

La tradición mística en la *Subida del Monte Carmelo* de san Juan de la Cruz



Victoria Cirlot

Universidad Pompeu Fabra, España
victoria.cirlot@upf.edu

Resumen

El artículo presenta un comentario de la obra de san Juan de la Cruz centrado en el simbolismo de la montaña. El dibujo del *Montecillo* en copia autógrafa será el punto de partida del estudio que se pregunta por la tradición mística que hay detrás: desde el pseudo-Dionisio hasta la visionaria del siglo XII Hildegard von Bingen y su coetáneo el filósofo Ricardo de San Víctor. La pregunta por la relación entre la teología negativa del pseudo-Dionisio y la obra sanjuanista viene determinada por el planteamiento del gran estudioso del gnosticismo Henri-Charles Puech. La tradición mística medieval y la función de las imágenes en la experiencia interior será abordada desde estudios como los de Jeffrey F. Hamburger.

Palabras clave: montaña; ascenso; descenso; noche; tinieblas; nada.

The Mystical Tradition in St. John of the Cross' Ascent of Mount Carmel

Abstract

The article presents a commentary on the work of St. John of the Cross focused on the symbolism of the mountain. The drawing of the *Montecillo* in autographic copy will be the starting point of the study that explores the mystical tradition lying behind it: from the Pseudo-Dionysius to the 12th century visionary Hildegard von Bingen and her contemporary, the philosopher Richard of St. Victor. The question on the relationship between the negative theology of Pseudo-Dionysius and the work of St. John is determined by the approach of the great scholar of Gnosticism Henri-Charles Puech. The medieval mystical tradition and the role of images in the inner experience will be addressed from the perspective of studies such as those of Jeffrey F. Hamburger.

Keywords: mountain; ascent; descent; darkness; night; nothingness.



El dibujo del Monte Carmelo de san Juan de la Cruz se presenta a nuestra mirada como la cifra de su experiencia mística y de su pensamiento [Fig.1]. Su desciframiento promete entonces conducirnos al nódulo de aquello que, parafraseando al santo, podríamos denominar una “extraña ínsula”, es decir, la unicidad absoluta de una personalidad creadora. La copia de Francisco Arredondo del siglo XVIII remite a un autógrafo realizado hacia 1580 en Beas de Segura, cuando san Juan había ya salido de la cárcel de Toledo en donde nació la poesía que parece el germen de toda su obra, la *Noche oscura*; en 1582 comenzó en Baeza una obra de difícil clasificación dentro de los géneros literarios, pero en todo caso cercana al tratado, la *Subida del Monte Carmelo*, que le habría de ocupar muchos años y que dejó inacabada. La prosa se combina con el verso, como ocurre en toda su obra, aunque el carácter exegético y hermenéutico se intensifica en la *noche oscura*, en que la hermenéutica proyectada sobre su propia obra lírica alcanza su punto culminante. La *Subida* y la *Noche* configuran un díptico que puede confrontarse con *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*, que a su vez constituyen otro díptico, próximas entre sí y alejadas de las dos primeras, no solo en cuanto a estilo sino también en cuanto a concepción y sentimiento religiosos (Juan de la Cruz, 2014).

Me centraré en el dibujo-diagrama que precede a la *Subida del Monte Carmelo* con la intención de situar esta primera obra de san Juan de la Cruz dentro de una tradición mística. No se trata tanto de contextualizar la obra en una época, lo que ya ha hecho suficientemente la crítica sanjuanista en su búsqueda de influencias dentro de la cultura española del Siglo de Oro, sino más bien de proyectar un fondo de tradición en el que la *Subida* de san Juan pueda alcanzar quizás otras tonalidades que destaquen aspectos poco percibidos. Esta intención descansa en dos presupuestos: el primero procede de la estética de la recepción que considera que toda obra, textual o plástica, contiene un potencial de significados que superan los concebidos por el propio autor y su época; el segundo nace de los estudios comparados que conciben los contrastes como el método idóneo para hacer brotar nuevos contenidos, pues estos dependen directamente de las relaciones y asociaciones en que se dispongan las obras particulares. Así, serán el monte y su subida, mucho más que la noche infinitamente comentada o la noche y la llama, como recientemente ha planteado Bernard McGinn (Mc Ginn, 2017: 261), los elementos que centrarán nuestra atención: una imagen y una acción con un pasado intenso del que solo destacaré algunos momentos, aunque eso sí, prodigiosos.

1.

Más que de un dibujo del *Monte Carmelo*, también llamado *Monte de perfección*, *Montecillo*, *Monte místico*, de lo que se trata es de un diagrama, es decir, de una combinación de texto e imagen con fines claramente didácticos [Fig. 1]. La imagen, como suele ocurrir en los diagramas por lo general resueltos a base de figuras geométricas como los círculos, o de elementos que permiten una clara ordenación como los árboles o las manos, es muy esquemática, casi abstracta, sobre todo si la comparamos con la que realizó Diego de Astor, el discípulo de El Greco para la primera edición de la *Subida* publicada en Alcalá de Henares en 1618 [Fig. 2]. La de san Juan es una vista aérea de la montaña, como las vistas aéreas de la Jerusalén celeste de los Beatos, en la que tanto pueden verse los empinados caminos que conducen a la cima como la cima misma resuelta en un círculo formado por palabras, un auténtico caligrama semejante a los estudiados por Giovanni Pozzi, que precedieron a las poesías visuales del siglo pasado (Pozzi, 1981).

Por los testimonios que han quedado podemos saber que san Juan debió realizar bastantes copias del *Montecillo* que circularon por los conventos, como esta dedicada a Magdalena del convento de Beas de Segura en Jaén. Siglos antes, en la primera mitad

del siglo XII, Hugo de san Víctor enseñaba a sus discípulos a partir de dibujos y el arca de Noé fue una de sus figuras elegidas para situar las ideas que eran objeto de aprendizaje y de memorización (Rudolph, 2014). El neoplatonismo imperante en el siglo XII concedió un lugar privilegiado a la imagen, ya que esta se acercaba más al arquetipo que cualquier texto. Por ello, el abad calabrés Giocchino de Fiore consideraba que las figuras le permitían demostrar mejor que las palabras los misterios cristianos, como el de la Santísima Trinidad (Cirlot, 2010: 136). El dibujo-diagrama del *Montecillo*, autónomo en un principio y distribuido entre frailes y monjas, mostraba eficazmente una doctrina y al mismo tiempo tenía que constituir un punto de apoyo para la iniciación en tal doctrina y su asimilación a partir de la memorización y la meditación. En efecto, los diagramas eran generalmente figuras mnemónicas. La potencia de la memoria (*vis memorativa*) era concebida en constante diálogo con la imaginación, como se muestra en el diagrama del cerebro estudiado por Mary Carruthers y que se encuentra en un manuscrito de principios del siglo XIV (Carruthers, 2008: 66). Por su parte, Jeffrey F. Hamburger ha estudiado ampliamente el extraordinario valor otorgado a las imágenes entre los místicos de la Edad Media, pues estas, al igual que los textos, tenían que ser lentamente digeridas—*ruminatio* es el término latino que designa esa digestión de textos e imágenes— es decir, degustadas, interiorizadas, para que pudieran tener su efecto de activación tanto en las prácticas religiosas cotidianas, como la oración, o en las extraordinarias, como las experiencias visionarias (Hamburger, 1998: 111-148). Así pues, dentro de esta tradición diagramática hay que situar el *Montecillo* de san Juan de la Cruz, con su clara función didáctica y mnemotécnica, como un apoyo para el propio desarrollo interior dado su valor mistagógico.

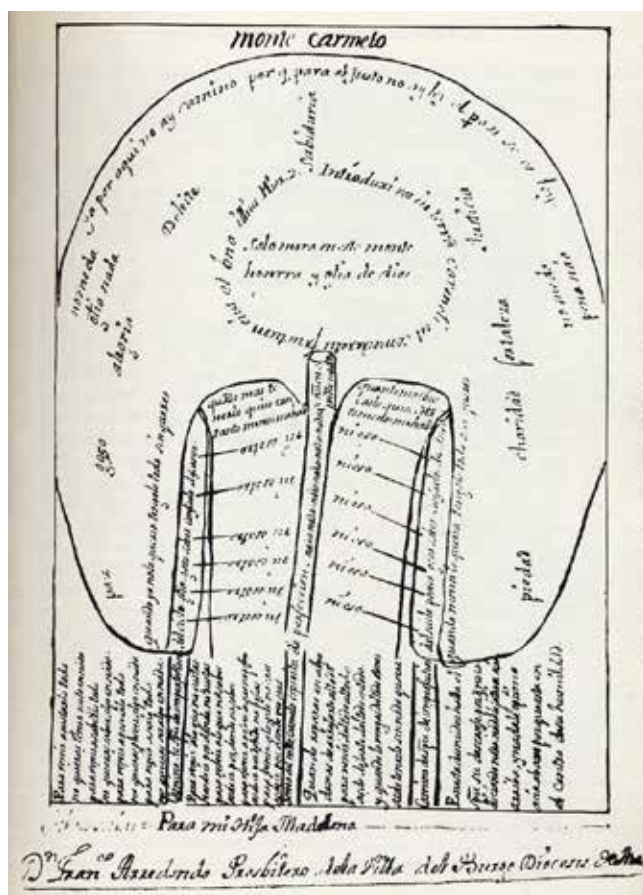


Fig. 1: Dibujo de El Monte de la Perfección de san Juan de la Cruz. Copia autógrafa del siglo XVIII, original de hacia 1580, proc. de Beas de Segura. Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 6296, fol. 7r

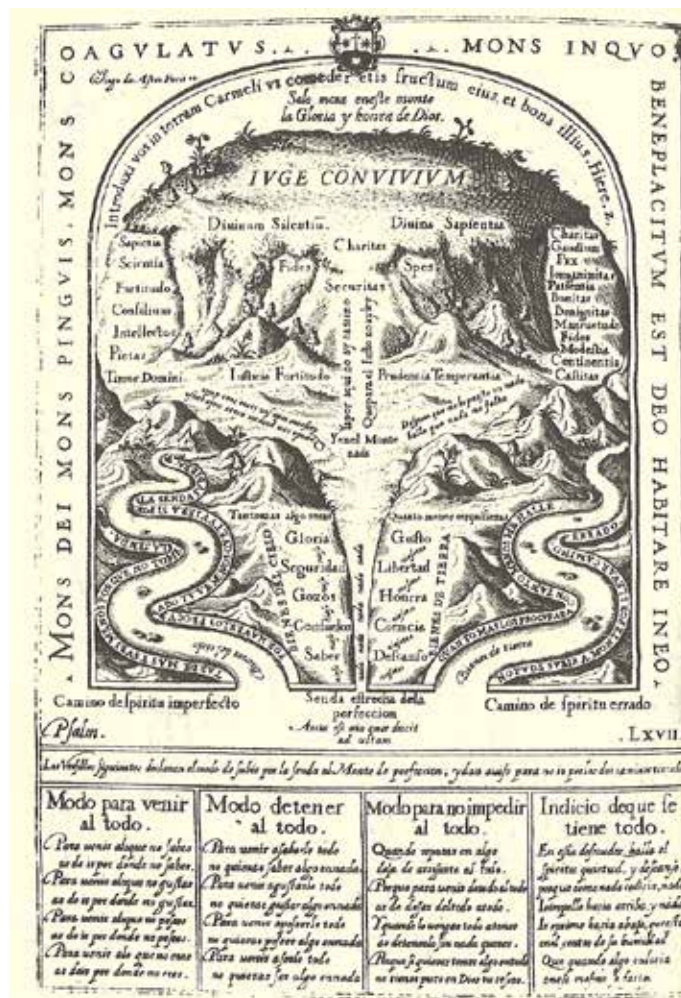


Fig. 2: Frontispicio de la *Subida del Monte Carmelo*, en *Obras espirituales que encaminan a un alma a la perfecta unión con Dios*, Alcalá de Henares 1618. Grabado de Diego de Astor

Detengámonos ahora en las palabras situadas en el *Monte*. La base del *Monte* está formada por una espesura de palabras distribuidas en cuatro columnas verticales. En la primera de ellas se lee:

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.

La relación dialéctica domina la columna: “todo/nada” se encuentran al final de cada línea alternándose; “todo” se sitúa en las oraciones finales introducidas por los “para”, y “nada” en las oraciones encabezadas por la negación, “no”. Un ritmo particular se genera en estas ocho líneas que será el dominante de toda la composición, y que podríamos asimilar al de la inspiración, seguida de la expiración. Michel de Certeau describió el *Montecillo* como

un cuerpo fantástico cuyos pulmones escanden (como en los versos bíblicos) [...], un cuerpo dividido por la hondonada central en la que se repite la “nada” [...], y cuyos pies están cubiertos por una vegetación de escrituras que devienen más escasas a medida que ascienden (Certeau, 2006: 137).

Tres caminos suben desde las columnas: tanto el de la izquierda como el de la derecha son los “caminos de espíritu de imperfección”, mientras que solo el del centro es el correcto: “Senda del Monte Carmelo espíritu de perfección”. Mientras al primer camino le corresponden “gloria, gozo, saber, consuelo, descanso” y al tercero, “poseer, gozo, saber, consuelo, descanso”, en el del centro domina la repetición de una sola palabra, “nada”, seis veces, “nada, nada, nada, nada, nada, nada”, para concluir con “aún en el monte nada”. Dos espacios centrales muestran unas rayas señalando los caminos de espíritu de imperfección. En el de la izquierda se lee en la parte superior: “Cuanto más tenerlo quise con/tanto menos me hallé” y en escritura invertida “ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro”, como si un espacio fuera reflejo del otro en un espejo, o bien el camino de descenso. En el de la derecha: “Cuanto más buscarlo quise con/tanto menos me hallé” y sigue la repetición de las mismas palabras seis veces como en el espacio anterior: “ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso”. Michel de Certeau lo relacionó con un pasaje bíblico, el del encuentro de Elías con Dios en el Horeb, en que se nos dice que hubo un huracán pero Dios no estaba allí, que hubo un temblor pero Dios no estaba allí, que hubo un fuego pero Dios no estaba allí (“non in spiritu Dominus”, “non in commotione Dominus”, “non in igne Dominus” I *Reyes* 19, 11-12) (Certeau, 2006: 136). La cima está representada por el círculo formado por el versículo “Introduxi vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius” (*Hier.* 2, 7) [“Luego os traje a la tierra del vergel [en hebreo *karmel*], /para comer su fruto y su bien”, *Jer.* 2, 7], que justifica el título de la obra, Monte Carmelo, como se ve en la parte superior del dibujo. En el interior del círculo se lee: “Solo mora en este monte honra y gloria de Dios”. En forma de arco, como bóveda celestial, una frase que dice: “Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley; él para sí se es ley”.

La negación impregna el texto del diagrama, creando un ritmo por la repetición, la alternancia y el reflejo. Señalaba Michel de Certeau que a la profusa vegetación de palabras en la base del monte sucede un vaciamiento de ellas cada vez mayor, para que solo en su cima pueda oírse el “susurro de una suave brisa” (I *Reyes* 12), de modo que bien por ello merece este monte el nombre de “montaña del silencio” (Certeau, 2006: 137). Al comentar la introducción a la primera edición de la obra de san Juan de la Cruz, la de Alcalá de 1618 de Diego de Jesús (1570-1621), carmelita descalzo, Michel de Certeau se detiene en la consideración de la *Subida del Monte* como “una ciencia de la circuncisión” para desplegar ideas de tanto interés que no puedo dejar de referirme a ellas. Cito literalmente:

El espíritu que la habita es “circuncisión”, un trabajo de corte. En el texto de Diego, pronto queda señalado por dos índices que designan la estructura de las frases místicas y el instrumento de su fabricación: la estructura es dual, el instrumento es un cuchillo. De entrada, el establecimiento histórico del Carmen reformado no remite a un fundador sino a dos, la “santa madre” Teresa y el “bienaventurado padre” Juan, “su muy fiel coadjutor”, “dos padres que pueden denominarse hijos y padres del Carmen”. En este cuadro genealógico, los “padres” del discurso reformado son también los “hijos” del silencio de la montaña, y la diferencia sexual recibe de una sola vez una pertinencia teórica y práctica. Son necesarios dos (masculino y femenino) para que nazca el nuevo lenguaje. [...] Esta dualidad (Teresa y Juan) invierte el modelo adánico (Adán y Eva), pero reproduce el modelo crístico entre María y José. La “madre” prevalece sobre el “padre” no solamente por motivos apologeticos (hay que hacer pasar bajo la doctrina respetada de Teresa la doctrina

sospechosa de Juan) o históricos (Teresa es anterior), sino en nombre de una estructura que se repite entonces en los comentarios sobre la Mujer del Apocalipsis [Gioacchino de Fiore: la posible época de la mujer] o en la tradición cabalística cristiana de la “Shejiná”, feminidad de la presencia divina y de su habitación en este mundo: un “indeterminado” maternal parece acordarse al silencio del que surgen los discursos; una fecundidad innombrable de la madre corresponde a esta montaña que sirve de “fuente” a la “plenitud” de las palabras. Del mismo modo que el Monte Carmelo erige una totalidad primordial, que es la figura de lo Real, una referencia indiferenciada “neutra” (no es ninguno de los dos términos), la madre es aquella por la que llega la palabra y se hace cuerpo o discurso (Certeau, 2006: 137).

En efecto, al tratar de definir la “doctrina de nuestro beato Padre”, Diego de Jesús da entrada a una serie de verbos de algún modo sinónimos y estos son: “circuncidar, cercenar, mortificar, desapropiar, deshacer, aniquilar a un alma” advirtiendo que aún con todos ellos no se consigue una definición adecuada, porque se trata de una doctrina “tan particular, tan penetradora, y (si decir se puede así) tan sin piedad en cortar, y apartar en todo lo que no es purísimo Espíritu, que espanta a quien la lee.” Por ello la denomina “ciencia de circuncisión mística y espiritual” (Certeau, 2006: 138). Me parece un modo perfecto para comprender todo lo que está en juego en el dibujo del *Montecillo*.

2.

Junto al profundo conocimiento de la Biblia por parte de san Juan –constantemente citada en toda su obra y cuyo uso tan bien ha estudiado Alicia Silvestre en una monografía reciente (Silvestre, 2015)–, hay que reconocer también su manejo de autores como Orígenes, el pseudo Dionisio, san Agustín, Gregorio de Nisa, san Gregorio Magno, san Bernardo, Juan Clímaco. De entre todos ellos, y para el tema que aquí nos ocupa, resulta fundamental el pseudo Dionisio Areopagita. En un estudio de 1938 sobre la tiniebla mística en este autor de los siglos V-VI, Henri-Charles Puech empezaba su análisis preguntándose si lo que el pseudo Dionisio calificaba como “contemplación tenebrosa, nebulosa, caliginosa”, y la noche oscura de san Juan, eran lo mismo (Puech, 1985: 151). La pregunta de Puech resulta absolutamente pertinente y nos sitúa no solo ante el peso real de la tradición, sino ante la supervivencia de gestos antiguos en tiempos nuevos, que solo puede explicarse por un reconocimiento repentino, y que nos coloca ante coincidencias que, a mi modo de ver, no suponen la igualdad o la identidad, sino que en ellas hay que ver también las distancias y diferencias. Sobre todo alerta acerca de la solidaridad, ya presente en el pseudo Dionisio entre la ascensión y la tiniebla. Pero en lo que respecta a la indudable relación entre el pseudo Dionisio y san Juan de la Cruz no me voy a referir ahora a la seriación tiniebla/nube/noche oscura, sino a cómo fundamenta el pseudo Dionisio la teología negativa o lo que él denomina justamente Teología mística. En efecto, en este breve tratado de extraordinario efecto a lo largo de los siglos en la cultura europea, Dionisio traza un mapa en el que distingue dos caminos:

Conviene, pues, a mi entender, alabar la negación de modo muy diferente a la afirmación. Afirmar es ir poniendo cosas a partir de los principios, bajando por los medios y llegar hasta los últimos extremos. Por la negación, en cambio, es ir quitándolas desde los últimos extremos y subir a los principios (pseudo Dionisio, 1990: 374).

Se trata de un camino de descenso, el de la afirmación, frente al de ascenso, el de la negación; mientras uno pone, en cambio el otro quita, como hace el escultor al

modelar su estatua. Michel de Certeau, al interpretar el *Montecillo* en el pasaje que acabo de citar, repetía, en realidad, al Areopagita que sostuvo:

Por aquel sendero descendente aumentaba el caudal de las ideas, que se multiplicaban a cada paso. Mas ahora que escalamos desde el suelo más bajo hasta la cumbre, cuanto más subimos más escasas se hacen las palabras. Al coronar la cima reina un completo silencio. Estamos unidos por completo al Inefable (pseudónimo Dionisio, 1990: 376).

Es en los capítulos IV y V de su tratado donde introduce ya el lenguaje negativo como el más adecuado para referirse a Dios:

Decimos pues que la Causa universal está por encima de todo lo creado. No carece de esencia, ni de vida, ni de razón, ni de inteligencia. No tiene cuerpo, ni figura, ni cualidad, ni cantidad, ni peso. No está en ningún lugar. Ni la vista ni el tacto la perciben. Ni siente ni la alcanzan los sentidos. No sufre desorden ni perturbación procedente de pasiones terrenas. No carece de poder ni la alteran acontecimientos imprevistos. No necesita luz. No experimenta mutación, ni corrupción, ni decaimiento. No se le añade ser, ni haber, ni cosa alguna que caiga bajo el dominio de los sentidos (pseudónimo Dionisio, 1990: 378).

En escala ascendente ahora añadimos:

Esta Causa no es alma ni inteligencia; no tiene imaginación, ni expresión, ni razón ni entendimiento. No es palabra por sí misma ni tampoco entendimiento. No podemos hablar de ella ni entenderla. No es número ni orden, ni magnitud ni pequeñez, ni igualdad ni semejanza ni desemejanza. No es móvil ni inmóvil, ni descansa. No tiene potencia ni es poder. No es luz, ni vive ni es vida. No es sustancia, ni eternidad ni tiempo. No puede el entendimiento comprenderla, pues no es conocimiento ni verdad. No es reino, ni sabiduría, ni uno, ni unidad. No es divinidad, ni bondad, ni espíritu en el sentido que nosotros lo entendemos. No es filiación ni paternidad ni nada que nadie ni nosotros conozcamos. No es ninguna de las cosas que son ni las que no son. Nadie la conoce tal cual es ni la Causa conoce a nadie como es. No tiene razón, ni nombre, ni conocimiento. No es tiniebla ni luz, ni error ni verdad. Absolutamente nada se puede afirmar ni negar de ella (pseudónimo Dionisio, 1990: 379).

Interesa destacar que este encadenamiento de negaciones fue concebido por Dionisio como un camino ascendente, esto es, el camino de la teología negativa, frente al camino descendente, que no es otro sino el de la teología simbólica, el camino de Dios hecho hombre, y que él cita como otro de sus tratados no conservados. El relato bíblico de Moisés subiendo a la montaña de *Éxodo* 19-20, al que Dionisio se refiere ya en el primer capítulo de su tratado y, encontrándose con la nube donde está Dios, ofrece la primera montaña en que se realiza la ascensión negativa. En aquel relato como en el texto inglés del siglo XIV, *La nube del no saber*, Dios es incognoscible, está en la nube o en la tiniebla. Situado por encima de todo entendimiento humano, la nube no puede deshacerse mediante el pensamiento sino que solo puede ser atravesada por el amor, nos dice el autor anónimo inglés (Cirlot, 2017: 14-35).

3.

La montaña puede ser objeto de experiencia visionaria, como le sucede a Hildegard von Bingen, esta gran mística a la que el padre Jerónimo Gracián en su “Prólogo” al

comentario de santa Teresa acerca del *Cantar de los Cantares* cita como “la gloriosa Hilegardis abadesa de un convento de benitas en Alemania la alta” (Teresa de Jesús, 1981). En la genealogía que traza el padre Gracián para llegar hasta la santa de Ávila, Hildegard aparece como el origen, seguida de Elisabeth von Schönau, Matilde (¿de Magdeburgo?) y Catalina de Siena. En la primera visión de la primera parte de su primera obra revelada, *Scivias*, la mística renana ve “un gran monte de color de hierro. En su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz que su resplandor me cegaba. En cada uno de sus costados se extendía una dulce sombra semejante a un ala de anchura y largura prodigiosa” (Hildegard von Bingen, 1999: 21). La visión de Hildegard fue fielmente representada en una miniatura del código de Rupertsberg (perdido y del que solo conservamos el facsímil de Eibingen), coetáneo de la visionaria, fechado en los años setenta del siglo XII (CirLOT, 2009: 170). Esta imagen gozó de una difusión importante, pues no solo circuló en su soporte, el manuscrito, sino que fue además trasladada a otro soporte, la pintura mural en el refectorio de un convento, al menos según el testimonio de Johannes Tauler. En un sermón dirigido a las monjas de Santa Gertrudis en Colonia en el año 1339, el discípulo del maestro Eckhart comentó la imagen. Su atención se centró principalmente en las dos figuras situadas al pie de la montaña. Nada dijo en cambio del sedente en la montaña, por lo que Jeffrey F. Hamburger habló del comentario de Tauler como de un comentario “decapitado” (Hamburger, 2004: 171). Lo cierto es que semejante visibilidad de Dios resulta un exceso, sobre todo desde la teología negativa o apofatismo. En cualquier caso, la visión de la montaña de Hildegard puede ser confrontada con los textos, perfectamente coetáneos, de Ricardo de san Víctor, en particular, con su tratado titulado *Los doce patriarcas* o *Beniamin minor*, obra citada por los espirituales del *recogimiento* de la primera mitad del siglo XVI como Francisco de Osuna (*Tercer abecedario espiritual*, cap. 84, publicado en 1527), o por Bernardino de Laredo en su *Subida del Monte Sión* (cap. III, Sevilla 1535). Desde el capítulo LXXV hasta el capítulo LXXXIII, Ricardo se ocupa del monte y de la ascensión, estableciendo una relación analógica entre el monte y el corazón:

Animus qui ad scientiae altitudinem nititur ascendere, primum et principale sit ei studium seipsum cognoscere. Magna altitudo scientiae, semetipsum perfecte cognouisse. Mons magnus et altus, plena cognitio rationalis spiritus. Omnium mundanarum scientiarum cacumina mons iste transcendit, omnem philosophiam, omnem mundi scientiam ab alto despicit.

[El espíritu que intenta elevarse a la cima del conocimiento, que primero intente conocerse a sí mismo. Es una ciencia muy elevada la de conocerse perfectamente a sí mismo. Es una gran y elevada montaña el pleno conocimiento del espíritu racional. La cima de esta montaña sobrepasa las de todas las ciencias del mundo, mira desde lo alto toda filosofía, toda ciencia de este mundo] (cap. LXXV, 19-25; Richard de Saint Víctor, 1997: 308).

El ascenso a la montaña es aquí el conocimiento de sí mismo. Ricardo distingue con nitidez el ascenso de la cima. Entiende que el esfuerzo de la subida es muy grande y raro, pero que más raro es permanecer en la cima, y no solo permanecer, sino vivir allí. Como referencias bíblicas está naturalmente Moisés, pero sobre todo el pasaje evangélico de la Transfiguración de Cristo (*Mateo* 17, 2; *Marcos* 9, 2). Los tres discípulos que Cristo se lleva consigo al monte Tabor, Juan, Santiago y Pedro, son interpretados alegóricamente por Ricardo, que ve en ellos la acción, la meditación y la oración, es decir, el triple esfuerzo que permite el ascenso de la montaña. “Ecce quam magna sunt quae in hoc monte geruntur” [Qué grandes son las cosas que suceden en la montaña] (cap. LXXXII, 1-2; 1997: 326), exclama Ricardo, porque tales misterios no pueden revelarse en el valle, sino que corresponden justamente a la altura de la montaña. El paisaje dibujado por el filósofo victorino recorre los tres mundos: el del valle que es

la tierra, el de la montaña que no puede ser sino un lugar intermedio, es decir, el lugar de las teofanías, y el del cielo, aquel que es completamente inaccesible. Justamente en el capítulo que precede a sus consideraciones sobre el ascenso a la montaña, al tratar del tercer cielo, da entrada a este espacio intermedio: “Sed quod est coelum hoc tertium quod est inter terram et coelum, hoc est inter corpus et spiritum?” [¿Pero cuál es ese tercer cielo? ¿Es el que se encuentra entre la tierra y el cielo, el que está entre el cuerpo y el espíritu? (cap. LXXIV, 14-15; Richard de Saint Victor 1997: 302-3). No es de extrañar que este filósofo que se ocupó de la facultad de la imaginación, prácticamente el único en el Occidente europeo, atendiera al mundo intermedio, el *mundus imaginalis*, como lo denominó Henry Corbin a partir de los textos iraníes, y que concibiera el conocimiento de sí alcanzado con la ascensión a la montaña como el paso inmediatamente previo al conocimiento de Dios, repitiendo el dístico sufí “Conócete a ti mismo y conocerás a tu Señor” (Corbin, 1958: 75).

4.

“Fue sin ninguna duda san Juan de la Cruz quien convirtió la noche en el principio propio de la mística teológica, al transformar la metáfora espiritual de la noche en un simbolismo coherente y totalizador en la *Subida del Monte Carmelo* y en la *Noche oscura*, surgidas ambas de un mismo concepto”, sostenía Alois Maria Haas. Y continuaba: “Los impulsos que le condujeron a ello permanecen hoy en día hasta un cierto grado en la oscuridad” (Haas 1999: 55). Este gran estudioso de la mística dedica la primera parte de su trabajo a comprender el papel fundamental que desempeñó la noche en la vida de san Juan. Recoge diversos testimonios, entre ellos el del Padre Alonso, que contaba:

En la paz de la noche Juan pasaba algunas horas en oración solitaria. En una ocasión, después de la oración, se reunió con sus compañeros y, con una mirada puesta en un torrente que corría por un prado verde, conversó con ellos acerca de la belleza del cielo, de la luna y de las estrellas. Mientras hablaba de la dulce armonía de las esferas celestes y de sus movimientos, ascendía hasta el cielo de los bienaventurados, alabando su belleza y luz de gloria (Haas, 1999: 56).

Haas alude también a uno de los hechos fundamentales en la vida de Juan, su huida milagrosa de la cárcel de Toledo saltando los muros en agosto de 1578, un acontecimiento que resuena en el poema que habría de generar tanto la *Subida* como la *Noche*. Aunque antes de entrar de lleno en este acontecimiento nos pone en antecedentes de los hechos más significativos de la vida del santo. Sigo su resumen: Juan fue investido carmelita en Medina del Campo en 1563, a los veintidós años, una orden que se remontaba a los eremitas del Monte del Carmelo en Palestina a principios del siglo XIII. En la regla original, confirmada en 1226 por el papa Honorio III se leía que: “Cada uno debe permanecer en su celda, mirar día y noche por la ley del Señor, y velar en la oración” (citado por Haas, 1999: 56). Sin embargo, a mediados del siglo XVI los carmelitas se atuvieron a una fórmula mucho más matizada: “calzados” fueron después denominados. Ya sacerdote, san Juan quiso entrar en la orden de los cartujos que obligaba a la contemplación de un modo más radical. Pero de regreso de sus estudios de Salamanca a Medina del Campo, en otoño de 1567, se encontró con Teresa de Ávila, que después de veinte años en la orden había vivido en 1554 una conversión que la motivó a la reforma de la orden del Carmelo. El fraile Juan cambia de nombre y viene a llamarse Juan de la Cruz. Juan colaboró desde 1568 y se convirtió en uno de los mejores representantes de la orden reformada de los denominados “carmelitas descalzos”. Pronto, el éxito de la reforma provocó la envidia y la oposición de los carmelitas calzados. Entre 1572 y 1577 Juan actuó en Ávila junto con Teresa como director espiritual, pero una noche de diciembre de 1577 fue raptado

por los enemigos de la reforma. Fue encarcelado y duramente maltratado, primero en Ávila y después en Toledo durante nueve meses, hasta su huida en agosto de 1578. Haas indica que “este suceso nocturno fue para el santo un acontecimiento en el que se hizo visible el proceso de liberación como una cita nocturna entre el alma amante y su amado esposo”. Entiende que

en las ocho estrofas de su poema *En una noche oscura* se conjuga de modo inesperado el suceso fáctico de la huida con la globalidad de sentido del *Cantar de los Cantares*, en el que el encuentro entre la amante y el amado se presenta como resultado de una búsqueda incesante y sin medida de sí mismo. El escenario es la noche oscura, en la que el ansia de amor de la languideciente amiga es tan intenso que abandona su casa por la “secreta escala” para huir y entregarse al amado, resultando así evidente el reflejo de la huida de la prisión (Haas, 1999: 57).

En el subtítulo del poema se dice: “En que canta el alma la dichosa ventura que tuvo en pasar por la Oscura Noche de la Fe en desnudez y purgación suya, a la Unión del Amado”. En este poema, dice Haas, convergen los padres de la Iglesia –Orígenes, Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita– los místicos del Islam, y sobre todo la mística renana de Jan van Ruusbroec y Johannes Tauler, además de la tradición lírica del romancero español. Pero hay que insistir en que toda esta convergencia de fuentes no llega a explicar de ningún modo lo extraordinario del poema. Es cierto que el “momento autobiográfico”, como lo llama Haas siguiendo a Max Wehrli, concede a la imagen de la noche de la teología negativa una impronta de veracidad de la que de otro modo carecería (Haas, 1999: 58). El símbolo de la noche es aquí pura vivencia y por ello adquiere una dimensión nueva para nosotros lectores. Para no confundirnos y restaurar la debida alteridad, recordaré ahora un pasaje del padre Giovanni Pozzi en su último libro, *Tacet* (2019), en el que ponía de manifiesto algo de lo que podríamos no ser conscientes y que posiblemente contribuya a una mejor comprensión de la experiencia de Juan de la Cruz. Decía el padre Pozzi:

El hombre había extraído de la alternancia entre el día y la noche, entre la palabra y el silencio, los símbolos que le permitían definir realidades interiores; hoy estos símbolos han dejado de funcionar. Nuestra existencia se ha empobrecido por no saber ya traducir en figuras interiores esas experiencias primordiales (Pozzi, 2019: 50).

La potencia de los pasajes que hemos leído de Dionisio no empalidece al lado de la *Noche oscura*, pero el poema de san Juan está mucho más cerca de nosotros por sus claros tintes de modernidad. Una intensa subjetividad emana de ellos y el *Cantar de los Cantares*, que se trasluce como fondo, alcanza un grado de verdad insospechado. El amado y la amada no son metáforas, sino que son realidades simbólicas. Incluso el gesto de reclinar la cabeza sobre el pecho del amado, que sobrevive en el poema y que viene de muy lejos pues repite el gesto del discípulo amado en la Última Cena, el de Juan sobre el pecho de Cristo y que originó una imagen devocional en el gótico, resulta aquí nuevo al entrar en contacto con otro mundo distinto, pues se trata ahora de un “pecho florido” y todo sucede “entre las azucenas olvidado”. El olvido de sí constituye la única posibilidad para la unión y es el resultado de haber recorrido la senda estrecha que asciende la montaña y de la noche oscura. El poema, como el *Montecillo*, son umbrales al tratado *La Subida del Monte Carmelo*. Condensan en una detención plástica y lírica lo que la prosa despliega extensamente.

Bibliografía citada

- » Carruthers, M. (2a ed. 2008). *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Certeau, M., de. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela.
- » Cirlot, V. (ed.) (2009). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.
- » Cirlot, V. (2010). “Figura y visión del misterio trinitario: Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore”. En: Cirlot, V. *La visión abierta*. Madrid/Buenos Aires: Siruela/El Hilo de Ariadna, 133-156.
- » Cirlot, V. (2017). *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y en la modernidad*. Viña del Mar: Mundana.
- » Corbin, H. (1958). *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn ‘Arabi*. París: Flammarion.
- » Haas, A. M. (1999). “La noche oscura de los sentidos y del espíritu. La experiencia mística del sufrimiento según san Juan de la Cruz” (1989). En: *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela, 55-66.
- » Hamburger, J. (1998). *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: Zone Books.
- » Hamburger, J. (2004). “The ‘Various Writings of Humanity’: Johannes Tauler on Hildegard of Bingen’s *Scivias*”. En: de Hemptinne, T. y Góngora, M. E. (eds.). *The Voice of Silence. Women’s Literacy in a Men’s Church*. Turnholt: Brepols.
- » Hildegard von Bingen (1999). *Scivias: conoce los caminos*. Traducción de A. Castro Zafra y M. Castro. Madrid: Trotta.
- » Juan de la Cruz, San (2014). *Obras completas*. Edición crítica de L. Ruano de la Iglesia. Madrid: BAC.
- » McGinn, B. (2017). *Mysticism in the Golden Age of Spain, vol. 6 The presence of God. A History of Western Christian Mysticism*. Nueva York: The Crossroad Publishing Company.
- » Pozzi, G. (1981). *La parola dipinta*. Milán: Adelphi.
- » Pozzi, G. (2019). *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*. Madrid: Siruela.
- » Pseudo Dionisio (1990). *Obras completas del pseudo Dionisio Areopagita*. Edición de T. H. Martín, presentación de O. González de Cardenal. Madrid: BAC.
- » Puech, H. Ch. (1985), “La tenebra mística nello Pseudo-Dionigi Areopagita” (1938). En: Puech, H. Ch, *Sulle tracce della Gnosi*. Edición y traducción de F. Zambon. Milán: Adelphi, 151-169.
- » Richard de Saint-Victor (1997). *Les douze patriarches (Benjamin minor)*. Edición crítica y traducción de J. Châtillon y M. Duchet-Suchaux; introducción, notas e índice de J. Longère. París: du Cerf.
- » Rudolph, C. (2014). *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, Art and Thought in the Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Silvestre Miralles, A. (2015). *La traducción bíblica en san Juan de la Cruz. Subida*

del monte Carmel. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- » Teresa de Jesús (1981). *Conceptos del amor de Dios*. Prólogo de J. Gracián. Bruselas 1611. Edición facsímil. Madrid: Espasa Calpe.