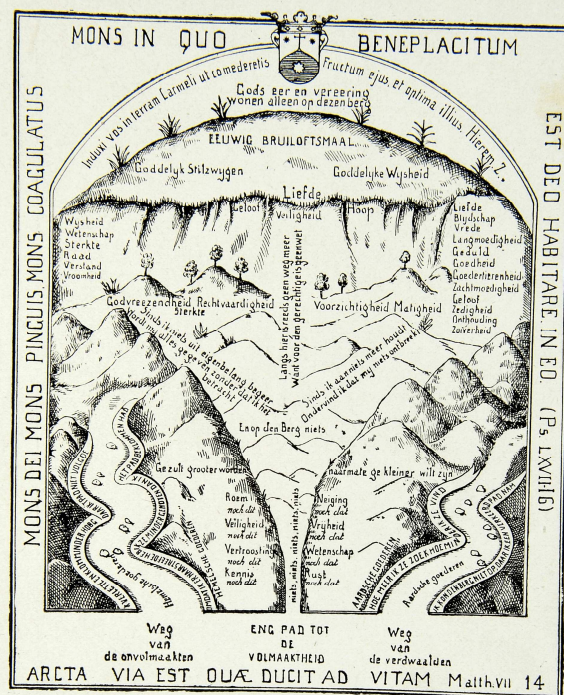
In questa perfetta nulla trova tu spirti quiete e riposo; perchè, se nulla l'aria non muove, niente pure ti spinge all'insù e la deprive al basso; come nel cielo si fuori della sua nullità. Al contrario, non si tutto l'unione desiderare qualche cosa, nell'inteso punto si indebolisce e si stanca.

IDIO D'ABITARE. Psal. LXXVII. XVI. 225

Título	<i>La Montée du Carmel</i>
Lugar edición	París Lille-Bruges-Bruxelles
Año	1915
Editor	Soc. St-Augustin, Desclée, de Brouwer&Co
Grabador	?
Tamaño	10,8 × 8,5 cm
Ubicación	Después de la p. XXXVI y titulado “ <i>Le Mont Symbolique</i> ”
Localizado en	Biblioteca de Catalunya
Idioma	Francés y latín



Título *Geestelijke Werken van den Joannes a Cruce*
 Lugar edición **Gante**
 Año **1916**
 Editor W. Siffer, Drukker
 Grabador ?
 Tamaño 19,3 × 10,6 cm (con los versillos inferiores)
 Ubicación Vol. I, n/p
 Localizado en Biblioteca de Catalunya
 Idioma Holandés y latín



Volgende verzokens leeren hoe men het Bergpad beklimmen moet en hoe men de twee verkeerde wegen ontgaan zal.

Wijze om het Al te bekomen.

Wilt gij eens komen tot wat ge niet weet,
 Dan moet ge gaan ook al waar ge niets weet;
 Wilt gij eens komen tot wat ge niet smaakt,
 Dan moet ge gaan ook al waar ge niets smakt;
 Wilt gij eens komen tot wat ge niet hebt,
 Dan moet ge gaan ook al waar ge niets hebt;
 Wilt gij eens komen tot wat ge niet zijt,
 Dan moet ge gaan ook al waar ge niets zijt.

Wijze om het Al te bezitten.

Wilt ge er toe komen 't Al te weten,
 Beger in niets ooit iets te weten;
 Wilt ge er toe komen 't Al te smaken,
 Beger in niets ooit iets te smaken;
 Wilt ge er toe komen 't Al te hebben,
 Beger in niets ooit iets te hebben;
 Wilt ge er toe komen 't Al te wezen,
 Beger in niets ooit iets te wezen.

Wijze om het Al niet te beletten.

Zoodra ge op iets nu aandacht vestigt,
 Versuimt ge naar het Al te streven;
 Want om uit 't al tot 't Al te komen
 Moet ge u in al geheel verloochenen;
 Als ge er in slaagt het Al te hebben,
 Behoud het sonder iets te wenschen;
 Want zoo ge in 't Al nog iets wilt hebben,
 Dan is ook God alleen nu schat niet.

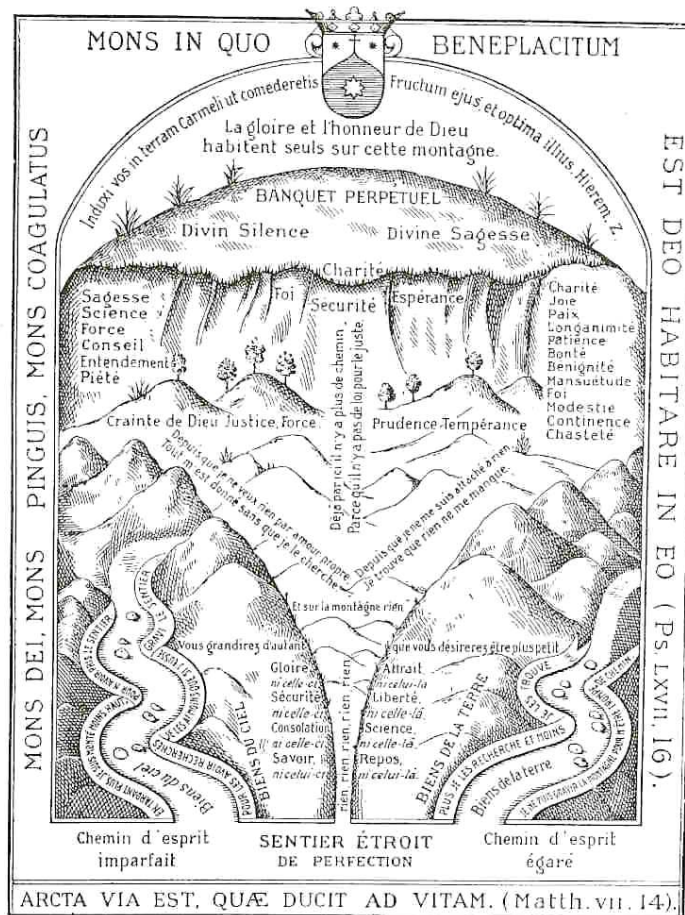
Teeken dat men het Al heeft.

De Geest besit in deze ontblooting
 (Volkomen) rust en volen vrede;
 Want wijl hij dan naar niets is strevend,
 Zoo jaagt en drijft hem niets naar boven,
 En drukt hem tevens niets naar onder,
 Want in zijn nederigheid dan is hij
 Gevestigd; sat hij naar iets strevend,
 Zoo hield hij daardoor ook zich zelven.

NOTA. — Deze teekening is het afbeeldsel van een teekening door den Heilige zelf gemaakt. P. H.

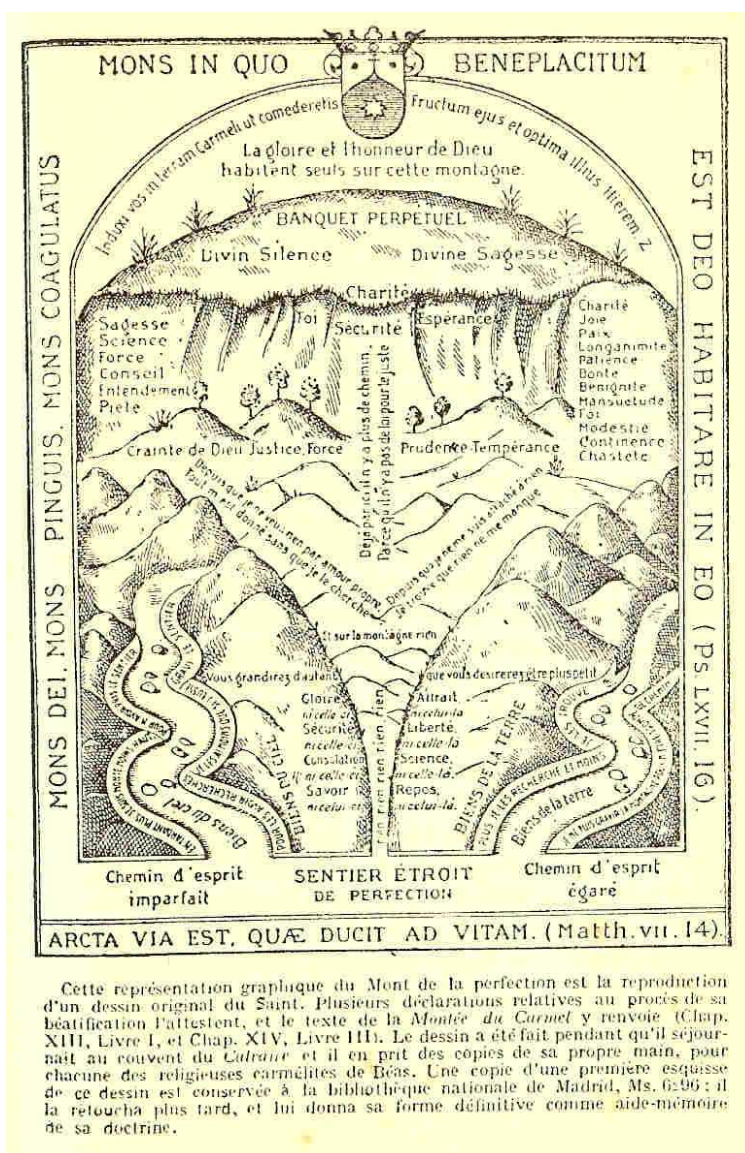
Das ist der Berg, auf dem es Gott gefällt zu wohnen. (Ps. 67, 17.)		Ich Ständiges Gastmahl. damit ihr euch mit seinen herrlichen Früchten nähret. (Js. 2, 7.)	
Ich führete euch in das Karmeliland, göttliche Weisheit göttliches Schweigen	Gaben des hl. Geistes: Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Wissenschaft, Frömmigkeit, Gottesfurcht. (Js. 11, 2.)	Früchte des hl. Geistes: Liebe, Freude, Friede, Geduld, Milde, Güte, Langmut, Sanftmut, Treue, Bescheidenheit, Enthaltsamkeit, Sittsamkeit. (Gal. 5, 22.)	Sicherheit.
Gerechtigkeit: Gottesverehrung, Buße, Frömmigkeit, Gehorsam, Treue, Lautskeit, Wahrheit, Einigkeit, Freundschaft, Freigebigkeit.	Glaube: Betrachtung, Sammlung, Verachtung d. Welt. Stärke: Großmuth, Großherzigkeit, Geduld, Langmut, Ausdauer, Beständigkeit.	Vorsung: Vertrauen, heilsame Thurn. Mühsamkeit: Gedächtnis, Barmhertzigkeit, Umsicht, Bescheidenheit, Enthaltsamkeit, Frömmigkeit, Sanftmuth, Treue, Bescheidenheit, Enthaltsamkeit, Sittsamkeit.	Mühsamkeit: Enthaltsamkeit, Frömmigkeit, Bescheidenheit, Treue, Armut, Sittsamkeit, Frömmigkeit, Bescheidenheit, Enthaltsamkeit, Sittsamkeit.
Da ich die Dinge nicht mit Eigentlichem suchte, ward mir vieles theil, was ich nicht suchte. Ihn so mehr wirst du etwas sein,	Da ich Himmels güter (Tugenden) suchte, hatte ich weniger als wenn ich den engen Weg betreten hätte. Ich gab der Natur viel nach und kam nicht voraus, weil ich den engen Pfad nicht betreten.	Nichts als Gott: Weder Ruhm weder Sicherheit weder Verlangen weder Trost weder Einigkeit nur Gottes Gebet der Sammlung: Das All in dem Nichts zu sehen, ist meine Lieblingsbeschäftigung.	Da ich nichts suchte als Gott, fand ich, daß mir nichts fehlte. Je weniger du es dir anmaßest zu sein,
Die Unwissenheit der Welt führt mich zur wahren Weisheit.	Da ich Himmels güter (Tugenden) suchte, hatte ich weniger als wenn ich den engen Weg betreten hätte. Ich gab der Natur viel nach und kam nicht voraus, weil ich den engen Pfad nicht betreten.	Weder Ruhm weder Sicherheit weder Verlangen weder Trost weder Einigkeit nur Gottes Gebet der Sammlung: Das All in dem Nichts zu sehen, ist meine Lieblingsbeschäftigung.	Da ich nichts suchte als Gott, fand ich, daß mir nichts fehlte. Je weniger du es dir anmaßest zu sein,
Strafe des unvollkommenen Geistes	Der enge Pfad der Vollkommenheit	Strafe des falschen Geistes	Der enge Pfad der Vollkommenheit

Título	<i>La Montée du Carmel. Première partie (L. I et II)</i>
Lugar edición	Buenos Aires. Montreal
Año	1921-22
Editor	Desclée de Brouwer. Grauger frères
Grabador	?
Tamaño	12,1 × 9,2 cm (sin texto inferior)
Ubicación	Entre p. XXXIII de la introducción y prólogo de la <i>Subida</i> , n/p
Localizado en	Oclc. Online Computer Library Centre. Texas A&M. University Library
Idioma	Francés y latín

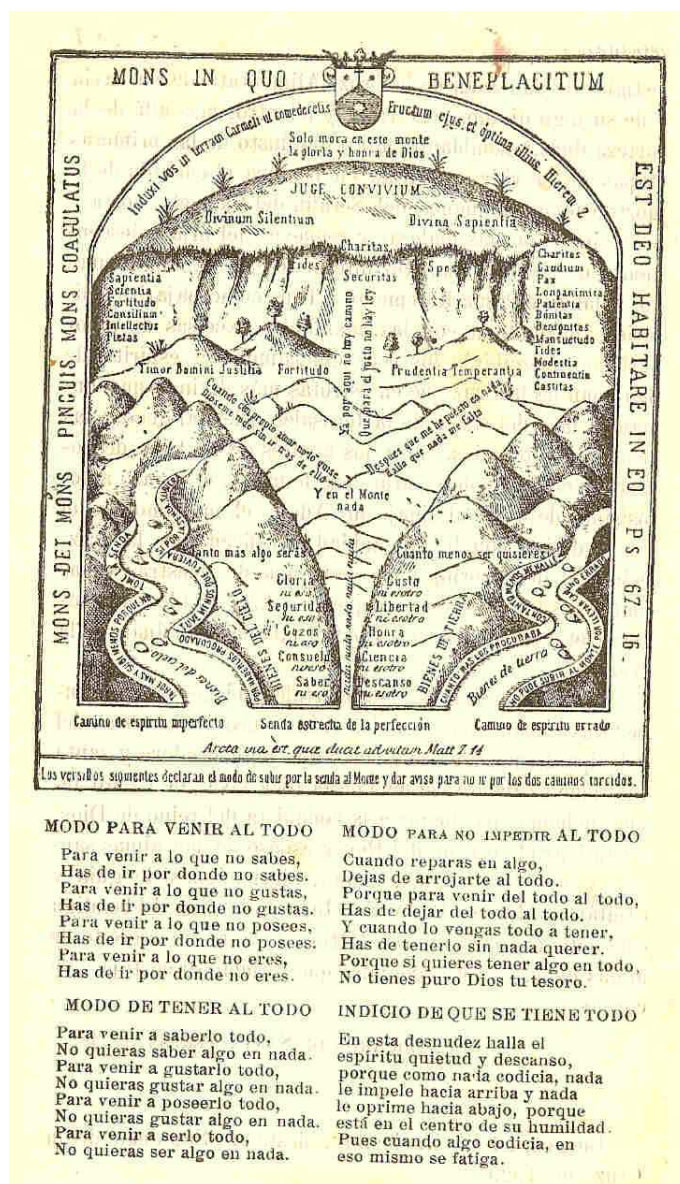


Cette représentation graphique du Mont de la perfection est la reproduction d'un dessin original du Saint. Plusieurs déclarations relatives au procès de sa béatification l'attestent, et le texte de la *Montée du Carmel* y renvoie (Chap. XIII, Livre I, et Chap. XIV, Livre III). Le dessin a été fait pendant qu'il séjournait au couvent du *Calvaire*, et il en prit des copies de sa propre main, pour chacune des religieuses carmélites de Béas. Une copie d'une première esquisse de ce dessin est conservée à la bibliothèque nationale de Madrid, Ms. 6296 ; il la retoucha plus tard, et lui donna sa forme définitive comme aide-mémoire de sa doctrine.

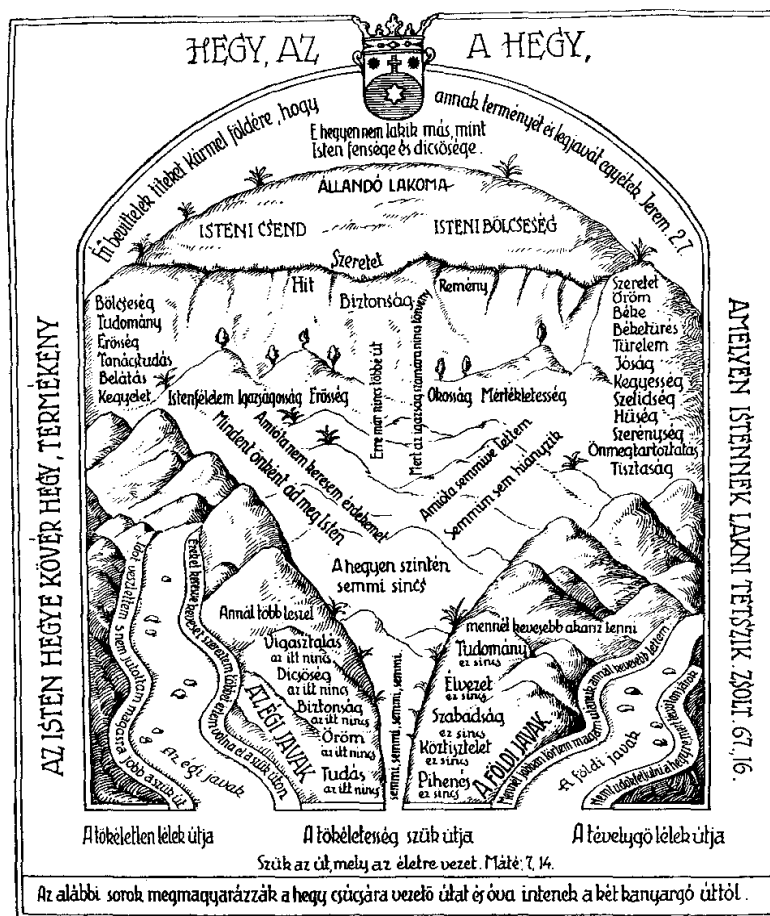
Título	<i>La Montée du Carmel. Première partie. Trad. Chan. H. Hoornaert</i>
Lugar edición	Lille-París-Brugges-Bruselas
Año	1922
Editor	Desclée de Brouwer&co.
Grabador	?
Tamaño	12,2 × 9,1 cm (sin texto inferior)
Ubicación	Después de p. XXXIV. n/p
Localizado en	Bibliothèque Royale Albert I
Idioma	Francés y latín



Título	<i>Obras de San Juan de la Cruz</i>
Lugar edición	Burgos
Año	1925
Editor	Tipografía de “El Monte Carmelo”
Grabador	?
Tamaño	15 × 8,3 cm
Ubicación	Antes de <i>Subida del Monte Carmelo</i> , n/p
Localizado en	Univ. Rovira i Virgili
Idioma	Castellano y latín



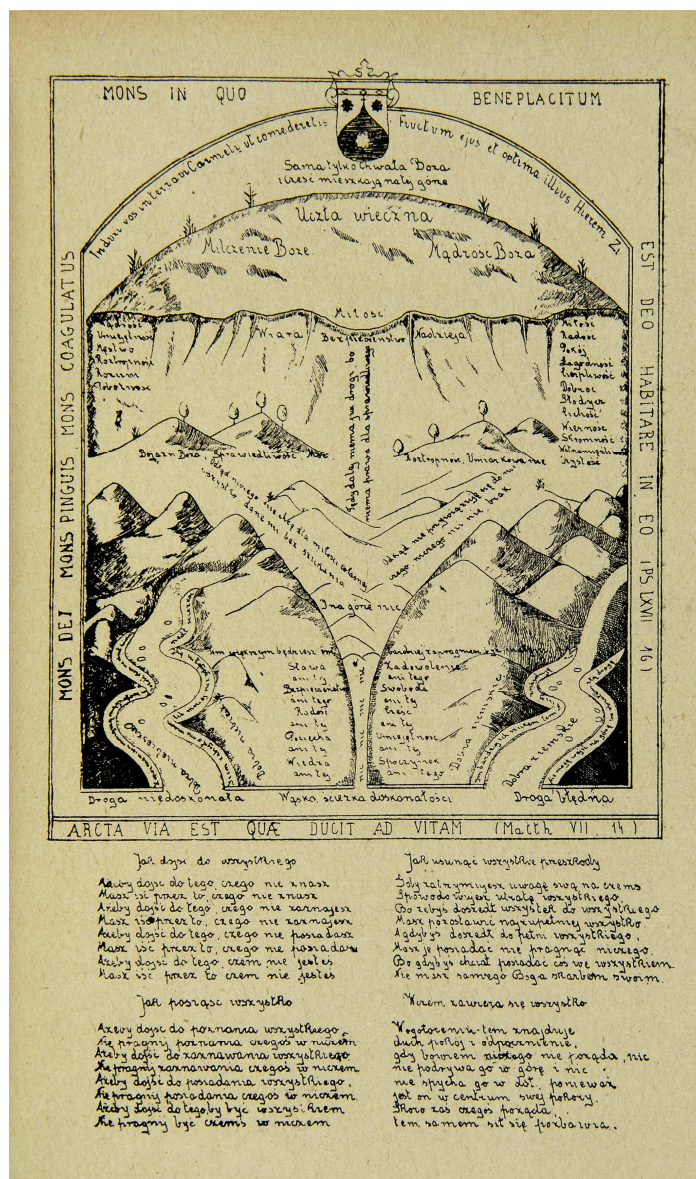
Título	<i>Keresztes Szent János Művei</i>
Lugar edición	Budapest
Año	1926
Editor	P. Ernő
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Localizado en	?
Idioma	Húngaro



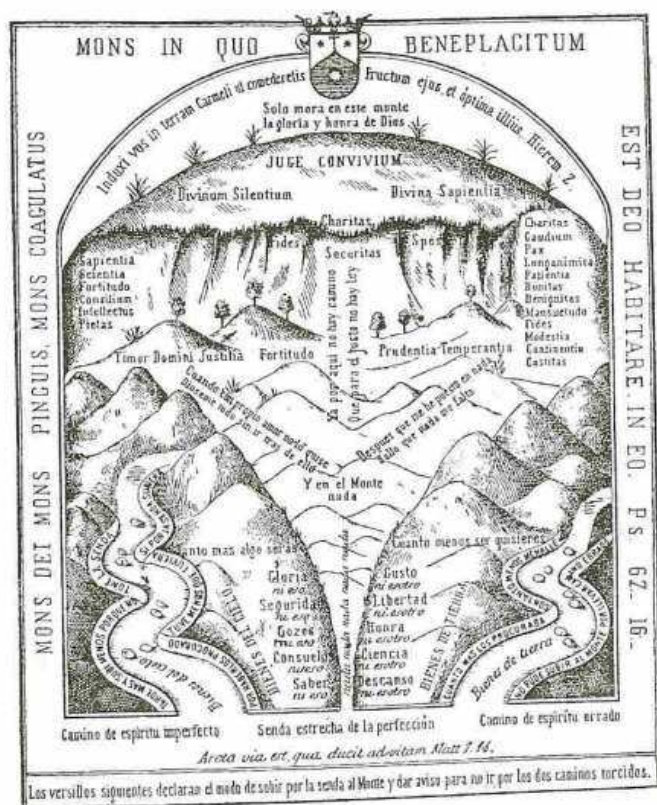
Hogyan lehet mindenhez eljutni. Hogyan lehet minden a miénk. Hogyan ronthatnánk el mindent. Miből látjuk, hogy minden a miénk

Hogy elérd, amit nem ismersz, Arra tarts, hol mit sem ismersz. Hogy elérd, mit még nem szeretsz, Arra tarts, hol mit sem szeretsz. Hogy elérd, mi még nem tied, Arra tarts, hol mi sem tied. Hogy elérd azt, ami nem vagy, Arra tarts, hol semmi sem vagy.	Hogy megértsd Őt teljességben, Ne tudj semmit földön, égben. Hogy élvezd majd egészen, Ki nem élvez életében. Hogy egészen legyen tied, Semmi se legyen a tied. Ha vele egy akarsz lenni, Igyekezzél semmi lenni.	Ha meghátrálsz akármiben, Bukásnak vagy veszélyben. Hogy mindent elérj e hegyen, Jelszód a lemondás legyen. És lenne bár minden tied, Akkor is azt semmibe vedd. Mert míg szíved mást is szeret, Isten a tied nem lehet.	Ebben a lemondásban talál a lélek nyugalmat és békét. Mivel nem vágyódik semmi után, semmi sem vonzza fül-, és nem taszítja lefelé. Meg- marad alázatossága központ- jában. Mert amíg vágyódik valami után, gyöttrődni fog.
---	--	---	--

Título	<i>Wnijscie na Góre Karmelu</i>
Lugar edición	We Lwowie, Polònia (hoy Ucrania)
Año	1927
Editor	Biblioteka Religijna
Grabador	?
Tamaño	15 × 9 cm
Ubicación	p. 29
Localizado en	Biblioteca de Catalunya
Idioma	Polaco y latín



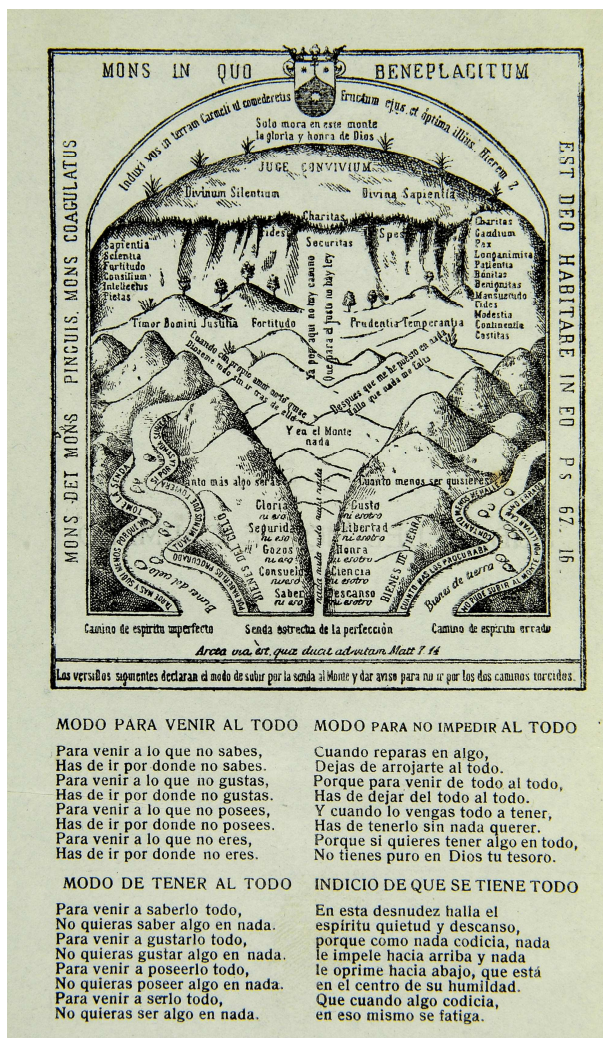
Título	<i>Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz</i> Prefacio, introducciones y crónica de Félix S. de Viteri
Lugar edición	Segovia
Año	1927
Editor	Tipografía de El Adelantado
Grabador	?
Tamaño	11,5 × 9,2 cm
Ubicación	Al inicio del libro
Localizado en	Biblioteca de Catalunya
Idioma	Castellano y latín



MONTE DE PERFECCION

que San Juan de la Cruz hizo de su mano para sus libros, estando en el Calvario.
(De la Edición crítica de las Obras del Místico Doctor.—Toledo, 1912).

Título	<i>Obras de San Juan de la Cruz.</i>
Lugar edición	Edición y notas del P. Silverio de Santa Teresa Burgos
Año	1931 (también en la edición de 1940)
Editor	Tipografía de “El Monte Carmelo”
Grabador	?
Tamaño	15,1 × 8,3 cm
Ubicación	p. 1 (n/p) de <i>Subida del Monte Carmelo</i>
Localizado en	Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona
Idioma	Castellano y latín



Título *Geestelyke Werken van den H. Johannes a Cruce. Trad. Pater Hendrick van't h. Huisgezin*

Lugar edición **Bruselas**

Año **1931**

Editor ?

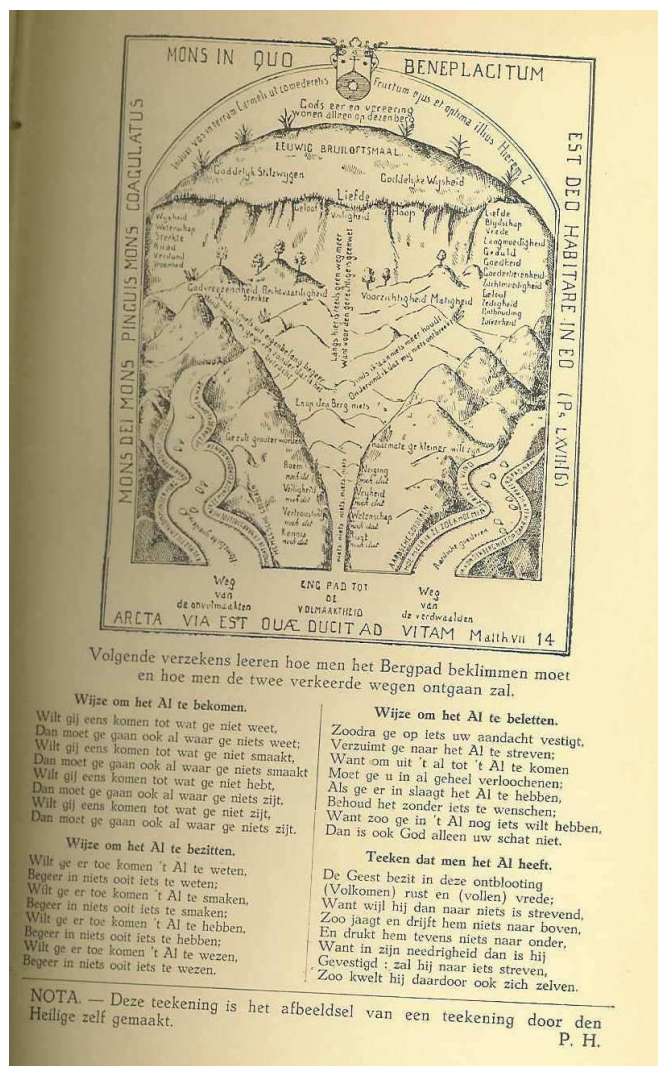
Grabador ?

Tamaño ?

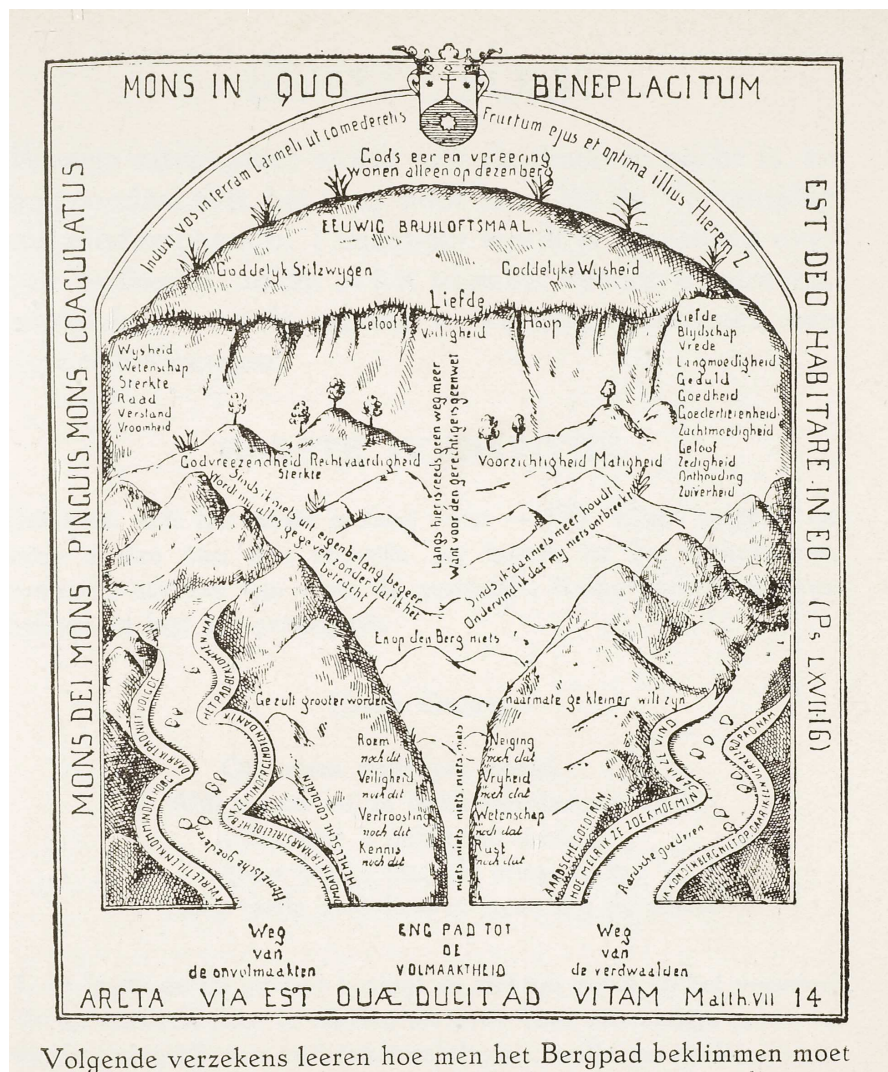
Ubicación Entre pp. 4 y 5 (entre la introducción y el capítulo 1).

Localizado en **Bibliothèque Royale Albert I**

Idioma **Flamenco y latín**

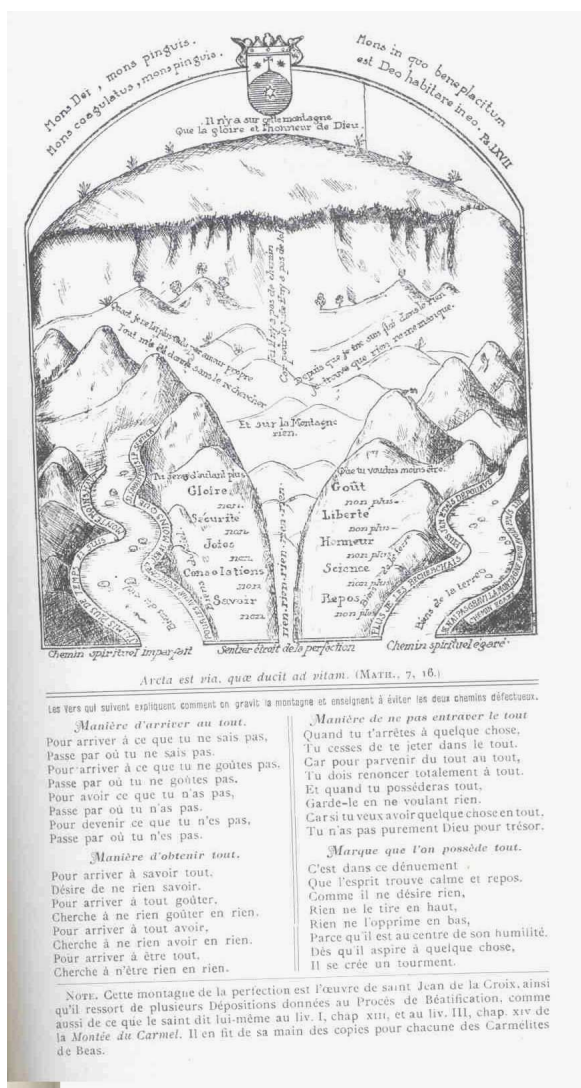


Título	<i>Geestelyke Werken van den H. Johannes a Cruce. Trad. Pater Hendrick van't b. Huisgezin</i>
Lugar edición	Bruselas
Año	1931?
Editor	?
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Localizado en	Koninklijke Bibliotheek van België
Idioma	Flamenco y latín



Volgende verzekens leeren hoe men het Bergpad beklimmen moet

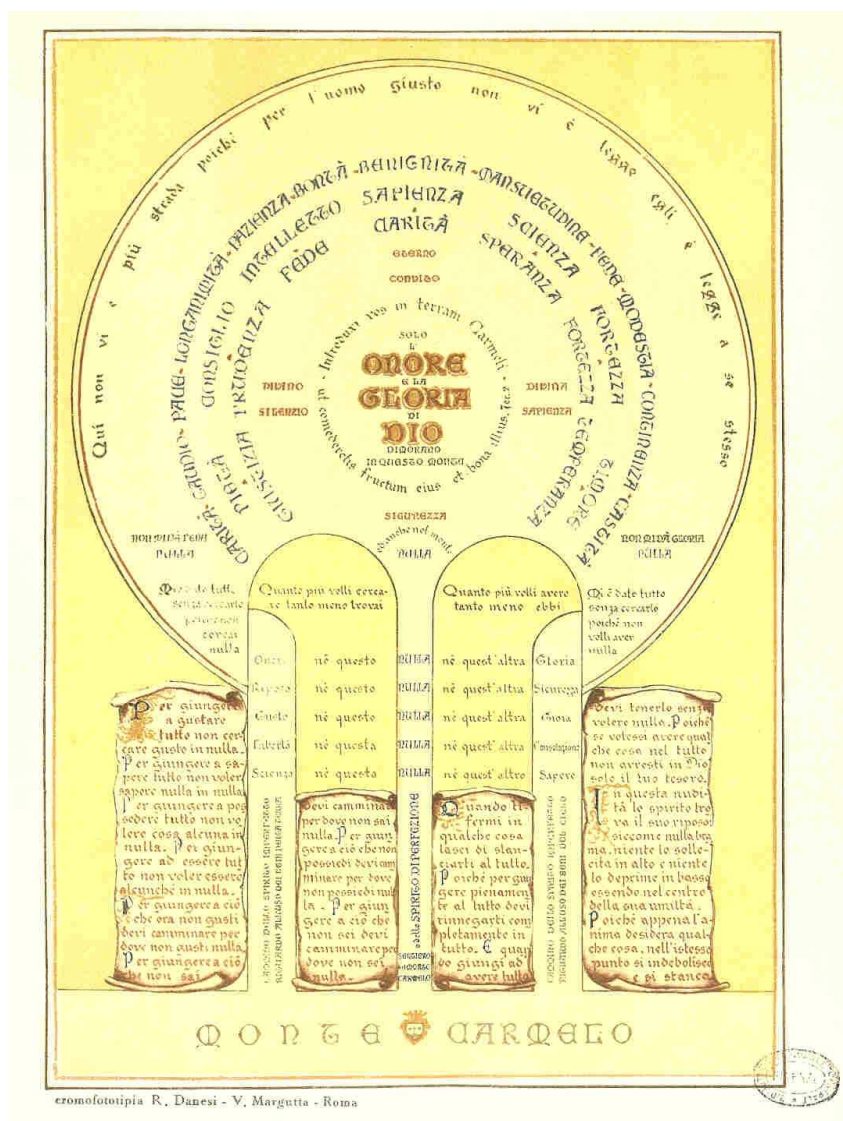
Título	<i>Œuvres de St. Jean de la Croix. La Montée du Carmel.</i> <i>Traduction nouvelle par Marie du Saint Sacrement</i>
Lugar edición	Bar-Le-Duc
Año	1937 - 33?
Editor	impr. Saint-Paul
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Localizado en	Universidad de Navarra
Idioma	Francés y latín



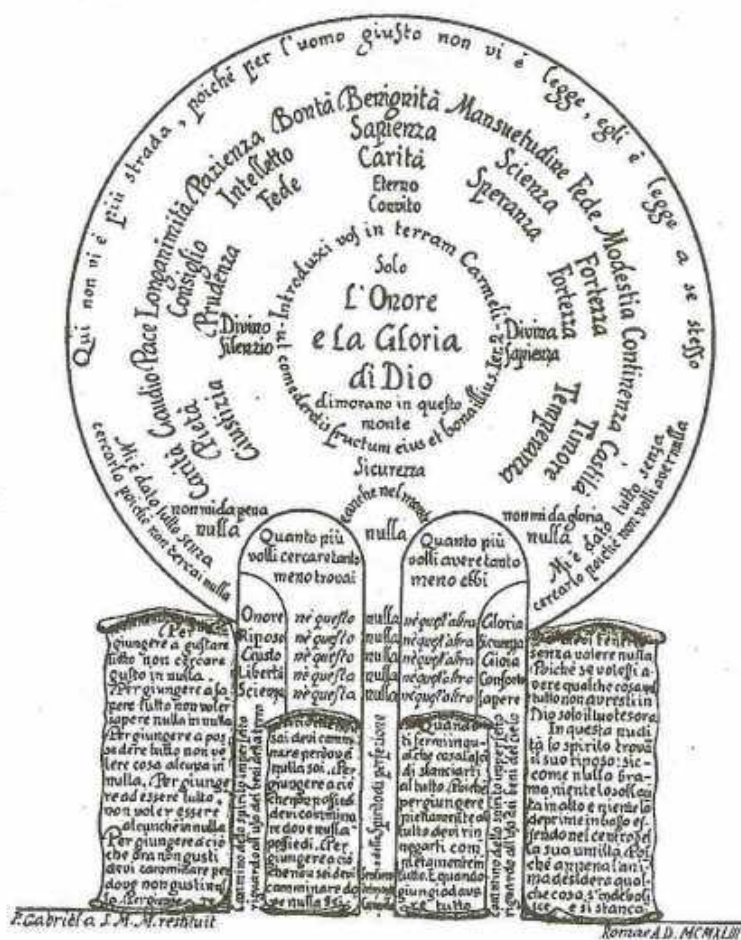
Título *Výstup na horu Karmel. Jan od Krize*
 Lugar edición **Volomounci** (Olomouc, Chequia)
 Año **1940**
 Editor Edice Krystal, vol. 52
 Grabador ?
 Tamaño ?
 Ubicación p. 46
 Localizado en Biblioteca Nacional de Chequia
 Idioma Checo y latín



Título *Sanjuanistica*
 Lugar edición **Roma**
 Año **1943**
 Editor Collegium Internationale Sanctorum teresiae a Jesu
 et Joannis a Cruce
 Ilustrador Gabriel de S. Maria Maddalena
 Tamaño 17 × 12 cm
 Ubicación Después de p. 24
 Localizado en Universidad Pontificia Comillas
 Idioma Italiano y latín



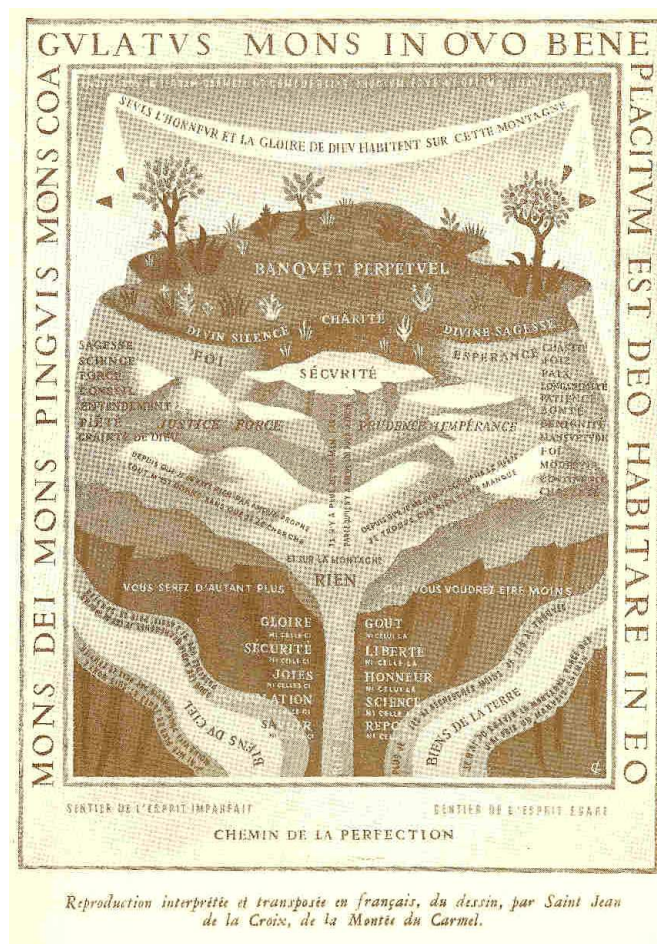
Título	<i>Il Monte Mistico di S. Giovanni della Croce</i>
Lugar edición	Roma
Año	1943
Editor	?
Ilustrador	Gabriel de S. Maria Maddalena
Tamaño	?
Ubicación	?
Localizado en	Florissoone, <i>Esthétique et mystique</i> , p. 120
Idioma	Italiano y latín



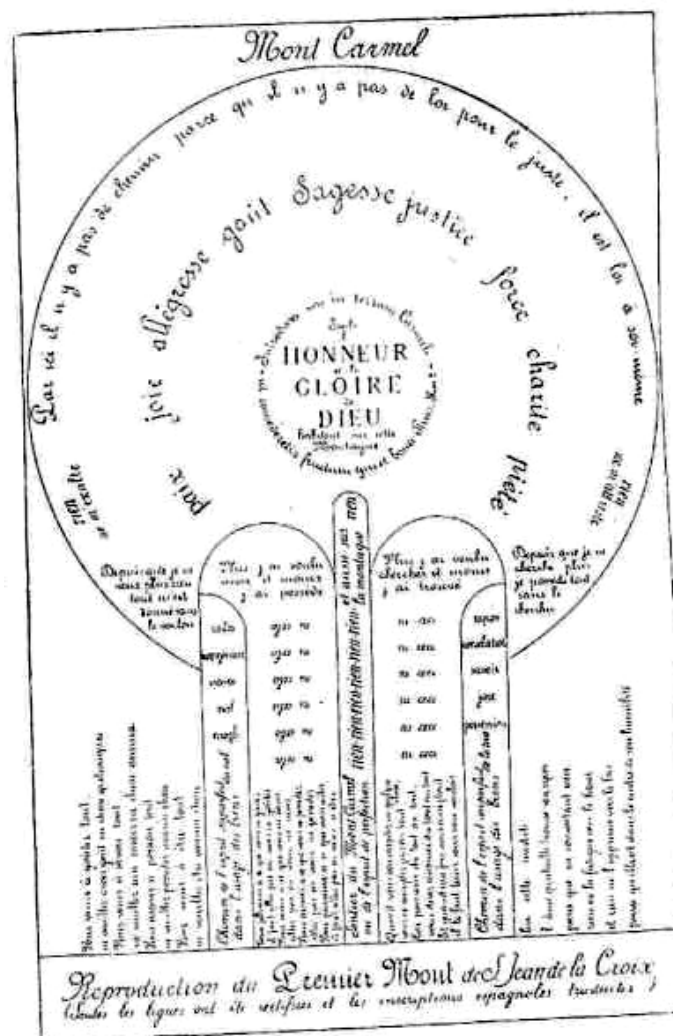
Monte Carmelo

"Monte di perfezione" di S. Giovanni della Croce

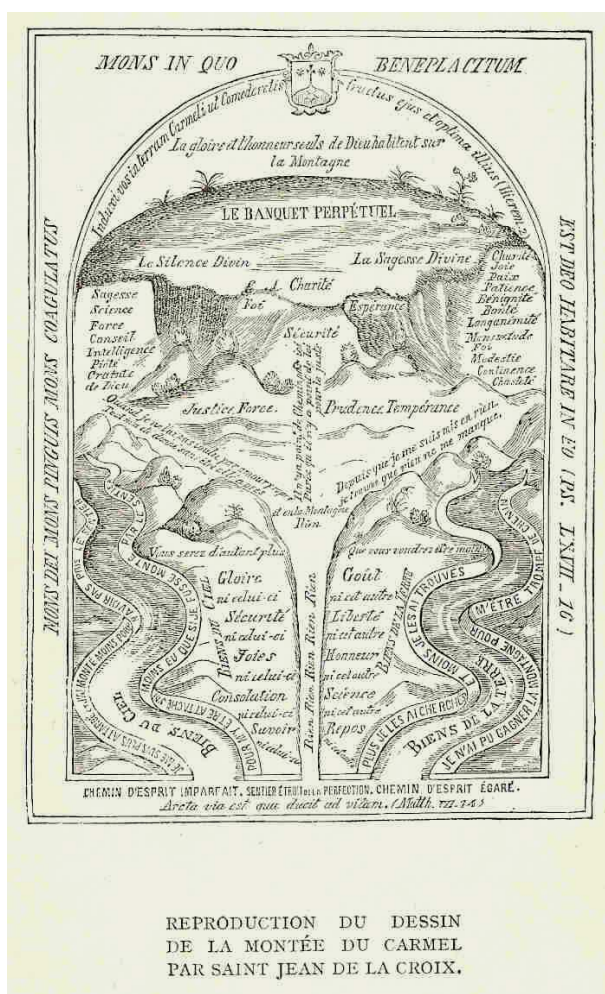
Título	<i>Initiation a Saint Jean de la Croix</i>
Autor	François de Ste.-Marie
Lugar edición	París
Año	1945
Editor	Éd. du Seuil
Grabador	Traducido por P. Aloysius ab immac. Conceptione OCD y reelaborado por Max Heiss, según la edición alemana de 1951.
Tamaño	14 × 10,6 cm
Ubicación	Lámina entre pp. 32 y 33
Localizado en	Universidad Pontificia de Salamanca
Idioma	Francés y latín



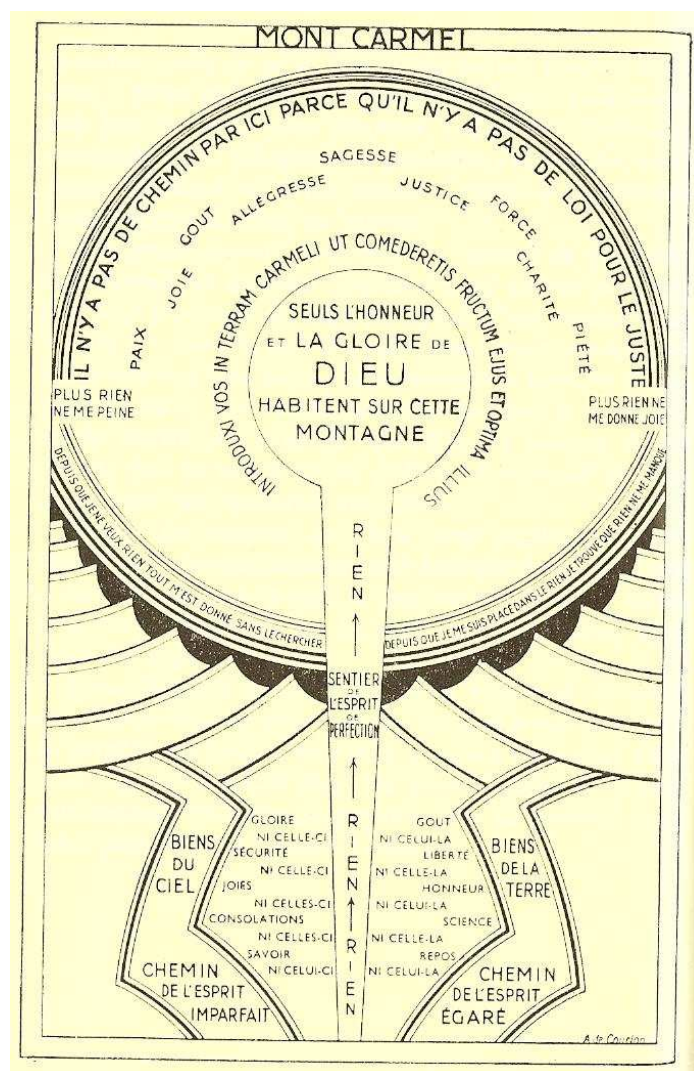
Título *Vita Carmelitana 7*
 Lugar edición **Roma**
 Año **1946**
 Editor ?
 Ilustrador Gabriel de S.M. Maddalena
 Tamaño ?
 Ubicación ?
 Localizado en Efrén de la Madre de Dios, p. 120
 Idioma Francés y latín



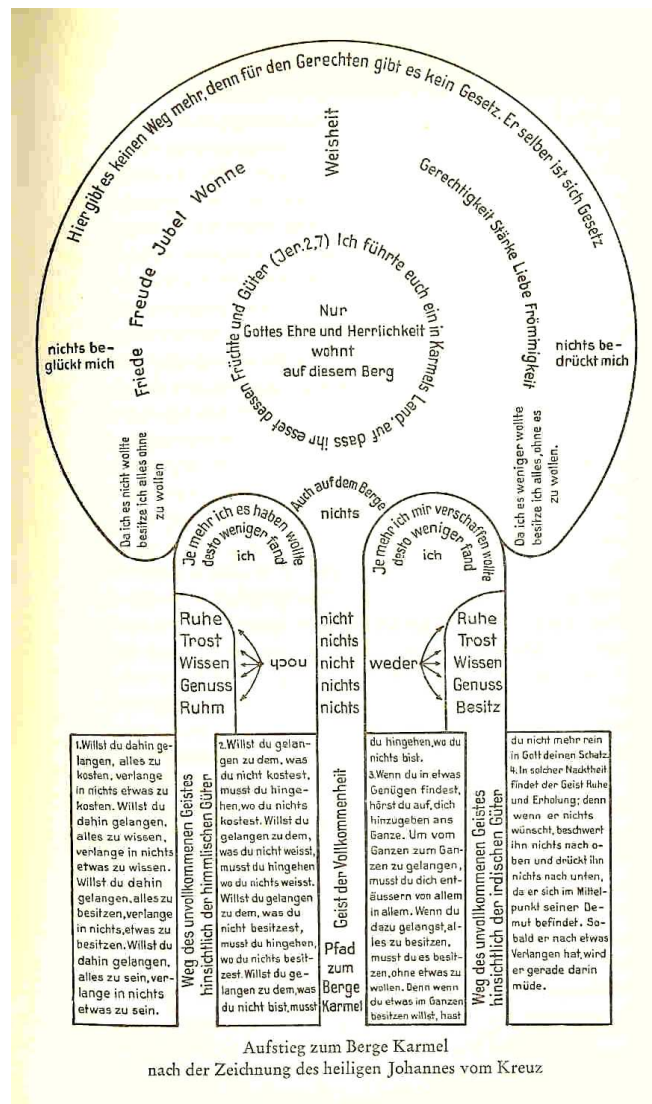
Título	<i>Oeuvres spirituelles. Saint Jean de la Croix. Traduction du R.P. Grégoire de Saint-Joseph, Carme Déchaussé</i>
Lugar edición	París
Año	1947
Editor	Éditions du Seuil
Ilustrador	?
Tamaño	11,7 × 8,8 cm
Ubicación	p. 4 (s/p)
Localizado en	Boston College. Ill. Chesnut Hill, Mass. y BNF
Idioma	Francés y latín



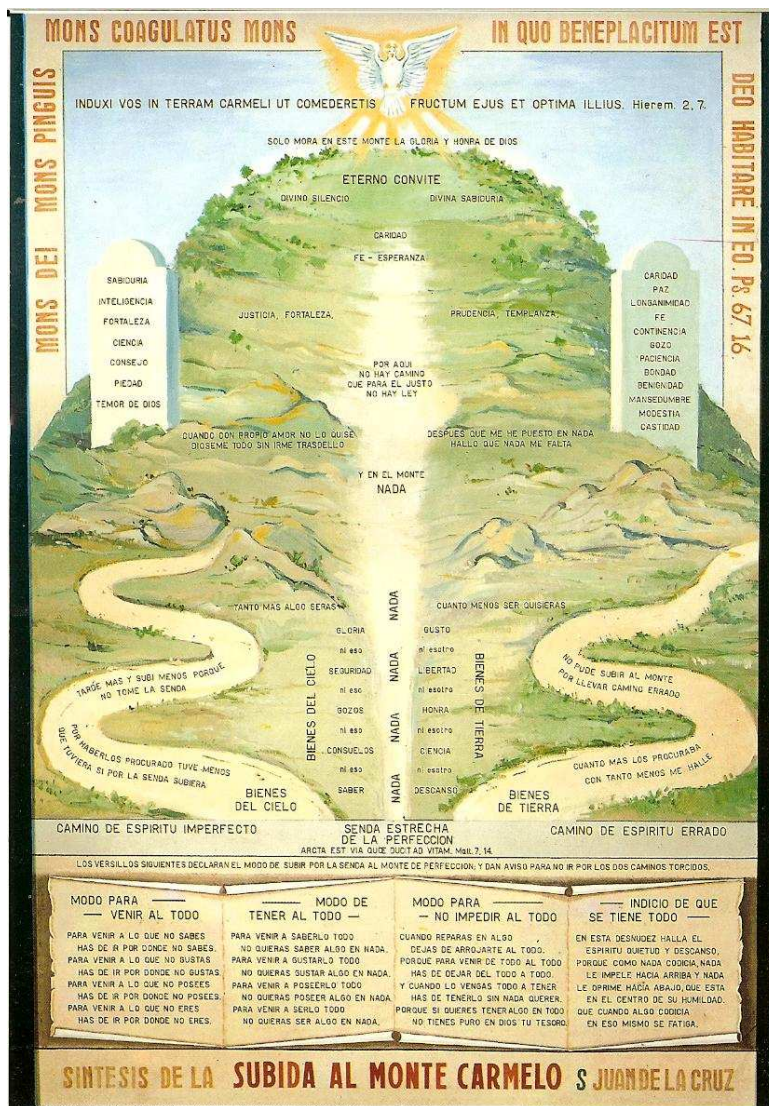
Título	<i>Les œuvres spirituelles de Bienheureux. P. Jean de la Croix</i>
Lugar edición	París-Brugges
Año	1949
Editor	Desclée de Brouwer, Lucien-Marie de St.-Joseph
Ilustrador	A. De Courlon
Tamaño	12,7 × 8,2 cm (según Florisoone)
Ubicación	?
Localizado en	Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona
Idioma	Francés



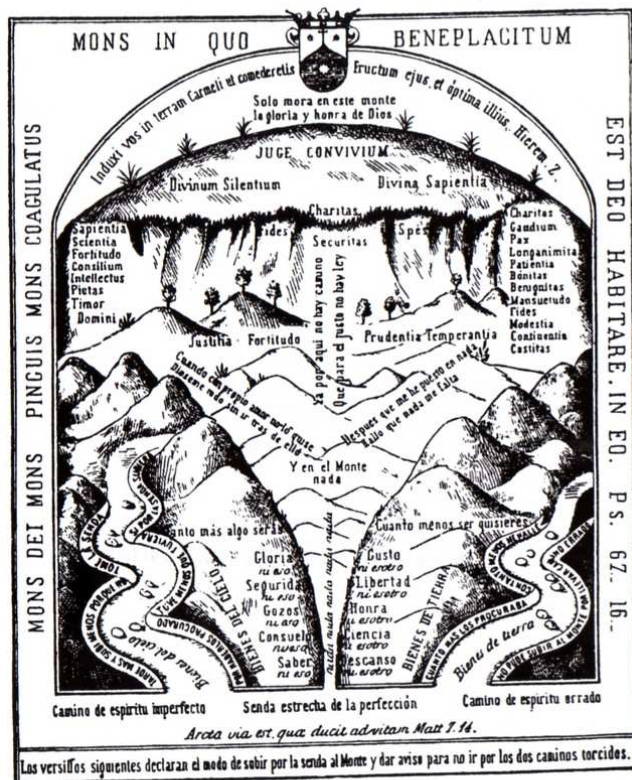
Título	<i>Johannes vom Kreuz: Lehrer der Mystik</i>
Autor	E. Specker
Lugar edición	Stans
Año	1957
Editor	Josef von Matt
Ilustrador	?
Tamaño	17,8 × 10,3 cm
Ubicación	-
Localizado en	Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas
Idioma	Alemán



Título	Póster/Postal. Síntesis de <i>Subida al Monte Carmelo</i>
Lugar edición	Onda (Castellón)
Año	ca. 1965
Editor	AMACAR. Apostolado Mariano Carmelita
Ilustrador	P. Anselmo Coyne Buil (1902-1979)
Tamaño	15 × 10 cm (formato postal)
Localizado en	Convento Carmelita (Onda)
Idioma	Castellano y latín



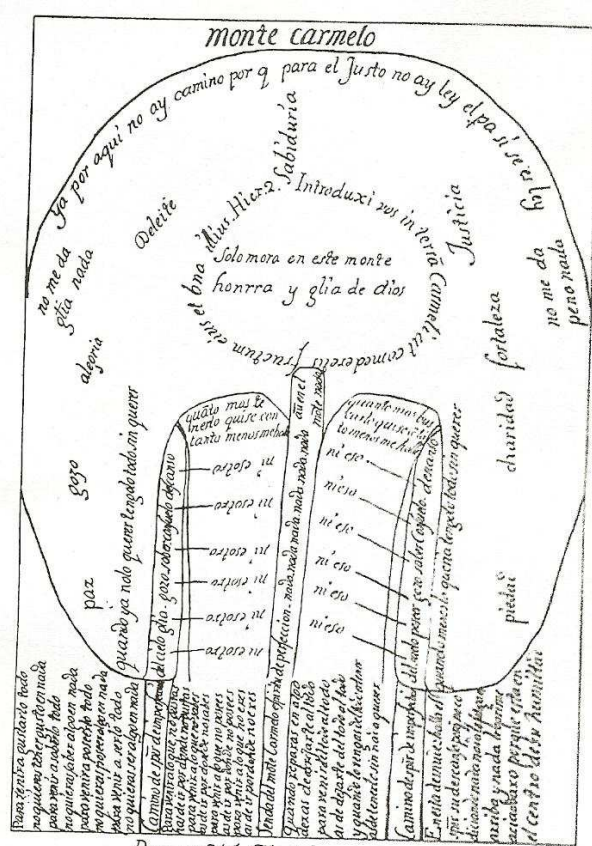
Título	<i>Aufstieg zum Berge Karmel</i>
Lugar edición	Munich
Año	1967
Editor	Kösel-Verlag
Ilustrador	?
Tamaño	16,2 × 10,5 cm
Ubicación	Después de la p. XXIII
Localizado en	Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas
Idioma	Alemán



- Las versiones siguientes declaran el modo de subir por la senda al Monte y dar aviso para no ir por los dos caminos torcidos.
1. Willst du dahin gelangen, alles zu kosten, suche in nichts Genuß.
 2. Willst du dahin gelangen, alles zu wissen, verlange in nichts etwas zu wissen.
 3. Willst du dahin gelangen, alles zu besitzen, verlange in nichts etwas zu besitzen.
 4. Willst du dahin gelangen, alles zu sein, verlange in nichts etwas zu sein.
 5. Willst du erlangen, was du nicht genießest, mußt du hingehen, wo du nichts genießest.
 6. Willst du gelangen zu dem, was du nicht weißt, mußt du hingehen, wo du nichts weißt.
 7. Willst du gelangen zu dem, was du nicht besitzt, mußt du hingehen, wo du nichts besitzt.
 8. Willst du erlangen, was du nicht bist, mußt du hingehen, wo du nichts bist.

Obige schematische Zeichnung des Berges der Vollkommenheit stammt vom heiligen Johannes vom Kreuz. Darunter standen die angeführten Sentenzen.

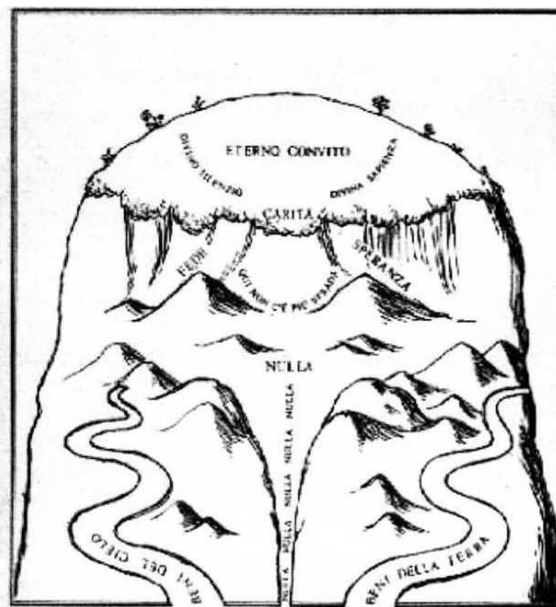
Título	<i>Opere. S. Giovanni della Croce.</i>
Lugar edición	Versione del P. Ferdinando di S. Maria OCD
Año	Roma
Editor	1979
Grabador	Postulazione Generale dei Carmelitani Scalzi
Tamaño	?
Ubicación	13,2 × 9 cm
Localizado en	?
Idioma	Biblioteca de Catalunya
	Castellano (versión retocada del ms. 6296)



Para mi Hija Magdalena
O' Frai Arredondo Perbitero della Vlla del Burgo Diocesi de Ma

GRAFICO DEL MONTE CARMELO
 tracciato da S. Giovanni della Croce
 (Bibl. Naz. Madrid, Ms. 6296)

Título	<i>La dottrina spirituale di San Giovanni della Croce</i>
Lugar edición	Milán
Año	1980
Editor	Mimep-Docete
Ilustrador	?
Tamaño	?
Localizado en	-
Idioma	Italiano



Per rendere più comprensibile ai nostri lettori questo prezioso sussidio, ci siamo permessi di semplificarlo ulteriormente, pur restando fedeli al suo contenuto.

Título *Ascent to love. The spiritual teaching of St. John of the Cross*

Autor Ruth Burrows

Lugar edición **Londres**

Año **1991**

Editor Longman and Todd

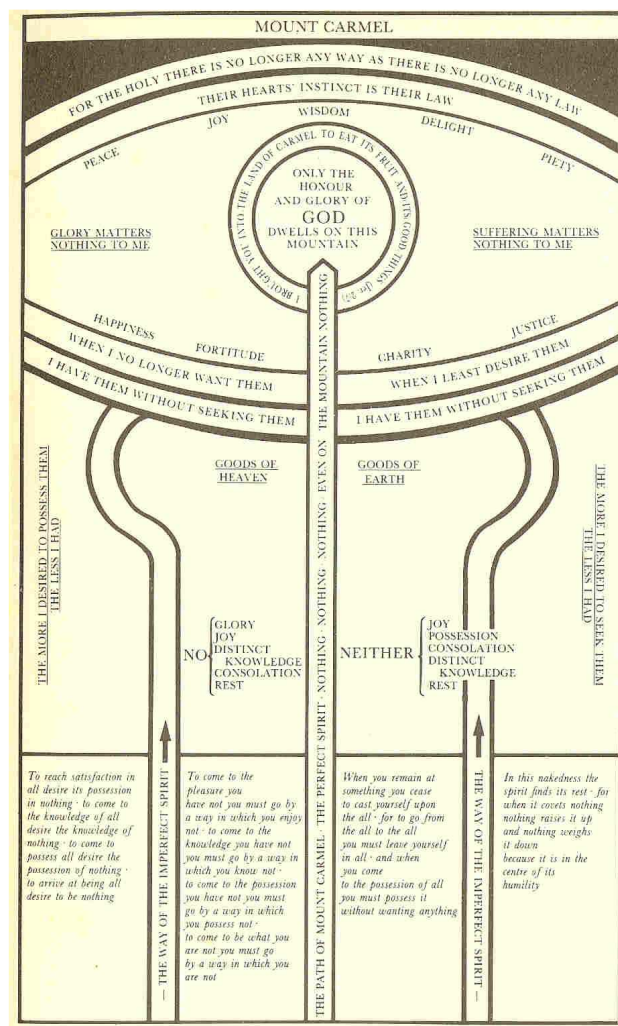
Grabador ?

Tamaño 19,2 × 11,4 cm

Ubicación Antes de la contraportada

Localizado en Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas

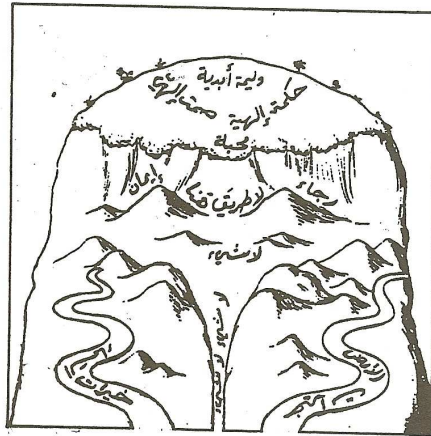
Idioma Inglés



تítulo	<i>Ma'a Yubannâ al-Salib</i>
Lugar edición	Beirut
Año	1991
Editor	?
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	p. 39
Localizado en	Université St. Joseph-Beirut
Idioma	Árabe

الفصل الخامس

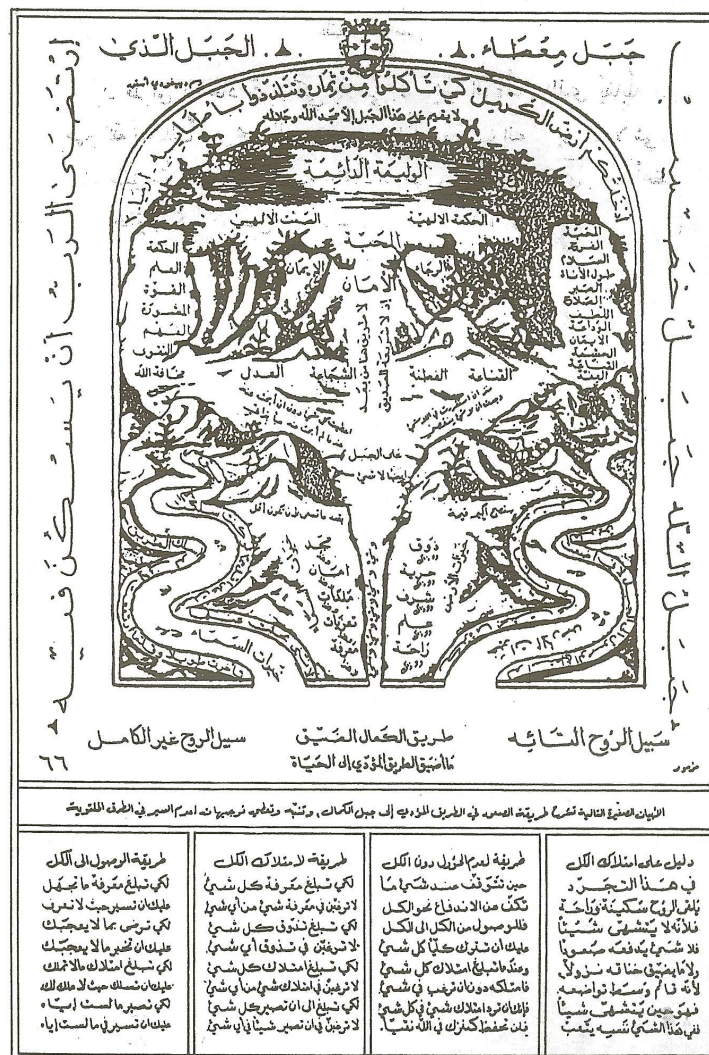
طريق الاتحاد: «لا شيء» - «كل شيء»



عندما كان يوحنا الصليب رئيساً في دير «الجلجلة» (في مدينة خاين، جنوب إسبانيا) وضعَ رسماً يمثِّل «جبلَ الكمال» وأخذَ يوزِّعه، بعدما نَسَخَه عدَّة نسخ، على الأنفس التي كان يرشدها كي تَسْتَدِلَّ به على الطريق التي تُوصِّلُها إلى الاتحادِ بالله.

فيما بعد، أدخل بعضُ الرسَّامين والنقَّاشين على الرسم زياداتٍ أظهرُوا فيها الصخورَ والأشجار والطرقات.

Título *Ma'a Yubannâ al-Salib*
 Lugar edición **Beirut**
 Año **1991**
 Editor ?
 Grabador ?
 Tamaño ?
 Ubicación p. 44
 Localizado en Université St. Joseph-Beirut
 Idioma Árabe



(رسم الجبل) رسمه ديبغو دي أستور لأجل الطبعة الأولى ١٦١٨.

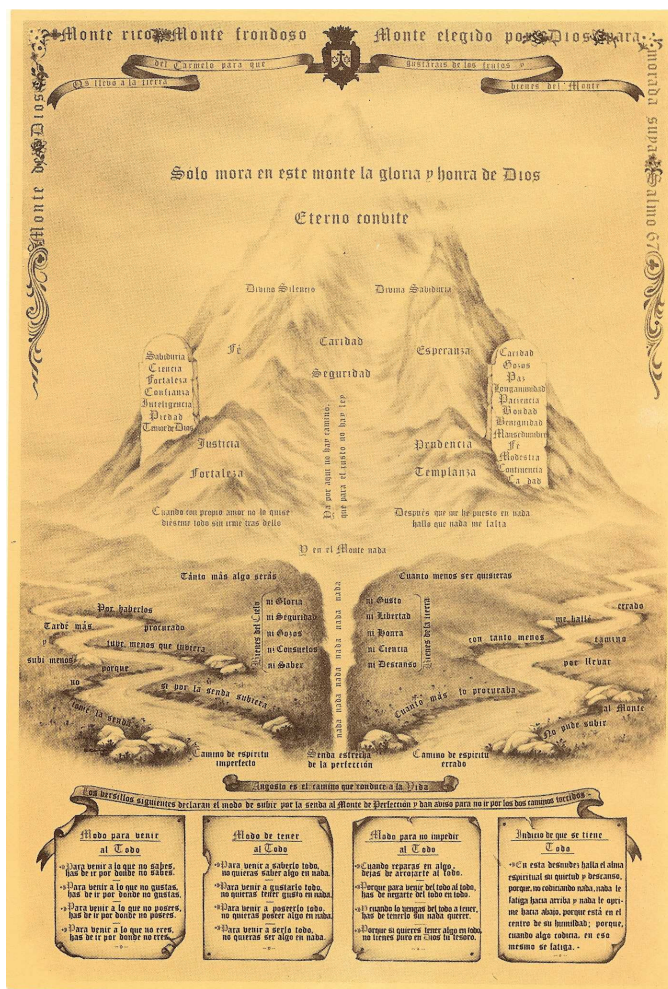
Idioma Árabe



عن القاهر

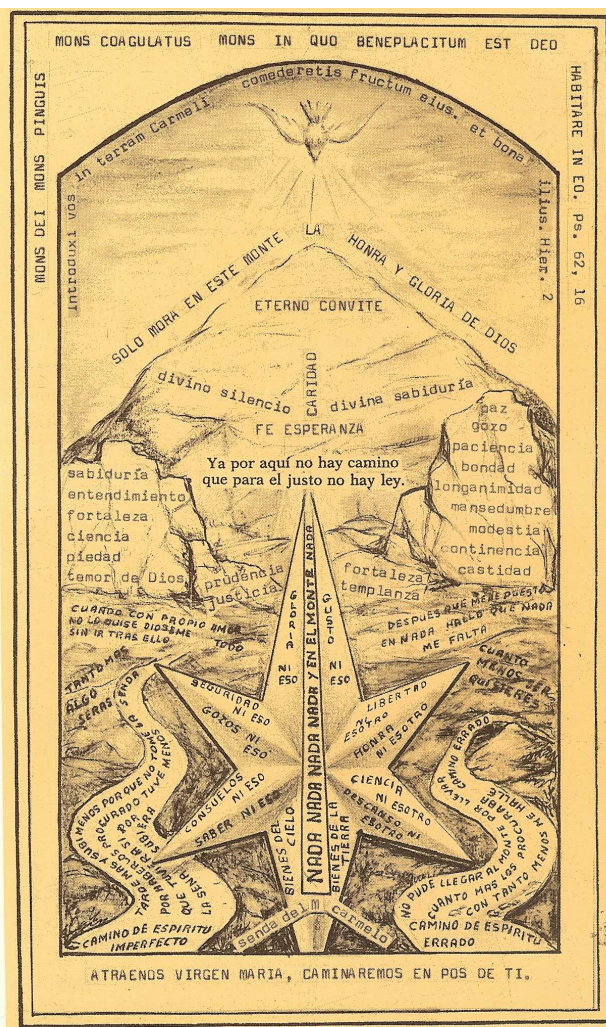
الخطاط

Título	<i>Tiempo y vida de San Juan de la Cruz</i>
Autor	Efrén de la Madre de Dios, OCD Otger Steggink, O. Carm.
Lugar edición	Madrid
Año	1992
Editor	Biblioteca de Autores Cristianos
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Idioma	Castellano



10 Versión artística del Monte de Rosalía Campo, inspirada en el Monte de Astor.

Título	<i>Tiempo y vida en San Juan de la Cruz</i>
Autor	Efrén de la Madre de Dios, OCD Otger Steggink, O. Carm.
Lugar edición	Madrid
Año	1992
Editor	Biblioteca de Autores Cristianos
Grabador	?
Tamaño	?
Ubicación	?
Idioma	Castellano y latín

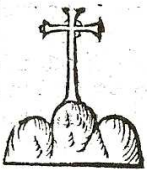
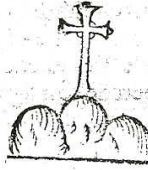


11 Versión del Monte de Astor, por una carmelita descalza, con alusión a la Virgen, senda del carmelita.

Título *Obras completas que encaminan a un alma a la mística unión con Dios*
Año 1618
Lugar edición Alcalá de Henares
Tamaño 17,8 × 12,5 cm
Ubicación p. 511?
Idioma Castellano



Título *Opere spirituali*
 Año 1643
 Lugar edición Venecia: Barezzi
 Tamaño 19,7 × 12,7 cm
 Ubicación p. 347
 Idioma Italiano

Strada spirituale, o sentiero, o amichilazione, o Croce, o annegatione di se stesso, e di tutto il creato, per la quale cammina l'anima, lasciando cō effa tutte le creature, e contenti, che da quelle nascono.	14 in questa sacra imagine Vt tutt'e l'niēte risiede Apre bē gl'occhi la fede.	15 Ben appoggia la speranza Nella Croce in tal maniera alto scende, Che sēza Dio Che cōgiunge niente spera. al tutt' il niēte	16 Ha l'artor in Dio la mira, E di lui tant- te scende, Che cōgiunge niente spera. al tutt' il niēte	Non ponendo per bianco, e fine de' suoi passi cosa, alie na- fuor che Dio, e senza attaccar- seuerchiamēte alli mezzi della Divina communicatione aspir- all' Vniōne di Dio-solamente per perfetto amore, e carità.		
11 Come mīcan Nella casa del pur niente giamai l'alma penesente.	12 Lascia pur tut- to il creato, E voli l'asset- to si puro, V. contempli p. u sicuro.	13 Niēte cerca, niente vuole Sol di quiet- nel Signore, L'intero Con- templatore.	Non desi- derar nien- te.	17 Bū penetta l' primo amore, Ed il nudo, e ben più forte, A cui rende ar- mila morte.	18 In questa sou- rana cima Niēte può tur- bar l'amore, Che non voli al suo fiore.	19 L'ombra è pur dolce riposo, E' finto di- letto forte ch'el Dio vero amor, e morte
10 Srd cō Christe nella Croce Ch'oscurata la mia luce Ne' miei sensi niente luce.	1 Mīa confam- in auerrenza E traslata fe- delmente Da l'original presente.	Non dimā- dar nien- te.	2 E nota che l'es- emplarē Ch' in te deui traslatare E' amabile Giesū.	Non cer- car nien- te.	3 Postoin Croce per tuo amore Poni cura in digrossare se ci vuoi con- formare.	20 Vniōne Dio, e morto a tutto, Amor' è mia morte, e vita Et il niente an- cor l'viciā.
9 Se lasciar deu' ogni cosa Chi professā questa sola Niente in sua scienza vola.	8 Ignorante a tutto fatto A tutto dando di mīno Vo' ad vn effe- sopr' humano.	7 L'imaginatio- ne vana E l'affetto in- continente Sottomette questo niente.	Non voler niente.	23 Oche carapof- sione Per consegna guadagnata Gode l'alma resignata.	22 Sta mia gloria nell'oblio, Nel dispolio mia ricchezza, Enel niēte mia grandezza. al suo desite.	21 Chi mira la morte in Dio Tutti impiega nel morire, Per il dolce al suo desite.
Se vuoi virente cōpendio del camīno spirituale. Primiera mē- te hai da purificare tutti i tuoi sensi, e potēze da ogni vano, e disordinato impiego di manie- rale, che fo l'honore, e la gloria di Dio fia l'unico moti- uo dell'etne operationi. Secondo s'hanno da cō uedere, e sbandi- re dall'anima tutte l'imagini, e figure di creature, di tal for- te, che aiutata dalla diuina gratia appaia, e cā peggi sola- mente l'immagine di Dio, e la diuina somiglianza, che per natu- ra la diuina gratia ti ha conce- so nell'esēza, e capacità dell'a- nima tua; restādo l'intelletto, e la memoria con libertà, e voto per tutte le diuine impressioni. Terzo, ne deue seguir vn'astrat- tione libera, e sbrigata, vn'inte- ra, e perfetta rinuntiatione, e re- signatione generale, spedita da tutto quello, che non è Dio, vna conuerfione, o inuersione ne semplice, quieta, & amorosa al sacro, puro, uido, solo, ser- rato, & totalm. ēte quieto cōtro dell' Anima, doue Dio habita.	6 Senza me cer- co in me Dio. Sēza Dio non vaglio niente, Che Dio nota in questo niēte.	3 Chi si nega in questa strada F n' al centro del suo niente di conuēte in vn non cōte.	Conformita con Giesū Christo N. S.	24 Da che mi fon- posto in niente Per tant' alta strada franca, Trouo, che niē- te mi manca.	25 Li piedi, cō quali l' anima cam- mina questa strada, e l'ali, che l'innazano alla cima celeste, fo- no del diuino Amore, e gli ē il Archetipo della meravigliosa fab- bricatione, sō consistē la vita spi- rituale, & al passo arduo vanno gli aumenti della perfectione dell' Anima. Egli purga se purifi- ca l' Anima; s'hai dēdo, dal suo affetto ogni mēscuglio, e lega di creature. Egli cōme fuoco di uino isfama dō l'affetto illu- strā, l'intelletto, e l'onēbilitā, sbandendo, e fuggendo con la sua serena forza l'ombre malincon- che, & oscure di tutto l'essere creato. Egli astrahel' Anima; e gli la religia; e gli rinuira, e leuicia. Egli viciē, e viuifica. Egli agguisto, e cōforma. Egli traslata, e trasforma. Egli disfa, & ann'chila, e riduce in niente tutto l' creato, ampie- gandoli tutto in l'io, & vuen- do felicemente al sommo bene l' Anima.	26 Rinunciādo il mio sapere Posto in croce l'aprio gusto Chi mi pu' o da- re disgusto?
	4 Tatt' il mēsto col'amaro Nella Croce cangia forte; Così già la vi- ta è mo re.	5 Col fuggir' o- gli interelli E' l'affetto a creatura Questa strada s'assicura.	Vniōne con Dio.	27 Creatura mai effe Questoniente retto, e bello, Solo Dio trat- ta con quello.	28 F per me gran Croce l'modo Egli a me è Crocefisso; Ne suo' stalti niente affisso.	29 Perde il suo valor la carne, E salan s'ar- rēta, e langue, Perche q in- pione sangue.
La memoria senza forme Sen' attacco nell'affetto Questa strada salgo netto.	2 In vil cener conuertita Farfallera (o lei felice) Rimisce bell- fenice.	30 R'petea fra Benedotto Co' schiettez- za misteriosa ella cosa, ch' è non cosa, ne cosa ne cosa?				

Título

Opere spirituali

Año

1680

Lugar edición

Venecia

Tamaño

 $20,6 \times 12 \text{ cm}$

Ubicación

p. 291

Idioma

Italiano

271

Título *Opere spirituali del beato padre F. Giovanni della Croce*
 [...]
 Año 1682
 Lugar edición Venecia: Brigna
 Tamaño 18,1 × 12,3 cm
 Ubicación p. 291
 Idioma Italiano

Strada spirituale, & sentiero, & annihilatione, & Croce, & an- bectione di se stesso, & di tut- to il creato, per la quale cam- mina l'Anima, lasciando con ef- fa tutte le creature, & contenti, he da quelle nascono.	14 In questa sacra magione El tutto e'l nien- te rifiede Apre ben gl'oc- chi la fede.	15 Ben appoggia la speranza Nella Croce in tal maniera Che senza Dio niente spera.	16 Ha l'amor in Dio la mira, E di lui ran- te sente, Che congiunge il tutto il niente.	Non ponendo per bianco, e fi- ne de' suoi passi cosa alcuna, fuor che Dio, e senza attar- sarsi fuorchiamente alli mezzi i del- la Diuina comunicazione aspi- ra all'vnião di Dio solamente per perfetto amore, e carità.
11 Come mancan i destri Nella casa del pur niente. Giamai l'alma vi contempla sicuro.	12 Lasciar per tut- to il creato. E voli l'affetto si puro. Vi contempli sicuro.	13 Niente cerca, e niente vuole Sol si queta nel Signore. D'intero con- templatore.	17 Più penetra primo amore, Ed il nudo, e ben più forte, A cui rende ar- mi la morte.	18 In questa sau- rana cima Niente può tur- bar l'amore, Che non voli al suo sapere.
10 Stò con Christo nella Croce, Ch'oscurata la mia luce Ne' miei sensi niente luce.	1 Mira con som- ma auertenza E traslata fe- delmente Da l'original presente.	2 Entrache l'ef- femplare, Ch'in te deui traslatare, E l'amabile Giesu.	Non cercar niente.	3 Posso in C per tuo amo- re morto a tutto. Pon cura disfogare, Se ci vuoi formare.
9 Se lasciar deu' ogni cosa, Chi professa que- sta sola Niente in sua assenza vola.	8 Ignorante à tutto fatto A tutto dando di mano Vò ad vn esser sup'humano.	7 L'imaginatione vana E l'affetto in continente. Sottomette que- sto niente.	non voler niente.	11 Chi mira la morte in Dio, Turb'impiega mia ricchezza, nel morire, E nel niente mia grandezza.
Se vuoi vn breue compendio del cammino spirituale primieramen- te hai da purificare tutti i tuoi sensi, e p'ntenze da ogni vano, e disordinato impiego di manie- ra, che solo l'honore, e la glo- ria di Dio sia l'vnico motiuo del- le tue operationi. Secondo s'han- no da escludere, e sbandire dell' anima tutte l'imagini, e figure di creature, di tal sorte, che aiutata dalla diuina grazia appaia, e campeggi solamente l'immagine di Dio, e la diuina simiglianza, che per natura la diuina gratia ti ha concesso. nell'essenza capacita dell'anima tua restano l'intelle- ro, e la memoria con libertà, e vo- to per tutte le diuine impressioni. Terzo, ne deue seguir vn'aspirat- zione libera, e sbrigata vn'intera, e perfetta rinunciatione, e resigna- zione generale, spedita da tutto quello, che non è Dio, vna con- quiescenza, o inuersione semplice, quiesca, & amorosa al sacro, puro, nudo, solo, serrato, & totalmen- te vnico centro dell'Anima, doue Dio habita.	6 Senza me cerca in me Dio, Senza Dio non vaglio niente Che Dio nota in questo niente.	5 Col fucor ogn' interesse E l'affetto a creatura Questa strada se assicura.	4 Tutto il misto co l'amaro, Nella Croce can- già forte, Così già la vita è morte.	12 Chi mira la morte in Dio, Turb'impiega mia ricchezza, nel morire, E nel niente mia grandezza.
In vil cenere, conuertera Farfallitta (o lei felice) Rinascè bella fenice.	2 La memoria sen- za forme Senz'attacco nel- l'affetto. Questa strada longa metto.	30 Repetea fra Be- nedetto Con schietezza misteriosa, Della cosa, ch'è non cosa, nè co- sanè cosa?	29 Perder' il suo va- lor la carne, Esalans'arresta, e langua, Perché quui pioue sangue.	28 E per me gran C'oc'el mondo, Egli a me è Crocifisso, Ne suoi affalti niente affisso.



Aquesta tesi s'ha imprès a Barcelona,
el mes de setembre de l'any 2010.

