

Estudios

La pedagogía y estética sanjuanista a la luz del dibujo del Monte

ANNA SERRA ZAMORA¹

Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

Recibido el 6 de enero 2018

Aceptado el 15 de enero de 2018

RESUMEN: Este escrito pone en relación la obra de San Juan de la Cruz con su labor de maestro espiritual y plantea una pedagogía por medios visuales, entendida como camino de perfección que trasciende toda imagen. Pese a la restricción que San Juan defendió con relación a las imágenes, elaboró un dibujo como síntesis de toda su doctrina mística. El Monte de perfección expresa el proceso de transformación espiritual y de unión con Dios, conformando una visión topológica del mundo interior. La estética de la devoción hacia lo invisible que propone el carmelita entra en contradicción, sin embargo, con interpretaciones posteriores del dibujo².

PALABRAS CLAVE: diagrama, apofatismo, idoloclasia, ars memoriae, mística, camino

¹Miembro de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

² Este texto reúne el contenido de tres artículos anteriores míos: «Experiencia mística y pedagogía visual en San Juan de la Cruz», en *Revista San Juan de la Cruz* 47 (2013/2014) (I), Úbeda: Carmelitas Descalzos de Andalucía, 109-130; «*Mappa animae. La visione della interiorità in San Giovanni della Croce*», en *Viridarium* 8 (2012), Milano: Medusa, 155-177; «Magdalena del Espíritu Santo. Testimonio biográfico de San Juan de la Cruz», en *Bieses. Revista de Escritoras Ibéricas* 3 (2015), 25-44.

The Teachings and Aesthetics of St. John of the Cross as shown in his sketch of Mount Carmel

SUMMARY: This article discusses the relationship between the writings of St. John of the Cross and his work as spiritual director; it proposes a visual pedagogy, understood as a way of perfection which transcends all images. Despite the saint's reservations with respect to images, he drew a sketch which synthesized the entirety of his spiritual doctrine. The Mount of Perfection expresses the process of spiritual transformation and union with God, providing a topological vision of the interior life. The aesthetic of devotion to the invisible which St. John proposes nonetheless contradicts certain subsequent interpretations of the drawing.

KEY WORDS: John of the Cross, diagram, apophatic theology, idoloclasm, ars memoriae, mysticism, way.

1. INTRODUCCIÓN: ENTRE PALABRAS Y FIGURAS

La mayoría de los estudios sobre la iconografía sanjuanista se ocupan de los retratos y esculturas hechos como devoción al Santo³. Florisoone fue el primero en considerar a San Juan como un artista y en conectar la estética -en un sentido más amplio que solo el poético-literario- con la mística sanjuanista.

Tras escapar de Toledo en 1578, San Juan llevó a cabo la *cura monialium* en conventos andaluces: la dirección, confesión y didáctica de religiosos, especialmente monjas. Fue en este contexto de convivencia con la conventualidad femenina, en Beas de Segura sobre todo, cuando San Juan desplegó sus técnicas didácticas religiosas: conversaciones con preguntas y respuestas, dichos, anotaciones e imágenes, tal como atestigua una de las monjas, Magdalena del Espíritu Santo, la destinataria del ejemplar conservado del dibujo del Monte de perfección.

³ MICHEL FLORISOONE, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix* (Paris: Seuil, 1956); *Jean de la Croix. Iconographie générale* (Paris: Desclée de Brouwer, 1975). J. BOSCO SAN ROMÁN, «Iconografía de San Juan de la Cruz», en *Teresa de Jesús*, 50 (marzo 1991). EMILIA MONTANER, «La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27-2 (1991), 155-167.

Sacó el Santo Padre cuando salió de la cárcel un cuaderno que estando en ella había escrito [...] Lo demás compuso el Santo estando después por rector del colegio de Baeza y las declaraciones, algunas hizo en Beas, respondiendo a preguntas que las religiosas le hacían y otras estando en Granada [...]. Escribía también algunos ratos cosas espirituales y de provecho, y allí compuso el monte y nos hizo a cada una uno de suelto para el breviario, aunque después les añadió y enmendó algunas cosas⁴.

San Juan escribió sus obras, especialmente los comentarios a los poemas, a petición de esas carmelitas, que precisaban aclaraciones teológicas ante el lenguaje críptico y simbólico. Parece ser, pues, que en primer lugar los destinatarios de los textos eran mujeres (el *Cántico espiritual* está dedicado a Ana de Jesús, priora de las Carmelitas de Granada; y *Llama de amor viva* está dedicado a Ana de Mercado y Peñalosa) y cabe considerar si este hecho fue determinante en la elaboración del dibujo del Monte de perfección. Según el historiador americano Jeffrey Hamburger, en su estudio sobre la devoción medieval en los conventos femeninos alemanes, la piedad femenina prefería instrumentos visuales en vez de textos o teorías especulativas⁵. Este autor habla de esa devoción performativa estimulada por imágenes que implican una «presencia visual» y un «simulacro de lo visionario» y que no siempre requieren alfabetización. En definitiva, la imagen conecta con una religiosidad más sensitiva, imaginativa o afectiva, más propia, según Hamburger, de la religiosidad femenina.

Los comentarios y las declaraciones resultaron de algún modo insatisfactorios, pues *Subida del Monte Carmelo* (c. 1582) termina truncada y *Llama de amor viva* acaba con la frustración del lenguaje, asumiendo el silencio: «... yo no querría hablar, ni aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de saber decir, y parecería menos si lo

⁴ MAGDALENA DEL ESPÍRITU SANTO, ms. 12944/132, «Noticias sobre la vida de San Juan de la Cruz», Biblioteca Nacional de España (Madrid), folio 2. En este manuscrito, la carmelita descalza (†1640) explica algunos aspectos de la vida y el carácter de su maestro espiritual y confesor, San Juan de la Cruz, que han servido de fuente para las biografías del místico. Magdalena estuvo en contacto con el santo en Beas de Segura, donde esta profesó y vivió unos años, antes de trasladarse a Córdoba.

⁵ JEFFREY HAMBURGER, *The Visual and the Visionary*, (New York: Zone Books, 1998).

dijese»⁶. Ya en el clásico libro de William James⁷ este autor había identificado la inefabilidad como una de las características de la experiencia mística. Quizás ahí empieza o se fortalece el rol de los recursos visuales. Con el diagrama del Monte, Juan encuentra un nuevo modelo expresivo con el que puede exponer una cartografía del espíritu, es decir, un espacio de enunciación (de la doctrina y de la experiencia), de plegaria y de encuentro entre el alma y Dios⁸.

2. SUBIDA DEL MONTE CARMELO

En *Subida del Monte Carmelo* San Juan habla explícitamente del uso de las imágenes en el acto de devoción⁹. En el libro segundo, aplica el ejercicio de purgación a las aprehensiones del entendimiento (visiones, locuciones, revelaciones y sentimientos espirituales)¹⁰; mientras que en el libro tercero se ocupa de la purificación de los bienes sobrenaturales motivos, entre los cuales se encuentran las imágenes y los retratos de santos¹¹. Estos bienes y aprehensiones, a medio camino entre las facultades mentales y las sensoriales (imágenes inte-

⁶ LA 4,17.

⁷ WILLIAM JAMES, *Las variedades de la experiencia religiosa*, (Barcelona: Península, 1986).

⁸ MICHEL DE CERTEAU, *La fábula mística*, (Madrid: Siruela, 2006).

⁹ JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, (Burgos: Monte Carmelo, 1990), 3S 35-40. Desde ahora citaremos como sigue. S = *Subida del Monte Carmelo*, precedida de un número que indica el libro o parte de la misma, y seguida de otros dos números que corresponden al capítulo, y al párrafo dentro del mismo; N = *Noche oscura*, precedida de un número que indica el libro o parte de la misma, y seguida de otros dos números que corresponden al capítulo, y al párrafo dentro del mismo; CA = *Cántico Espiritual* [primera redacción], CB = *Cántico Espiritual* [segunda redacción]: los números que siguen corresponden al comentario a la canción, y al párrafo dentro de la misma; LA = *Llama de amor viva* [primera redacción], LB = *Llama de amor viva* [segunda redacción]: los números que siguen corresponden al comentario a la canción, y al párrafo dentro de la misma.

¹⁰ 2S 23,3.

¹¹ 3S 35,5. A pesar de su intención, San Juan abandona el texto sin comentar más allá de los bienes motivos.

riores, unas; exteriores, las otras), deben ser apartados pues provocarían en el alma el afán de poseerlos, causándole muchos tormentos derivados de la dependencia y el engaño de esos fenómenos. Según San Juan es necesario estar libre de cualquier apego -también visual-, no solo de origen terrenal (*del suelo*) sino también celestial (*del cielo*)¹².

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 formalmente¹³.

Se plantea enseguida la cuestión de la fantasía y de la inadecuación de todas aquellas imágenes -mentales y materiales- que no provengan de Dios y que no sirvan para fomentar la devoción en los santos y encaminar a los principiantes, los dos principales fines para los que el autor justifica su uso¹⁴. San Juan habla de dos tipos de visiones: la *visión corporal* y la *visión espiritual*, nutridas por los *ojos corporales* y los *ojos del alma espirituales*, respectivamente¹⁵. En otros pasajes de *Subida del Monte Carmelo* habla de los *ojos materiales*¹⁶ a diferencia de *ojos del alma*¹⁷. Dentro de las visiones espirituales, San Juan de la Cruz distingue entre dos tipos: las imágenes ordinarias de la fantasía (*visiones imaginarias*) y las imágenes que se im-

¹² Los sintagmas *bienes del suelo* y *bienes del cielo* designan los caminos de espíritu imperfecto, es decir, los que no llegan a lo más alto del monte, en el dibujo del Monte de perfección.

¹³ 3S 13, 8.

¹⁴ 3S 37,1 y 39,1.

¹⁵ «Así como [a] los ojos corporales todo lo que es visible corporalmente les causa visión corporal, así a los ojos del alma espirituales, que es el entendimiento, todo lo que es inteligible le causa visión espiritual; pues, como habemos dicho, el entenderlo es verlo», 2S 23,2.

¹⁶ 2S 14,9.

¹⁷ 2S 11 y 16,2.

primen en el alma formalmente, es decir, aquellas que *están asentadas vivamente en el alma*¹⁸ y que le dan efectos positivos, aunque acaecen más raramente. Afirma que hasta en el ejercicio de recordación hay imágenes -es decir, imágenes de la memoria- que causan el levantamiento de la mente hacia Dios. Las imágenes impresas formalmente en el alma no requieren el ejercicio de la fantasía, pues el alma ya las tiene impresas en sí y puede conocerlas como quien se mira a un espejo, en palabras del autor. Sea cual sea el tipo de visión o aprehensión imaginaria, el devoto solo tiene que atender al amor de Dios que esas imágenes causan en el alma¹⁹, de modo que se pongan los ojos en Cristo, expresión que el carmelita usa para referirse al modelo de vida santa, la que sigue la imitación de Cristo.

Y como siempre surgirá la duda sobre si las visiones espirituales provienen de Dios o del demonio -por mucho discernimiento que se aplique, pues la naturaleza de la imagen ha menester siempre la apariencia-, el devoto deberá superar todas las imágenes y visiones para llegar a la devoción *sin forma ni figura* hasta que la comunicación divina sea por vía puramente sobrenatural²⁰. Por lo tanto, las visiones espirituales no deben ser consideradas un obstáculo para la unión siempre que se abandone la figura, que es la que provoca uno de los impedimentos principales: la idolatría²¹.

Parece contradecir todas estas consideraciones sobre el desasimiento de la imagen el episodio que la tradición cuenta acerca de la imagen pintada de Cristo que habló a San Juan de la Cruz, momento que queda reflejado en varios grabados²². O también el dibujo, que el

¹⁸ 3S 13,7.

¹⁹ 3S 13,6.

²⁰ «De todo lo cual él [el entendimiento] 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 sobrenatural», 2S 23,3.

²¹ «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», 3S 35,6.

²² En MICHEL FLORISOONE, *Jean de la Croix. Iconographie générale*. San Juan de la Cruz percibe que Jesucristo le pregunta: «Juan ¿qué quieres por tu labor?» a lo que Juan responde: «Señor, padecer y ser despreciado por vuestro amor».

mismo santo hizo, de un Cristo crucificado desde una revolucionaria perspectiva superior y que parece concebido a propósito de una visión interior²³. Pero si hacemos caso a los textos, la purgación de las facultades humanas (olvido de la memoria, oscuridad del entendimiento e inactividad de la voluntad) implica la suspensión de la imaginación (*la imaginación, atada*), con lo cual el alma quedaría vacía de formas e imperturbable visualmente pues no dispondría de la facultad de crear, recibir o procesar ninguna imagen o visión. Es la noche, como privación de luz y forma. La contundencia con la que en algunos pasajes San Juan rechaza toda imagen parece invalidar también las imágenes impresas formalmente en el alma, que ya no se podrían recuperar ni por medio de la memoria ni por medio del entendimiento²⁴.

En el tercer libro de *Subida* considera las imágenes como bienes ocasionales y, como hemos mencionado, afirma que es posible un uso apropiado en dos casos²⁵. En primer lugar, para la preparación espiritual de los principiantes. En segundo lugar, para encorajar la devoción de los religiosos en los santos. Aparte de estas dos excepciones, que por supuesto deben ser entendidas sin ningún elemento de idolatría, *Subida del Monte Carmelo* puede ser considerado como un tratado contra la imaginación y la fantasía, pues el proceso místico sanjuanista anula la actividad del entendimiento, la memoria y la voluntad por medio de las virtudes teologales, la fe, la esperanza y la caridad, respectivamente. La noche purgativa no admite imagen.

San Juan defiende la devoción en lo invisible, en aquello que es representado, lejos de dar valor o apegarse a la representación material, que es solo una mediación -y puede ser fácilmente un impedimento- hacia la santidad o la divinidad²⁶. Esta formulación es similar

²³ Habla del dibujo del Cristo crucificado EMILIO OROZCO en «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), 55-56, 273-293.

²⁴ «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», 3S 2,6.

²⁵ 3S 35,3.

²⁶ «Hay muchas personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan [...] Algunas personas que miran más

a la teología negativa que desarrollaron los místicos renano-flamencos del siglo XIV -cuya influencia en el carmelita ha sido objeto de estudio-²⁷ e impregna la concepción de la *noche oscura* como un camino sin camino, y la unión mística como una visión «sin forma y sin figura»²⁸.

Sus consideraciones no se pueden leer al margen de las directrices del Concilio de Trento (1545-1563), en cuya última sesión se trató la cuestión de la veneración de las imágenes y que nos permite conocer la posición de la Iglesia con referencia a su uso. 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.

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 del Monte Carmelo* a pesar de las restricciones a las imágenes. Tanto el valor de la enseñanza que tiene el arte como el rechazo de la idolatría son innegables en San Juan, que deja claro que no es un iconoclasta:

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 aquella; 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

en la curiosidad de la imagen y valor de ella que en lo que representa [...]. Personas que no se hartan de añadir imagen a imagen, [...] y la devoción de corazón es muy poca», 3S 35,2-4.

²⁷ Ver, al respecto, los trabajos de Pierre Groult, Jean Orcibal, Helmut Hatzfeld, Teodoro Martín o Miguel N. Ubarri.

²⁸ 3S 2,4.

ir a lo vivo, haciendo en ello más presa de la que basta para ir a lo espiritual²⁹.

En definitiva, podemos afirmar que el proceso de perfección del alma empieza por la purgación de los sentidos corporales (las visiones corporales del ojo material), sigue con la purgación activa de las facultades humanas (entre ellas, el entendimiento, y con él, las visiones ordinarias de la fantasía y aquellas visiones espirituales del ojo del alma que no fomenten la devoción) y termina en un acto de comunicación sobrenatural, desprovisto de figura.

3. EL MONTE DE PERFECCIÓN

Se conservan dos dibujos hechos por San Juan de la Cruz: el Cristo crucificado y el diagrama del Monte de perfección. El primero es un pequeño dibujo, conservado en el monasterio de la Encarnación de Ávila, que representa la crucifixión de un Cristo de rostro oculto desde una perspectiva superior y que inspiró a Salvador Dalí para su *Cristo de Port Lligat o de San Juan de la Cruz* (1951). Por otro lado, el *Monte de perfección* es un diagrama conservado en un manuscrito de mediados del siglo XVIII³⁰ de fray Andrés de la Encarnación, cuando este recopilaba información para una nueva edición de las obras. Se trata de una copia notarial del dibujo autógrafo del Santo hecho alrededor de 1580 y dedicado a la carmelita Magdalena del Espíritu Santo, aunque, como decíamos, ella misma dice que hizo un ejemplar del diseño para que cada monja lo llevara en su breviario. Según este comentario, debieron de repartirse muchos de estos *montecillos*. Es a propósito de este dibujo que proponemos vincular mística y pedagogía en San Juan de la Cruz. ¿Por qué San Juan recurrió a un instrumento visual? ¿La imagen revela, tal vez, algo más que los textos no pueden transmitir? El autor se refiere a esta imagen en el libro I de *Subida del Monte Carmelo*:

²⁹ 3S 15,2.

³⁰ Ms. 6296, «Certificaciones notariales sobre la autenticidad de varias obras menores de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, con copias y anotaciones a los escritos de Fray Andrés de la Encarnación», 1757-1760, Biblioteca Nacional de España (Madrid).

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 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 espiritual³¹.

En este fragmento se exponen dos vías ético-espirituales, la de imperfección y la de perfección. La primera se rige por lo sensual y los elementos exteriores, y es representada por un camino más ancho, pues es la vía más fácil (de hecho, son los dos caminos laterales de la figura: el de los bienes del suelo y el de los bienes del cielo). La otra, la de perfección, en cambio, es una senda, más estrecha y dificultosa, pues atañe solo a lo espiritual e interior.

En el Monte de perfección, la lectura, la oración y el ascenso confluyen en un mismo proceso, un proceso apofático de negación y desprendimiento. Si el símbolo de la noche es la imagen temporal de la unión transformativa, la montaña representa el elemento espacial. Ambas imágenes -la noche y la montaña- expresan dinamismo, movimiento entre niveles o fases; de ahí que la lectura se convierta en una actividad cinética por ese espacio gráfico-mental al mismo tiempo que se debe girar la estampilla del montecillo para poder leer los distintos sentidos de texto. Este *axis mundi*, del cielo a la tierra, culmina en un momento noético -un rasgo que también definió James- en el que el devoto obtiene la sabiduría divina, tal como se escribe verticalmente en la cumbre de la montaña. El monte, como elemento simbólico, conecta lo terrenal y lo celestial, lo humano y lo divino, como lo hacen el árbol o la escalera, figura de la cual también habla San Juan de la Cruz. Así pues, la perfección pasa por seguir los ejes de la interiorización y de la verticalidad, como de hecho venía proponiendo la doctrina del recogimiento.

Es, por lo tanto, una montaña mística y mistagógica para transmitir un modelo de experiencia y santidad en el marco de la doctrina

³¹ 1S 13,10; 3S 2,12 y 15,1-2.

cristiana. Para las carmelitas del siglo XVI o para el lector actual, el Monte de perfección es un mapa para la meditación. Uno debe encontrar su propio camino -aún por definir-, escogiendo la estrecha senda central -y no los caminos laterales-, pues es la senda del espíritu perfecto en la que se suceden siete *nadas*, en un apofatismo progresivo que conduce a la honra y gloria de Dios, en el centro del círculo.

San Juan de la Cruz concibe la interioridad, como decíamos, a modo de lugar, y ese lugar inefable e íntimo³² es una montaña sagrada pues conecta simbólicamente todos los niveles cósmicos. El inicio del proceso espiritual que el carmelita explica da comienzo con la purgación expuesta en *Subida del Monte Carmelo*, título que ya indica que el ejercicio de perfección se equipara al ascenso a una montaña, configurando una verdadera geografía espiritual. Así pues, se presentan dos cuestiones: en primer lugar, la constitución de un espacio; en segundo término, la identificación de ese lugar con la montaña santa.

La visión de la interioridad como un espacio nos permite hablar de una topografía del alma, es decir, de una disposición de lugares; en efecto, se trata de la *dispositio locorum* de la retórica clásica en aras de favorecer la memoria. Michel de Certeau (1925-1986), en *La fábula mística*³³, hablando a propósito de *Las Moradas* de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), 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 -Dios- que lanza al sujeto espiritual a construir un discurso, sustituyendo esa ausencia tan deseada por un yo poético. En el caso del Monte de perfección, la ausencia, como la huella que deja el Amado en el *Cántico* y que conlleva un viaje por las criaturas de la naturaleza, fundamenta la creación de un espacio que deberá ser recorrido y con ello, sin embargo, desocupado.

Este espacio al que vamos aludiendo no es un elemento para la recreación de la imaginación, sino una ficción o figuración necesaria para el acto de escritura. De ahí que el texto cree una topografía del alma, porque el lugar desde donde se habla es una imagen de la mente. Es un marco textual y experiencial a la vez.

³² Así lo describe MIGUEL N. UBARRI en *Espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, (Madrid: Ed. de Espiritualidad, 2002); especialmente en 97-103 (marco teórico) y en 297-312 (sobre la alegoría del Monte de perfección).

³³ MICHEL DE CERTEAU, o.c, 187-199.

Los textos sanjuanistas no definen la interioridad como un lugar concreto y delimitado sino que más bien se refieren a ella como centro profundo del alma de ahí que la figura del círculo o, más específicamente, la de la esfera, sean adecuadas para expresar ese lugar microcósmico (el alma humana, el círculo central) y macrocósmico (el gran círculo de palabras que abraza toda la figura) hacia el cual uno se acerca por medio de espirales profundas de meditación e interiorización. Giovanni Pozzi³⁴ analiza la forma circular como circularidad cósmica en tanto que representación de la divinidad, del cosmos y del yo. También Alois M. Haas se refiere a este elemento como el *circulus mysticus* en el que Dios, como esfera espiritual, sitúa su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna³⁵. A su vez, Jean Baruzi³⁶ vincula ese *más profundo centro* de *Llama de amor viva* y del Monte de perfección con el *fondo* (*Grund*) eckhartiano, lugar desprovisto de criaturas e imágenes. Según la lectura de Baruzi, este proceso de introversión se da como descenso hacia el fondo del alma.

El diseño en cuestión no es el resultado ni de un acto visionario - por lo menos, no se tiene constancia de ello- ni la ilustración de ninguna descripción detallada de la estructura del alma que esté presente en los textos, sino que es fruto de la síntesis de su doctrina bajo la concepción del proceso de perfección espiritual como una subida a una montaña. Probablemente trabajó en el dibujo durante meses o años y lo fue modelando mientras escribía los principales comentarios de sus poemas mayores. De ahí que en cuanto al contenido esté imbricado con todas ellas aunque solo *Subida del Monte Carmelo* lo mencione. Por este motivo, en la mayoría de ediciones, el dibujo ocupa la página anterior a dicho tratado.

La combinación de líneas y palabras nos permite hablar del dibujo como un caligrama. Del recurso icónico surge la figura de la montaña mientras del elemento lingüístico aparece la doctrina de la teología negativa. En la parte inferior se sitúan los modos paradójicos de acceso e iniciación al proceso-subida.

³⁴ GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, (Milano: Adelphi, 1996), 82.

³⁵ ALOIS M. HAAS, *Visión en azul*, (Madrid: Siruela, 1999), 76-77.

³⁶ JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001), 648.

Encima de los modos, que actúan como fundamentos que destruyen cualquier fundamento y apego por vía del lenguaje apofático, se sostiene un gran círculo que proclama la máxima de la libertad interior (*Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley él para sí es ley*). Este círculo contiene en el centro otro círculo más pequeño donde se advierte que *Solo mora en este monte honra y gloria de Dios*. Para llegar de la base de la montaña a esa cima -que equivale al centro del alma- nacen tres caminos verticales. Solo la senda central (*nada, nada, nada, nada, nada, nada y aun en el monte nada*) lleva al núcleo de la unión mística.

La enseñanza expuesta en el dibujo es, por medio de un lenguaje paradójico y de negatividad absoluta, el despojamiento de todo (*ni eso ni esotro*)³⁷ para alcanzar la unión con Dios, en ese proceso que el símbolo de la noche oscura recoge magistralmente. La transcripción del caligrama revela una lógica excepcional según la cual cuanto más se quiere algo, menos se obtiene, es decir, el tener pasa por el no querer, del mismo modo que pasa, valga la contradicción, por la ausencia de camino ya que para llegar a la cima-centro no hay vía establecida ni ley que no sea la de la libertad interior.

3.1 Pedagogía visual

La función del *Monte de perfección* era principalmente didáctica. Al ser un dibujo hecho de palabras, combinando un elemento icónico y un elemento lingüístico, podemos hablar de un poema visual en el que las letras se perciben como formas y la imagen como texto: es una montaña de palabras. El dibujo es la conjunción entre una meditación organizada por la estructura del caligrama y la oración individual a través de la voz interior. En este sentido, el diagrama deviene un puente entre la representación gráfica y la representación mental porque no solo implica el lenguaje discursivo sino también la intuición simbólica, expresada por medio de geometrías que se traducen en lugares mentales o del alma. Podríamos incluirlo en aquel grupo de imágenes definidas por Michael Evans las cuales, fuera de los cá-

³⁷ Transcribiendo el dibujo: *Ni eso ni esotro: bienes del cielo (gloria, gozo, saber, consuelo, descanso), bienes del suelo (poseer, gozo, saber, consuelo, descanso)*.

nes de la historiografía tradicional del arte, exponen ideas, teorías y/o doctrinas de forma diagramática³⁸.

El objetivo del *Monte de perfección* es organizar y transmitir el conocimiento místico, así que no se puede decir que fuera hecho con un propósito puramente artístico. Presenta un contenido teológico (sentencias, virtudes, máximas), no de tipo dogmático o enciclopédico, sino como un modelo de experiencia. El diseño del *Monte* es una herramienta formativa y, a su vez, performativa porque implica una realización por parte del lector. Este tiene que moverse por el dibujo, con una lectura cinética, ocupando esos lugares mentales y gráficos, y desocupándolos en un proceso apofático en el que llegar a la cumbre de la montaña es llegar al centro del alma y al estado de perfección.

Proponemos una interpretación del caligrama según las características del *ars memoriae*. Una de las secciones principales de la retórica clásica es la *dispositio* del contenido a fin de conseguir un artificio mnemotécnico que facilite el aprendizaje o la asimilación de la sabiduría expuesta. En el caso del Monte de perfección, se trata de una disposición ascendente y circular que invita al recogimiento, la perfección y la interiorización, como si el devoto profundizara en su laberinto interior al seguir el orden y sentido de lectura.

La estructura esquemática de la imagen está orientada a hacer retener esas palabras e ideas en el espacio de la mente. La repetición es el recurso más importante, pues se refiere al origen auditivo de cualquier acto mnemotécnico, necesario para la oración vocal y también para la mental, articulada por la voz interior. Sin embargo, no se trata de una repetición estéril sino de una meditación creativa, una memoria activa (como esa memoria activa y rítmica con la que fue configurando las primeras estrofas del *Cántico espiritual* en Toledo). San Juan configuró una estructura para la meditación con los siguientes elementos mnemotécnicos: formato de pequeña ilustración o estampilla para la lectura individual; esquematización y jerarquía del contenido; estructura triádica y simétrica: tres vías ascendentes; composición geométrica: líneas y círculos de palabras que confluyen en el nú-

³⁸ MICHAEL EVANS, «The geometry of mind», en *Architectural Association Quarterly* (1980), 32-55.

cleo central; repetición, rima, anáforas en los modos de la parte inferior; uso de dísticos, máximas, salmos.

En su investigación sobre los espacios de la memoria, Lina Bolzoni define este tipo de imágenes como «técnicas para la visualización» y «herramientas de conocimiento» dado que reflejan procesos cognitivos entre el ver y el pensar³⁹. La imagen deviene una interfaz mediadora entre la vista corporal y la mental, lo sensible y lo inteligible, y por eso implica no solo una lectura sino una contemplación, pues acaba siendo una imagen mental para el yo meditativo. Es el planteamiento de W. J. Thomas Mitchell⁴⁰, que concibe un espacio intermedio, el del diagrama, a través del cual es posible la comprensión. Pese a esta esquematización, la experiencia espiritual no puede ser expresada de modo absoluto ni reducida a una forma concreta. El dibujo del monte sirve solo como guía (vía, método, propuesta...), pues cada uno desarrollará su experiencia propia e intransferible.

En el dibujo del *Monte* leemos en la parte inferior: «Al respaldo: Para mi hija Madalena». Esta copia notarial hace referencia a la procedencia del dibujo, que estaba en el convento del Santo Desierto de las Mercedes, en un marco de ébano y con una nota escrita por el santo, que decía: «JHS. Magdalena del Espíritu Santo. Refrene mucho la lengua y el pensamiento y traiga de ordinario el afecto en Dios, y calentársele ha el espíritu divino mucho. Léale muchas veces», cosa que indica que se trataba de dibujos bastante personalizados a las necesidades y al carácter de cada monja.

El diagrama era un mapa para la oración y una guía de perfeccionamiento que las conectaba con lo que hablaban en sus conversaciones con confesores y maestros. La relación entre el confesor y la comunidad femenina era un espacio de didáctica religiosa basado en la palabra preferentemente oral, los elementos visuales y los ejercicios interiores de desasimiento, desnudez, mortificación y vacío espiritual, según formulaban las prácticas espirituales ascético-místicas desarrolladas en el siglo XVI.

³⁹ LINA BOLZONI, *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, (Madrid: Cátedra, 2007).

⁴⁰ W. J. T. MITCHELL, «Diagrammatology», en *Critical Inquiry*, 7, núm. 3 (primavera de 1981), 622-633.

Como ya se ha expuesto en páginas anteriores, San Juan de la Cruz distingue entre la curiosidad por las imágenes religiosas materiales -que él condena- y aquello que las imágenes representan. La carmelita alemana Edith Stein se centra en esta última idea, es decir, en aquello a lo cual la imagen apunta o conduce. Stein habla de «la forma interior del Crucificado» y sostiene que el Crucificado pide al artista algo más que una mera representación⁴¹. Pide, en definitiva, una *imitatio Christi*, una imitación del fondo y no de las formas. Por ello, su interpretación de las imágenes responde a la naturaleza del icono en detrimento de la del ídolo y se puede hablar de una *idoloclasis* (el sacrificio de la imagen-ídolo, como la muerte nietzscheana del Dios-ídolo), aunque, según San Juan, no se trata de iconoclasia o aniconismo pues él deja claro, como hemos visto, que no comparte estas ideologías, más propias del protestantismo. Es decir, las ‘representaciones interiores’ (o imágenes impresas en el alma) en el contexto de la devoción no son válidas si esa representación no viene acompañada de la imitación de la actitud santa, de modo que ya no importe la figura material de la cruz sino la vivencia real de la pasión. La imagen interior, como elemento transformador, es el instrumento para la conversión profunda.

La imagen es un punto de encuentro entre la mirada del devoto y aquello que la imagen presenta y representa. Para acceder a lo representado es imprescindible ir más allá de la imagen (la imagen física y la mental, las formas, las figuras, las metáforas), sacrificarla, ya que, si lo analizamos desde una cristología de la imagen, la imagen se asimila a Cristo. El Hijo, como imagen, es una puerta y un camino, pero los sentidos humanos no pueden quedarse atrapados en esta imagen simbólica y sagrada -cabe recordar el *noli me tangere*-. La experiencia de la noche como *imitatio Christi*, en tanto que sufrimiento de Cristo y despojamiento de todas las facultades humanas, implica también el despojamiento de cualquier forma y figura. En

⁴¹ EDITH STEIN, *Ciencia de la Cruz*, (Burgos: Monte Carmelo, 2000). El Doctor Místico afirma: «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 ellos», 3S 35,5.

consecuencia, se puede hablar de un «abandono de la imagen» - material y mental-, evitando cualquier tipo de idolatrización. La imagen es útil para dirigir la fe del principiante hacia las formas interiores e invisibles, y, finalmente, hacia la ausencia de formas, como los mandalas budistas, cuya función última es ser disueltos. Y esa sería una de las enseñanzas del Monte de perfección: «y aun en el monte, nada».

No se trata de una enseñanza con modelos morales por medio de escenas bíblicas como predominan en la pintura barroca; por el contrario, se trata de una pedagogía de la vida interior y de la oración mental a través de un poema visual. En definitiva, San Juan de la Cruz usa una imagen que representa el mundo interior, con una estructura y un contenido para ser memorizados y experimentados. Es un método visual para los iniciados, que tendrán que rechazar su concupiscencia visual y trascender la imagen. Aprender por medio de imágenes pero, en último término, sin imágenes.

3.2 Evolución iconográfica

El *Monte de perfección* fue reelaborado en copias manuscritas de finales del siglo XVI⁴² y en muchas ediciones impresas a partir del siglo XVII. Destaca en primer lugar la edición princeps de las obras completas de San Juan de la Cruz -aunque sin el *Cántico espiritual*- impresa en Alcalá de Henares en 1618, considerada una interpretación artística del diagrama original⁴³. El grabador de dicha edición,

⁴² Ms. 8795, f. 82r (Biblioteca Nacional de España, Madrid); ms. 705, f. 3, copia de las *Fundaciones* de Santa Teresa de Jesús (Biblioteca de la Abadía de Montserrat); ms. 2201, 126r (Biblioteca Nacional de España, Madrid); códice de *SMC*, f. 2r (Abadía del Sacromonte, Granada). Para ver las imágenes mencionadas en este apartado, ver mi tesis doctoral: *Iconología del Monte de perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz* (Doctorado en Humanidades, Universidad Pompeu Fabra, 2010), en Tesis Doctorales en Red, 5 enero 2018, <http://hdl.handle.net/10803/7456>.

⁴³ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, «Monte de perfección», en *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*, (Zaragoza: El Noticiero, 1947), 120-123. La edición príncipes es: *Obras espirituales que encaminan a un alma a la perfecta unión con Dios* (Alcalá de Henares: Ana de Salinas, 1618).

Diego de Astor, reorganizó las sentencias, añadió palabras y convirtió esa primitiva montaña abstracta en una montaña figurativa sobre la cual, en otras versiones europeas desde el siglo XVII al XIX, se fueron añadiendo elementos icónicos. Este inaugura una colección iconográfica que, en algunos casos, osará representar la divinidad bajo una forma humana, en la cima de la montaña. Las siete *nadas* del diagrama primitivo -número indicativo de perfección- se han convertido en seis; por otro lado, se han añadido los siete dones y los doce frutos del Espíritu Santo, las virtudes cardinales y las teologales, de modo ordenado, claro y didáctico. Asimismo, el camino de espíritu perfecto, en el centro de la montaña, aparece mucho más estrecho que en el dibujo original, denotando la dificultad extrema de la vía de la nada, que no es un *camino* sino una *senda* oscura y difícil. Por eso, el Padre Noel-Dermot considera que el grabado de Diego de Astor expresa el camino del ascetismo y no el camino místico⁴⁴. Apoyaría esta hipótesis el argumento según el cual se habría pasado de la circularidad del diagrama primitivo a la linealidad de la montaña de 1618 en la que el proceso de perfección termina en la cima, sin plantear un retorno al mundo ordinario después de la experiencia de unión o revelación. Todos estos cambios gráficos son quizás explicables en parte por el lenguaje didáctico y moralizador de la emblemática que irrumpe en España a finales del siglo XVI y en los primeros años del siglo XVII, con las obras de Juan de Horozco (*Emblemas morales*, 1589), Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, 1599) y Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*, 1610), y que Diego de Astor debía de conocer.

El grabado del Monte de perfección de Diego de Astor da lugar a una amplia variedad iconográfica. La edición latina preparada en Colonia (1639)⁴⁵ desarrolla la cima de la montaña con frondosa vegetación, destacando con protagonismo tipográfico ese *iuge convivium* (banquete eterno) que saciará no los sentidos físicos sino los sentidos espirituales. El banquete es el lugar de la comensalidad, la comunica-

⁴⁴ NOEL-DERMOT, OCD, «The Mount of Perfection of Saint John of the Cross as presented by Diego de Astor», en *Mount Carmel* 7, núm. 3 (1959), 77-83.

⁴⁵ *Opera Mystica*, VPF Ioannis a Cruce. Primi Carmelitae Discalceati, (Colonia: Officina Gualteriana, 1641).

ción y la comunión: un espacio de encuentro y gozo como el banquete platónico -el cual precisamente enseña el modelo de purificación amorosa- o la Última Cena⁴⁶. La cima fértil da sentido a la inscripción que rodea toda la imagen (introducida ya en el modelo de 1618), el salmo de David 67, 16: *Mons dei, mons pinguis, mons coagulatus, mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo*, que San Juan traduce en el comentario al *Cántico espiritual* como «monte grueso y cuajado»⁴⁷.

En Francia aparece en 1641 la segunda edición francesa de las obras, editada por Cyprien de la Nativité⁴⁸. Superpuestas a los tres caminos ascendentes se añaden tres figuras femeninas, que el mismo Cyprien de la Nativité interpreta como alegorías de los estados del alma (perfecto, imperfecto y errado)⁴⁹. Son figuras hablantes pues unas cintas recogen sus advertencias con respecto a la vida espiritual, de modo que la doctrina se difunde por medio de la ficción de una voz. En este diseño destaca la senda estrecha de perfección, como una brecha que penetra y se abre camino dentro de esa gran piedra sagrada que es la montaña, sólida e inmutable. Es 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.

Cyprien de la Nativité opina que San Juan decidió poner el dibujo de la montaña mística al inicio de sus obras como un enigma de su doctrina⁵⁰ y por eso titula el comentario de la edición como *Explication de cet enigme*. Cyprien explica el grabado de su edición como la representación de tres caminos que evocan tres estados del alma.

⁴⁶ JOSÉ NIETO, *Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a San Juan de la Cruz* (Madrid: FCE, 1982), 90.

⁴⁷ CB 36,10.

⁴⁸ *Les œuvres spirituelles de B. Père Jean de la Croix*. Cyprien de la Nativité de la Vierge (rev. y trad.) (Paris, ed. de 1665), 30.

⁴⁹ La distinción entre las vías de espíritu imperfecto, perfecto y errado difiere de la denominación original: espíritu imperfecto, perfecto e imperfecto (también para los espíritus sujetos a los bienes del suelo). El cambio de denominación de espíritu imperfecto a errado para los de los bienes del suelo proviene de la interpretación moralizadora del grabado Diego de Astor.

⁵⁰ CYPRIEN DE LA NATIVITÉ (ed.), *o.c.*, 31.

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 desvío viene de la atención a las cosas caducas y terrestres, verdaderos pesos que le impiden subir a la montaña, hacia la cual tiene el torso girado. Confiesa su error, como leemos en la cinta (*Je n'ay peu gagner la montagne pour avoir failly le chemin*), y reconoce no haber obtenido tampoco los bienes terrenales (*Tant plus je les recherchois tant moins je les ay trouvez*). La figura de espíritu imperfecto, a la izquierda, alarga sus brazos para poder subir a la montaña pero dice: *Pour les avoir procuréé j'ay moins en que si fuisse monté par le sentier/ Plus je tarde et moins je monte, pour n'avoir pas pris le sentier*. Esa pesantez del espíritu imperfecto y del errado se expresa por medio de las ataduras que impiden a las almas turbadas y por las piedrecitas que las obstaculizan en su camino. 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.

Allí en la cima está el alma de la montaña, en palabras de Cyprien de la Nativité. 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 *nadas* (*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. Ello explicaría que se prescindiera de la sexta *nada* que está en el modelo de Beas de Segura y que invita a esa séptima *nada* de *aún en el monte, nada*. Así pues, la contemplación obtenida es la desnudez absoluta de todas las criaturas y afecciones tanto externas como internas, y en tanto que figura alegórica, la figura central va vestida para las bodas espirituales, acompañada de los siete dones del Espíritu Santo (correspondientes a los hábitos) y los doce frutos (correspondientes a los 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 suprema. Cyprien de la Nativité designa ese estado máximo como contemplación en la sabiduría amorosa de Dios.

En lugar de representar los estados del alma, la edición genovesa de 1858⁵¹ representa la divinidad en forma de figura masculina, como Dios Padre, con los atributos de la barba blanca, la mano con los tres dedos alzados, un báculo con la flor de lis, un triángulo encima de la cabeza y la paloma del Espíritu Santo, de modo que hace clara y repetida alusión a la Trinidad. Este grabado recupera la representación de los frutos y los dones del Espíritu Santo enmarcados en unas tablas de piedra, como las tablas de la ley en las que Moisés recibió los diez mandamientos en el monte Sinaí (Ex 24,12), tablas que ya se encontraban en el grabado de la edición veneciana de 1747⁵². 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 idólatra de Dios (Ex 32). Moisés aprendió en el monte Horeb que Dios no puede ser visto, porque es la zarza ardiendo que nunca se consume (Ex 3,2), destrucción continua de cualquier imagen.

En una edición de París de 1876⁵³, lo más alto del monte está ocupado por una gran paloma luminosa. Esta interpretación parte del modelo de la edición de Cyprien de la Nativité. La mitad inferior del grabado es idéntica. El rasgo distintivo de este ejemplar es la presencia de un pájaro 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, inseminando vida en esa cima fértil, en ese centro del alma donde aun habiéndolos rechazado -o justamente por ello-, se gozará de los bienes espirituales. El Espíritu de Dios baja para comunicarse con el Hombre por acto de gracia, como en el bautizo de Cristo.

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 y al mismo tiempo es el pájaro que va de vuelo, tomando la forma del

⁵¹ *Opere complete di S. Giovanni della Croce*, (Genova: Giovanni Fassi-Como Editore, 1858).

⁵² *Opere si San Giovanni della Croce*, (Venezia: Angiolo Geremia, 1747).

⁵³ *Vie et œuvres spirituelles de l'admirable docteur Jean de la Croix*, (Paris: Carmélites de Paris, 1876/7).

crucificado, invertidamente. La caridad (*Charité*), como virtud teológica 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.

En un precioso diagrama alemán en el que se toman como modelo los *carmina figurata*, los poemas visuales grecolatinos que adoptaban unas formas u otras según el contenido que mostraban⁵⁴. En este caso, la disposición del texto configura la forma de una montaña en la cual a más altura, menos líneas definidas hay, menos determinado es el camino, expresando muy fielmente la doctrina de San Juan de la Cruz no solo por el texto sino por la austeridad gráfica. 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’).

Una de las versiones modernas (1991)⁵⁵ del *Monte de perfección* revela la comprensión de la experiencia mística sanjuanista como un acto, en último término, de visión. El lugar privilegiado de la montaña, la cima-centro, se ha convertido, adoptando la forma de mandorla, en un ojo. Quizás será el ojo interior del espíritu humano, que ha logrado la lucidez del ver (pues aquí, superada la noche del entendimiento, ver ya es comprender), esa tan esperada *visión clara de Dios*; o bien será el ojo que todo lo ve y todo lo sabe, y que siempre nos vigila:⁵⁶ el de la divinidad. O quizás no tiene sentido, en este punto, la distinción de los sujetos de visión, pues la amada en el Amado es transformada.

4. LA ESTÉTICA SANJUANISTA

Por un lado, la renuncia a todo acto visionario y, en última instancia, a toda imagen mental, con la imaginación atada, el alma a oscu-

⁵⁴ *Weg zur Liebe oder der Berg der Vollkommenheit. Nach dem hl. Johannes vom Kreuz* (Limburg a. d. L.: Gebrüder Steffen, 1920), 72 y 73.

⁵⁵ RUTH BURROWS, *The ascent to love* (London: Longman and Todd, 1991), última página, no numerada.

⁵⁶ Giovanni Pozzi reconoció en el *Montecillo* la mirada divina, en *La parola dipinta, o.c.*, 149.

ras, es decir, desprovista de visiones, aprehensiones e imágenes. Por otro lado, ese maravilloso dibujo que esboza tan imaginativamente la interioridad humana. Por un lado, la constitución de un lugar. Por otro, la necesidad de recorrer y reconstruir constantemente ese lugar - el propio camino- y de abandonarlo para seguir, para no recrearse en ningún bien ni provecho. Con estos y otros argumentos se hace comprensible la definición del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar según la cual la estética mística es paradójica⁵⁷ y por ello podemos hablar de una *estética de lo invisible* o *estética apofática*⁵⁸ en la que la visión implica una no-visión. De hecho, von Balthasar advierte que San Juan identifica la fe con el no ver así como la contemplación con la visión y por eso concluye que, a pesar del desprendimiento y la privación nocturna, perdura una visión: «es una visión a guisa de no ver, la visión de una presencia a modo de ausencia o de velación»⁵⁹. Y, de hecho, dos de las imágenes poéticas sanjuanistas principales, la noche y la llama, reflejan la imposibilidad del acto de ver, ya sea debido a la oscuridad, ya sea por la quema de toda forma. Ello no impide, sin embargo, la riqueza de las imágenes poéticas en los textos del carmelita.

La estética sanjuanista que proponemos definir no sigue ninguna voluntad artística sino devocional, y esa devoción debe focalizarse en lo invisible -y no en lo sensible-, tal como el santo lo explica. La viva imagen interior no tiene tanto que ver con un acto de visión sino más bien con un acto de imitación de un modelo de vida santo. Esta devoción en lo invisible parece ir más allá de las visiones espirituales impresas en el alma, pues en ella ni se ve nada ni se entiende nada ya que supera la actividad del entendimiento: una visión espiritual im-

⁵⁷ HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, (Madrid: Encuentro, 1995), 138.

⁵⁸ Término establecido por AMADOR VEGA en *Zen, mística y abstracción*, (Madrid: Trotta, 2002), y *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática* (Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2005). Ver también como trata la *imagen sin imagen* eckhartiana y el concepto de *apercepción mística* de Baruzi en «Imaginación nocturna y contemplación estética: San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola», en *Bandue* 1, 2007, 296.

⁵⁹ HANS URS VON BALTHASAR, *o.c.*, 154.

presa en el alma pero a la que se habría desprovisto de figuras por medio de un proceso de desimaginación, deformación y desfiguración que termina en una imagen vacía de imagen, imagen sin imagen o, cogiendo la expresión de San Juan: una *visión sin forma ni figura*.

La asunción de una estética de lo invisible nos lleva a concebir un tipo de imaginación sin imágenes, de imágenes sin figuras o de figuras sin rostro, como su dibujo del Cristo crucificado. La imagen nocturna se caracterizaría por la negación de su condición de apariencia, rechazando toda forma y figura en la que la concupiscencia de los ojos⁶⁰ pudiera quedarse fijada, de modo que, desde el punto de vista del devoto, podemos hablar de un *abandono de la imagen*, tal como ha formulado Jean-Luc Marion en sus escritos sobre el ídolo y la visibilidad,⁶¹ es decir, una superación de su materialidad o aparición mental. Esto no ocurriría a los principiantes, que aún no han pasado de la meditación a la contemplación y que, por lo tanto, no han dejado del todo el mundo sensible ni han entrado en lo que Jean Baruzi llama la *noche de la imaginativa*.⁶² En este sentido, la imagen nocturna es una representación no idolátrica.

El punto culminante de la experiencia mística sanjuanista es el conocimiento de la esencia divina por vía de una *clara visión de Dios*,⁶³ que ocurre solo en la otra vida, de modo sobrenatural y esencial:

En lo cual se da a entender claro que en este alto estado de unión que vamos hablando, no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz de visión imaginaria, o semejanza, o figura, ni la ha de haber; sino que boca a boca, esto es, esencia pura y desnuda de Dios, que es la boca de Dios en amor, con esencia pura y desnuda del alma, que es la boca del alma en amor de Dios.⁶⁴

⁶⁰ San Juan de la Cruz usa la expresión «concupiscencia de los ojos» en 1S 13,8.

⁶¹ JEAN-LUC MARION, *El ídolo y la distancia*, (Salamanca: Sígueme, 1999); *El cruce de lo visible*, (Castellón: Ellago Ediciones, 2006).

⁶² JEAN BARUZI, *o.c.*, 557.

⁶³ 2S 24,4; 2N 20,5; CB 10,8; 12,4 y 12,6; LB 1,24.

⁶⁴ 2S 16,9.

Deberíamos preguntarnos dónde se situaría la imagen del Monte de perfección dentro de la clasificación de las visiones que hace San Juan de la Cruz. ¿Se trata de una visión sin figura? Difícilmente, pues a pesar del lenguaje de negatividad absoluta y de su fina abstracción, el dibujo se sostiene por la figura implícita de una montaña, ya que no representa a Dios sino al camino hacia él. ¿Es una imagen para el ojo del cuerpo o para el ojo del alma? Sin duda la imagen está dirigida al ojo espiritual -por vía inevitable del corporal- y precisamente por ello, deberá ser abandonada o trascendida si se quiere entrar en la fase de la contemplación afigural, destinación final en la que toda cartografía ya sobra.