NOTAS, DIBUJOS Y DECLARACIONES A LAS DISCÍPULAS: SAN JUAN DE LA CRUZ COMO MISTAGOGO EN LA *SUBIDA AL MONTE CARMELO*

Alicia Silvestre Miralles
Universidad de Zaragoza

Introducción

En este trabajo abordaremos la figura de san Juan de la Cruz como mistagogo, analizando dicho papel en su obra *Subida del Monte Carmelo.* Veremos cómo orienta, educa y conduce a sus discípulas en la enseñanza ascética con diversos géneros didácticos de manera personalizada: a veces con notas, con dibujos y, sobre todo, con el género de las declaraciones de sus propios poemas. En esas declaraciones encontramos un modelo exegético inspirado no en la glosa literaria ni en la didáctica evangelizadora, pues ya es un discipulado especializado, sino en un modo de vincular el saber místico con el Evangelio, con las tres potencias aristotélicas y las virtudes teologales, siguiendo el estilo de las declaraciones del Evangelio que se encontraban en otros manuales coetáneos y anteriores. De este modo, la instrucción intelectual y religiosa se canaliza en diversos formatos, adaptándose así a las necesidades del receptor.

Géneros de la enseñanza religiosa

San Juan de la Cruz actúa como sacerdote, fraile y confesor espiritual de sus discípulas, aconsejándoles sobre la vida espiritual, para su crecimiento moral y ético. Ese es el fin de sus principales obras (*Subida, Cántico, Llama*), que, aunque parten de una creación poética con hondo sentido lírico, se extienden en explicaciones de cuño didáctico igualmente inspiradas.

Doctor y mistagogo, parece haber creado toda su obra en torno al deseo de enseñar a sus discípulas. Recordemos que, para ser nombrado Doctor de la Iglesia católica, un grupo de expertos debe verificar la *eminens doctrina* del candidato. Esto significa que sus enseñanzas deben haber tenido una influencia real en la reflexión teológica y deben ser utilizadas por el magisterio de manera ortodoxa, con un cierto grado de novedad y universalidad. De nada serviría

poseer el primer requisito si ello no se acompañara de una atestiguada santidad de su vida. La tercera condición es que la decisión corresponda a la autoridad suprema, en este caso, el Papa.

La RAE define «mistagogo» mediante dos acepciones: la primera es la de «sacerdote que iniciaba en los misterios» en la Antigüedad clásica; la segunda es la de «catequista que explicaba los misterios sagrados, especialmente los santos sacramentos». San Juan de la Cruz usa para esta tarea varios géneros didácticos: enseñaba con poemas, con textos sacros (la Biblia) y con declaraciones. Además, hacía uso de pequeños billetes o notas, y de dibujos, en especial el del *Montecillo de Perfección*.[1]

En el análisis del discurso y la lingüística del texto, se aplica el concepto de «género» para la descripción de los textos en general, y no solo los literarios. Bajtín (1979), desligándose de la tradición literaria, plantea de forma novedosa el estudio de los géneros discursivos en relación con las que él llama «esferas de actividad social» de cada comunidad de hablantes. Según este lingüista ruso, la riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y en cada ámbito de uso (comercial, científico, familiar, etc.) existe un amplio repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se hace más compleja cada situación de comunicación. En este sentido, Swales (1990) y Adam (1999) han destacado el carácter histórico y cultural de los géneros discursivos: por un lado, los géneros pueden cambiar y desarrollarse para responder a los cambios sociales —ello explica, por ejemplo, la aparición de géneros nuevos, como los géneros electrónicos: *chat,* foro de discusión, etc.—; por otro lado, en cada cultura las características discursivas y lingüísticas de un mismo género pueden variar: es el caso de la entrevista televisiva, un género muy marcado culturalmente.

En este escrito nos proponemos abordar los géneros didácticos en san Juan de la Cruz, en particular en la *Subida del Monte Carmelo*, caracterizando los rasgos textuales y explicando esta caracterización en el contexto tanto de las

---

[1] Para los dibujos de montes referidos a la *Subida* y sus variaciones remitimos a la edición de la obra de San Juan de la Cruz que manejamos (2005: 190-195) y al «Apéndice iconográfico» de la tesis doctoral de A. Serra Zamora (2010: 207-272). Los primitivos dibujos y manuscritos conservaban un mayor carácter de diagramas sintéticos: en ellos se percibe cierta similitud con las tablas de la ley de Moisés en la base del monte, o con dos brazos que elevan la Hostia Santa, mientras que, con la llegada de la imprenta, se pierde esta similitud, al tiempo que se añaden detalles más figurativos (color, detalles naturalistas) al monte.

restricciones socioculturales como de las restricciones cognitivas que operan en su ámbito de uso, puesto que en cada cultura y comunidad de hablantes, un mismo género discursivo puede presentar unas normas o reglas formales y temáticas distintas a las fijadas por el uso en otro contexto sociocultural. Veremos cómo san Juan de la Cruz hace uso de variadas formas de expresión con fines pedagógicos.

Géneros menores, fragmentarios: dichos, avisos y notas a las discípulas

Además de las notas que pudiera tomar para construir su obra, hay testimonios de que el santo generaba notas y apuntes, de mano propia o copiados por sus discípulas. E. Pacho recoge precisamente el testimonio de Magdalena del Espíritu Santo, la cual solía recoger por escrito ideas extraídas a partir de las conversaciones entre el santo y sus monjas de Beas:

> Llegó a coleccionar un considerable repertorio, pero la tomaron los papeles […] sin darla lugar a trasladarlos todos. Al redactar su informe en 1630 conservaba solo algunos avisos que incluye en la relación. Todos saben que son los que constituyen el meollo del capítulo 13 del primer libro de la *Subida.* […] Quintaesencian la ascética sanjuanista, como lo demuestra su reiteración tanto en los tratados mayores como en otras series de avisos. Con los versillos del *Monte Carmelo* (puestos como complemento en el citado capítulo de la *Subida*) servían de vademécum al solicitado director de espíritus» (Pacho, 1998: 167-168).

Este fragmento nos ilustra sobre el método de composición de sus obras, y nos hace percibir la trama de intertextualidades que se da entre todas esas anotaciones fragmentarias y la configuración de sus obras mayores. Resulta indudable tanto la resonancia doctrinal como la presencia literal de dichos avisos en el *Cántico*. De acuerdo con E. Pacho, la concordancia textual entre la *Subida* y esas notas es visible. Ello nos lleva a pensar que acaso no sean unas meras anotaciones tomadas al vuelo en el transcurso de una conversación casual, en tono de instrucción, sino que nos encontremos, antes bien, con que la exactitud del traslado «delata copia al dictado o con textos manuscritos a la vista» y «confirma nuestra sospecha de que ésta no copiaba al dictado de conversaciones más o menos animadas, sino de un texto que el Santo le leía o recitaba de memoria por serle familiar» (Pacho, 1998: 169). La misma religiosa, Magdalena, esclarece que «entre otras cosas que escribía una vez escribió para cada una de las religiosas un dicho». Eran pensamientos redactados por el Santo, que según nuestra tesis (2015), llegarían luego a reunirse en la *Subida* y el *Cántico*.

En conclusión, «al tiempo que fray Juan explica de palabra y por escrito las estrofas del *Cántico*, redacta los avisos que incorpora a la *Subida*, las *Cautelas* y el primoroso *tratadillo de Andújar*, donde el párrafo copiado por Magdalena ocupa un lugar céntrico» (Pacho, 1998: 170). «¿Lo copiaría de un papel suelto del supuesto cartapacio de su Director espiritual?» (Silvestre, 2014: 74 en nota). Las coplillas las memorizó en la cárcel entre 1577 y 1579, aunque los comentarios son de 1584, a petición de la madre Ana de Jesús que, al ser expulsada, se llevó a Francia el poema. Allí será publicado en francés en 1622. En 1627, una compañera suya lo publica en Bruselas en castellano, sin embargo no verá la luz impreso en España hasta 1630, a causa de la censura ejercida por la Inquisición, a pesar de estar ya aprobado en 1618.

A todo ello subyace un carisma, que es la *cardiognosis*, un concepto de la teología cristiana que significa literalmente «conocimiento del corazón» y que se vincula a veces con la *docta ignorancia* y el *nescio sapere*. En *Subida del Monte Carmelo* san Juan de la Cruz (II.26,13-14) expone:

> SII.26,14: es de saber que estos que tienen el espíritu purgado con mucha facilidad naturalmente pueden conocer, y unos más que otros, lo que hay en el corazón o espíritu interior, y las inclinaciones y talentos de las personas; y esto por indicios exteriores, aunque sean muy pequeños, como por palabras, movimientos y otras muestras. Porque, así como el demonio puede esto, porque es espíritu, así también lo puede el espiritual, según el dicho del Apóstol (1 Cor. 2, 15) que dice: *Spiritualis autem iudicat omnia*: El espiritual todas las cosas juzga. Y otra vez (1 Cor. 2, 10) dice: *Spiritus enim omnia scrutatur, etiam profunda Dei*: El espíritu todas las cosas penetra, hasta las cosas profundas de Dios. De donde, aunque naturalmente no pueden los espirituales conocer los pensamientos o lo que hay en el interior, por ilustración sobrenatural o por indicios bien lo pueden entender. Y aunque en el conocimiento por indicios muchas veces se pueden engañar, las más veces aciertan. Más ni de lo uno ni de lo otro hay que fiarse, porque el demonio se entremete aquí grandemente y con mucha sutileza, como luego diremos; y así siempre se han de renunciar las tales inteligencias (y noticias).

En el ascetismo, la cardiognosis designa los métodos y técnicas de meditación que sirven para alcanzar un estado interno de carácter íntimo que aproxima a la experiencia mística.

Una manera de enseñar con «redes»

Ya vimos que san Juan de la Cruz toma como base el triplete de las potencias del alma aristotélicas: memoria, entendimiento y voluntad, luego reforzadas por

los escritos tomistas (Silvestre Miralles, 2015) y las relaciona con las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, como base para sus explicaciones ascéticas.

Podríamos decir que el carmelita elige en esta obra como método propedéutico el de enseñar mediante redes léxico-semánticas, es decir, haciendo uso del símbolo, la metáfora y la analogía (Albaladejo, 2023), como era frecuente en no pocos textos religiosos del siglo XVII y posteriores. Pensemos en la *Conformidad con la voluntad de Dios* de Alfonso María de Ligorio (1853), por ejemplo.

Todo ello enraíza no solo en la filosofía griega, sino que, además, escoge como modelo de enseñanza a su Maestro Jesús, que enseñaba con parábolas y con trasposición de elementos, como cuando explicaba a sus discípulos cómo debían interpretar y entender los elementos de la parábola del sembrador (Mt. 13, 18-23) y en otros episodios donde el comprender iba unido al oír y al ver (oídos y ojos) y el narrar en parábolas con el declarar y la boca.

Además, todas sus parábolas comienzan de manera parecida «El reino de los cielos es semejante», lo que revela al oyente que se va a basar en una analogía o comparación. Luego, a veces, desvela las claves de interpretación, por ejemplo: «El campo es el mundo; la buena semilla son los hijos del reino, y la cizaña son los hijos del malo»:

> **13** Aquel día salió Jesús de la casa y se sentó junto al mar. **2** Y se le juntó mucha gente; y entrando él en la barca, se sentó, y toda la gente estaba en la playa. **3** Y les habló muchas cosas por parábolas, diciendo: He aquí, el sembrador salió a sembrar. **4** Y mientras sembraba, parte de la semilla cayó junto al camino; y vinieron las aves y la comieron. **5** Parte cayó en pedregales, donde no había mucha tierra; y brotó pronto, porque no tenía profundidad de tierra; **6** pero salido el sol, se quemó; y porque no tenía raíz, se secó. **7** Y parte cayó entre espinos; y los espinos crecieron, y la ahogaron. **8** Pero parte cayó en buena tierra, y dio fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta, y cuál a treinta por uno. **9** *El que tiene oídos para oír, oiga*. (Mt. 13, 18-23)
>
> **10** Entonces, acercándose los discípulos, le dijeron: *¿Por qué les hablas por parábolas?* **11** Él respondiendo, les dijo: Porque a vosotros os es dado saber los misterios del reino de los cielos; mas a ellos no les es dado. **12** Porque a cualquiera que tiene, se le dará, y tendrá más; pero al que no tiene, aun lo que tiene le será quitado. **13** *Por eso les hablo por parábolas: porque viendo no ven, y oyendo no oyen, ni entienden.* (Mr. 4, 10-12; Lc. 8, 9-10)
>
> **18** *Oíd***,** pues, vosotros la parábola del sembrador: **19** Cuando alguno *oye la palabra del reino y no la entiende,* viene el malo, y arrebata lo que fue sembrado en su corazón. Este es el que fue sembrado junto al camino. **20** Y el que fue sembrado en pedregales, este es el que *oye la palabra*, y al momento la recibe con gozo; **21** pero no tiene raíz en

sí, sino que es de corta duración, pues al venir la aflicción o la persecución por causa de la palabra, luego tropieza. **2** [2] El que fue sembrado entre espinos, este es el que *oye la palabra*, pero el afán de este siglo y el engaño de las riquezas ahogan la palabra, y se hace infructuosa. [23] Mas el que fue sembrado en buena tierra, este es el que *oye y entiende* la palabra, y da fruto; y produce a ciento, a sesenta, y a treinta por uno. (Mr. 4, 13-20; Lc. 8, 11-15)

[34] Todo esto *habló Jesús por parábolas a la gente, y sin parábolas no les hablaba*; [35] para que se cumpliese lo dicho por el profeta, cuando dijo: *Abriré en parábolas mi boca;/ Declararé cosas escondidas* desde la fundación del mundo. [36] Entonces, despedida la gente, entró Jesús en la casa; y acercándose a él sus discípulos, le dijeron: *Explícanos la parábola* de la cizaña del campo. [37] Respondiendo él, les dijo: El que siembra la buena semilla es el Hijo del Hombre. [38] El campo es el mundo; la buena semilla son los hijos del reino, y la cizaña son los hijos del malo. [39] El enemigo que la sembró es el diablo; la siega es el fin del siglo; y los segadores son los ángeles. (Mr. 4, 33-34)

[47] Asimismo *el reino de los cielos es semejante* a una red, que echada en el mar, recoge de toda clase de peces; [48] y una vez llena, la sacan a la orilla; y sentados, recogen lo bueno en cestas, y lo malo echan fuera. [49] *Así será al fin del siglo*: saldrán los ángeles, y apartarán a los malos de entre los justos, [50] y los echarán en el horno de fuego; allí será el lloro y el crujir de dientes.

Las parábolas son, pues, una especie de sistemas de nodos de conocimiento relacionados, conceptos con solapamientos de significado o semejanza. Jesús las empleaba para enseñar y afirma «al que tiene se le dará». Esto quiere decir que al que ha buscado y encontrado la clave y/o el significado intrínseco de al menos un elemento, el resto se revelan.

No se limita a enseñar mediante un único símbolo, sino que prefiere construir su significado, sabedor de que el signo lo adquiere cuando se correlaciona con otros elementos del contexto —en un sentido textual concreto o semántico abstracto—. Dichas parábolas exigen una lectura activa por parte de sus destinatarios que se convierten en intérpretes del texto, pero también en tierra fértil donde el reino crece si se ejecuta lo que estas indican.

Numerosos géneros acudieron a lo largo de la historia para facilitar esta tarea de desentrañamiento: los comentarios del Evangelio, las glosas y exégesis, la ecdótica, el enseñar con imágenes. Las obras escritas que a lo largo de la historia del cristianismo pretenden enseñar adquieren diferentes formas y géneros: a veces son a modo de compendio de pregunta/respuesta, como los catecismos; a veces toman un texto y lo explican, como los comentarios al Evangelio; en otras ocasiones son guías o manuales (de oración, de devoción). Existe un nutrido grupo que acude a los ejemplos (*exempla*), a las imágenes (arte visual, ecdótica, emblemas).

Encontramos, asimismo, obras que relatan vidas ejemplares (las hagiografías, las *passiones* de los mártires) para que el neófito pueda saber a qué aspirar, qué imitar (*Imitación de Cristo*). Tanto estas obras que buscan el cultivo de virtudes (y su correlativa erradicación de vicios), como las obras que invitan a una purificación y elevación espiritual, y aquellas de instrucción religiosa, todas ellas atienden a un propósito subyacente, que es no solo ilustrar la mente del lector,[2] sino también conducirle a una mejora moral, sea como lego o como profeso. Pretenden ahondar en el sentido mediante la reflexión conducida pasando de lo literal o lo interpretado, del significante al significado y de lo concreto a lo abstracto. Explicitan significados latentes o connotados. Buscan su aplicación a la vida cristiana para convertir la palabra en saber vivo, consolidado, practicado. Veamos un ejemplo en el método de oración jesuita.

Una de las partes de la oración ignaciana es la meditación: en ella se pretende que el individuo entre en relación con Dios al tiempo que se profundiza en un pasaje evangélico o en un tema de la fe. Este método se adscribe a la tradición contemplativa cristiana de la Edad Media que se realizaba mediante la *Vita Christi*, de Ludolfo de Sajonia. Así, cuando san Ignacio se refiere a la persona de manera integral menciona tres dimensiones: la memoria (en forma de recuerdos, o de sentimientos, por ejemplo), el entendimiento (que engloba la inteligencia, la lógica, la comprensión) y la voluntad (en cuanto capacidad de decisión, o bien de entrega, o de afecto).

Este método tiene una estructura discursiva: en primer lugar, a través de la memoria, presenciamos un hecho de la fe. En segundo lugar, profundizamos en él reflexionando con nuestra inteligencia para comprender con claridad verdades y hechos. En tercer lugar, se produce una reacción afectiva y efectiva con el uso de la voluntad.

En el caso del género de la *Subida*, nos encontramos ante «declaraciones» de sus poemas, así denominadas por el propio autor, y que, como los comentarios y declaraciones del Evangelio, toman la fuente original y la extienden (*amplificatio*) mediante la adición de una clave desentrañada. Por ejemplo: *la semilla es la voluntad humana*.

> Continuando el análisis, al acometer la parte de las traducciones al romance, se constata que la variabilidad es si cabe mayor. Como ya estudió exhaustivamente Eulogio

---

[2] Hay mecanismos persuasivos que se desarrollarán en este conjunto de textos con el pasar de los siglos, fundamentalmente como consecuencia de la intervención política y doctrinaria en la religión. No obstante, no serán objeto de estudio específico en este trabajo.

> Pacho en los años 50, el mismo fragmento bíblico puede aparecer citado en varias de sus obras, con ligeras alteraciones, y a su vez traducido de maneras diferentes. El examen detecta que en la *Subida* dicha variación en la frase romance no es aleatoria, sino que persigue una concienzuda adecuación doctrinal, o «acomodaticia», en más de un tercio de las traducciones. Esta adaptación se explicita en la adición de sintagmas, con función interpretativa, impensables en una traducción al uso actual, pero no tan infrecuentes en los tratados espirituales del siglo XVI.
>
> Lo más notorio es que dichas adiciones prolongan la estructura que subyace a la *Subida*: van referidas «sistemáticamente» a apetitos, a las tres potencias del alma y a las tres virtudes teologales. Al cotejar obras en busca de una posible filiación para este «modus» traductor con adiciones, se perciben asimismo rasgos de la estética suasoria de los sermones y de la mistagogia. […] tales referencias ya venían recogidas por temas (*ad utilitatem praedicande*) en repertorios de *exempla*, proverbios o sentencias de la Biblia y de los Santos Padres gestados a partir de las *Vitae Patrum* y Gregorio Magno antes del siglo VI. (Silvestre, 2016: 157-158)

En resumen, vemos que san Juan de la Cruz se inspira en modelos conocidos: era común emplear estas «arquitecturas» de la Antigüedad (potencias y virtudes) para construir el discurso y ello a su vez provenía del género conciona-torio, en cuyo ejercicio empleaba la patrística, las colecciones de sermones y homilías.

Obras de extensa difusión fueron las homilías sobre los evangelios de san Gregorio Magno y de Juan Crisóstomo, por ejemplo. Otra fuente de semejanza en la conformación del discurso declarativo puede trazarse a partir de los *instrumenta eruditionis*, como las *Flores Bibliorum et Doctorum*, que con afán compilador recogían citas de la Biblia y los Santos Padres organizadas por temas. Estas servían para organizar un buen sermón en torno a un tema concreto —por ejemplo, la concupiscencia— y plagarlo de referencias bíblicas relacionadas y autoridades refrendadas.

El *Montecillo de perfección*: iconografía y mapa ascético

En nuestro estudio introductor a *El Sello de los Sellos* de Giordano Bruno (Silvestre Miralles, 2007), recabábamos información sobre el método del Arte de pensar, o Método de la Inteligencia Artificial, que era una continuación de la tradición del Arte de la Memoria, heredada de la Antigüedad clásica, y los estudios sobre Lógica y Dialéctica. A. Pérez Lasheras (1994: 927) nos recuerda la importancia del emblema como «metáfora lexicalizada» y «literatura cifrada»:

> Creo que ni Sánchez ni otros estudiosos del tema han quitado suficientemente el papel que tiene el emblema en la literatura como una especie de metáfora lexicalizada, que ahorraba al poeta multitud de fases asociativas en su proceso metafórico y le otorgaba un sinfín de nuevas posibilidades para profundizar la imaginación poética. Normalmente insiste en exceso en la función moralizante de estos comentarios escritos, pero no recalca su valor como literatura cifrada, que ha sido registrada por Curtius.

Giordano Bruno expone en las obras en latín las reglas de la gramática y de la sintaxis de este lenguaje llamado por Leibniz «*lingua characteristica*», esto es, que está compuesta de imágenes. El apelativo procede del griego «*kharakter*» (χαράττειν, 'imagen'). El uso de imágenes para inculcar doctrinas podría derivar del *Timeo* de Platón, del *Anima mundi* (o alma cósmica, que atribuye al mundo las tres potencias anímicas: memoria, inteligencia y voluntad).

También la retórica clásica se refiere a estas facultades: *Ordo et Dispositio*, explica el orden en el que serán tratados los temas; el *Iudicium* remite a la conclusión de la disertación; la *Memoria*, es el arte de recordar el discurso leyéndolo a partir del *Locus Memoriae*, el lugar de la memoria. La retórica que se orienta a mover sensaciones, afectos y emociones (psicagogia) avanzará con la predicación católica. Los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola suponen un inicio de «edificación espiritual» que explota desde sus comienzos las posibilidades epistémicas y persuasivas de la imprenta. Por eso los jesuitas tratarán el texto evangélico como información y objeto visible (*Imágenes Evangélicas* de Jerónimo Nadal, 1593), y para ello aplicarán la lógica visual de la «composición viendo el lugar» en sus *Ejercicios*.

Cicerón en *De oratore* ya lo había explicado sucintamente: cuando se ha de recordar cosas se deben elegir lugares y formar imágenes mentales de cada cosa que se desee recordar. Esas imágenes se asocian a dichos lugares, de modo que el orden de los lugares pueda auxiliar a la hora de rememorar el orden de las cosas previamente seleccionadas. Tanto los elementos que se desean recordar como los lugares pueden ser abstractos o imaginarios (*ficta loca*).

Quintiliano en su *Institutio oratoria* narra cómo Metrodoro de Scepcis usaba como *loci* los trescientos sesenta grados de la eclíptica. El predicador Francesco Panigarola hacía uso de hasta cien mil lugares para recordar conceptos o hechos. Se podían aprovechar ventanas, pilares y cuadros del aposento en que uno se hallara.

Otros continúan esta tradición, como por ejemplo Quevedo, que en su intención de ser predicador confiesa recordando el episodio de santo Tomás y el mar, al hablar de la Santísima Trinidad: «Esto imitaré yo, sacando deste miste-

rio sin orilla lo que cabe en mi capacidad, vertiéndole en vuestros oídos, hoyos que van a dar por los sentidos a las potencias del alma» (1852: 352).

A. Egido (2010: 125-180) dedica un jugoso capítulo a la relación entre mente y lenguaje en el carmelita. Mediante la negación de los sentidos y las potencias del alma podemos llegar a Dios —cumbre del monte—. Vincula las potencias con las tres virtudes teologales. San Alberto Magno diferenciaba además de los cinco sentidos exteriores, cinco interiores: memoria, apreciación, imaginación, fantasía y sentido común. Veremos cómo para nuestro carmelita dos han de negarse: la imaginación y la fantasía, en el camino de la elevación.

Coincidiendo con la mnemotécnica ignaciana, la meditación se hace en los estadios iniciales mediante formas, imágenes, y figuras que son fabricadas por los sentidos. Posteriormente el asceta debe desprenderse de lugares, de imágenes e incluso de la noción temporal. San Agustín y santa Teresa ya habían notado el peligro de la imaginación creadora, alegando que sus imágenes y fantasías sobrenaturales deben evitarse en el camino hacia Dios, porque Este no posee forma ni imagen. Sabedor de que *Nihil est in intellectum quod prius non fuerit in sensu*, san Juan de la Cruz, diseña el dibujo del *Montecillo* como algo más que un «plano topográfico ideal y doctrinal pues debe estudiarse como un claro producto de la mnemotecnia de su tiempo» (Egido, 2010: 166). La imagen dibujada actúa como símbolo y mapa de un itinerario espiritual en el que se sobrevuela lo mundano para alcanzar lo divino. Es un esquema y un recordatorio de las fases y peligros del camino.

> La licitud del símbolo no implica, sin embargo, arbitrariedad, pues todo símbolo debe ser explicado. Por eso no es extraño que San Juan tratase de hacerlo respecto a su poesía en la exégesis de los comentarios, aun a sabiendas de que si los símbolos no son suficientes, tampoco lo es la teología discursiva (Egido, 2010: 180).

En cuanto al monte como símbolo en la literatura religiosa, cabe recordar que, cuando el abad García Giménez de Cisneros emprende la reforma de Montserrat en 1502, recoge numerosas obras que influirán en su método de oración y en su librito, el *Ejercitatorio de la Vida espiritual*.[3] Es el caso

---

[3] Según Steggink (2005: 71-79), antes de fin de siglo ya se editaba en Montserrat un primer *Enchiridion Benedictinum*, que incluía la Regla de San Benito, obras de San Buenaventura y el *Tratado de ascensión espiritual* de Gerardo de Zupthen. Enseguida se eligieron misales, breviarios, procesionales, ejemplares del Directorio de las Horas Canónicas, las Constituciones de los Monjes, y otras obras atribuidas al Abad, entre ellas, *Ejercitatorio de la vida espiritual* (1500).

del *Tratatus de Spiritualibus Ascensionibus* (1499), o «Tratado de la ascensión espiritual» de Gerardo Zerbolt de Zutphen (m. 1398). Otras obras pueden rastrearse en el *Ejercitatorio* tales como *El alfabeto del Divino Amor* del cartujo de Gemmitz Nicolás Kempf (m. 1497), Juan Gerson (1363-1429), San Buenaventura, Juan Mombaer o Mauburnus (1460-1501), el célebre cartujo Hugo de Balma (m.c. 1303) y Tomás Hemerken de Kempis (c. 1380-1471).

El libro de Zutphen influye también en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, los cuales portan en su núcleo la influencia de la escuela de García Giménez de Cisneros. No pocos peregrinos acudían a Montserrat para aprender a ejercitarse en la oración mental allí practicada. A la Montaña Santa concurrió también san Ignacio. Ramón Llull sube al monte Randa poco antes de 1274. El retiro espiritual hacia un sitio elevado era típico de los contemplativos de la época, que buscaban una elevación en el plano físico, al tiempo que se elevaban espiritualmente. Todas estas obras nos recuerdan que, aunque la Biblia no se leyera directamente en romance, hubo muchos manuales (Bataillon, 1937).

Más recientemente V. Cirlot (2023) y A. Serra Zamora (2018) han escrito profundos trabajos sobre la dimensión pedagógica del *Montecillo de perfección* que nuestro carmelita dibujó para sus discípulas.

> 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 (Cirlot, 2023: 45).

Esa activación es una parte importante del movimiento contemplativo que profundiza en la comprensión hasta el punto de que se llegue a la voluntad, esto es, al deseo de ponerlas en práctica efectivamente.

En resumen, encontramos en el trasunto gráfico del *Monte de Perfección* la *síntesis* de la tríada de las virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad) con la tríada de las tres potencias del alma de Agustín de Hipona. Conforma una estructura tríplice que la ascesis sanjuanista toma para el retorno a la Unidad. Pasemos ahora a analizarlo en su forma más detenidamente.

San Juan de la Cruz parece conocer de cerca la tradición emblemática y el arte de la memoria, además del tópico *ut pictura poesis*, que identifica pintura y poesía. Su diseño del Monte dista de parecerse al simbolismo radical del arte de Llull, que resulta más hermetista a pesar de su raigambre franciscana, sin embargo, sí que contiene, como se verá, bastante del antiguo arte de la memoria de los dominicos.

Aprender sobre las virtudes mediante un dibujo no era nada nuevo, ni se debía a la era impresa, pues ya muchos manuscritos guardaban tesoros visuales: Frances A. Yates en su obra *El arte de la memoria* (2005: 296) nos recuerda que el fraile Agostino del Riccio, en su *Arte della memoria locale* de 1595, incluye siete dibujos. El llamado «el primer consejero» representa el primer precepto del arte, y en él habla de las «reglas de lugares» poniendo como ejemplo Santa Maria Novella, su convento florentino. Dice así:

> se comienza por el altar principal, donde colocarás la Caridad; continuas dando la vuelta a la iglesia, en cuyo altar de Ciodi ubicarás, tal vez, la Esperanza; en el altar de Gaddi, la Fe». El dibujo de San Juan de la Cruz es sucinto, figurativo, bien esclarecido con frases para no inducir a ambigüedades mágicas. *Ficta loca* llama Romberch a estos lugares imaginarios donde apoyar los reinos invisibles (Yates, 2005: 138).

La tradición emblemática hacía uso de los diagramas con fines sintéticos, didácticos y a veces jeroglíficos (para ocultar información a los que no supieran leer esos códigos). E. Pacho apunta a la diversidad de receptores junto a la capacidad de síntesis del santo para el nacimiento del *Dibujo*: «los mejor preparados científica y espiritualmente captaban con mayor facilidad a simple golpe de vista todo el contenido, mientras los de formación más rudimentaria requerían ampliaciones orales o escritas más abundantes» (1998: 175).

En realidad, San Juan traduce aquí su obra *Subida* a imagen, o si se quiere, ya que el dibujo es anterior a la redacción —quizá con retoques y añadidos a lo largo de la escritura de obra—, sirve como sinopsis de la misma. El dibujo pudo existir en germen y ser ampliado en pormenores a medida que el autor profundizó en su significado. La iconografía como método didáctico juega pues un papel relevante en la creación artística de Juan de la Cruz, a veces incluso anticipándose a la escritura. Se trata en palabras de Jakobson (1959: 233) de una traducción intersemiótica, esto es, entre dos códigos, lo que condiciona de modo especial el resultado final (destino/meta) y su recepción.[4]

---

[4] Sobre este asunto nos extendemos en otro escrito, por lo que no lo reproduciremos aquí (Silvestre Miralles, 2015: 100 y ss.).

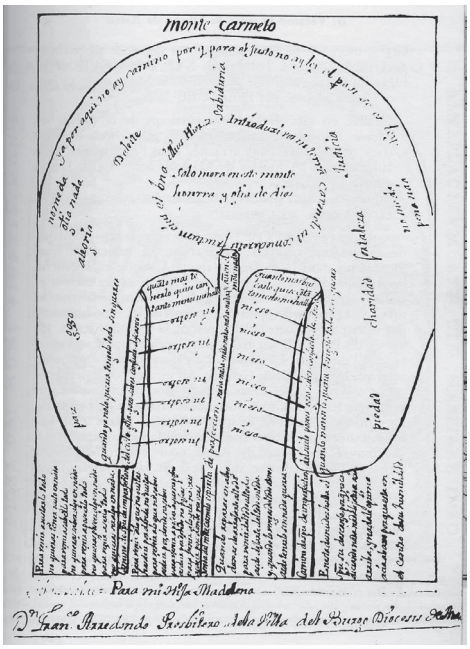

Fig. l. Dibujo del Monte, manuscrito de Astor.

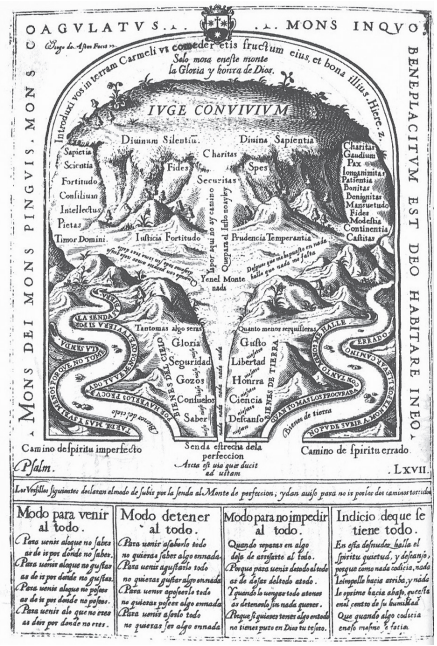

Fig. 2. Grabado del Monte, por Diego de Juan de la Cruz

El dibujo es de trazo elemental, motivado por una intención pedagógica. Representa una perspectiva aérea del monte de manera que permite observar todos sus lados. De su base parten tres caminos sobre los cuales vienen escritas unas leyendas que, según la posición —izquierda o derecha—, marcan el grado de perfección alcanzado en la ascensión hacia Dios.[5]

La combinación de monte y contemplación ya había sido revelada por D. López en su edición comentada de los emblemas de Alciato (1615). El dibujo inspira tanto la *Subida del Monte Carmelo* como la *Noche escura del alma.*

Tres momentos cubren este proceso creativo, a saber, la concepción trascendente de la realidad, la síntesis como vehículo expresivo de esa misma concep-

---

[5] Para un cotejo de todos los dibujos de Montes referidos a la *Subida* y sus variaciones remitimos al apéndice iconográfico del estudio sobre la iconología del *Monte de Perfección* de A. Serra Zamora (2010: 207-272). La observación permite deducir que los primitivos dibujos y manuscritos conservaban un mayor carácter de diagramas sintéticos: en ellos puede percibirse cierta similitud con las tablas de la ley de Moisés en la base del monte, o con dos brazos que elevan la Hostia Santa, mientras que, con la llegada de la imprenta, se pierde esta similitud, al tiempo que se añaden detalles más figurativos al monte.

ción y el análisis. El primer momento observa el concepto teológico aportado por la mitología clásica; el segundo, el lema, considerado histórica o dialécticamente. En san Juan el momento sintético lo constituye la aparición del poema, donde tanto el carácter espacial como el rítmico reflejan de manera concentrada el primer momento. El tercer momento, explicativo, analítico, amplificador, responde a una intención pedagógica que persigue fomentar la comprensión del contenido. En los emblemas de Alciato, este tercer momento es imprescindible para la comprensión de los dos momentos anteriores, pues a veces toca tan tangencialmente el sentido del dibujo, que el lema acaba convirtiéndose en puente entre ambos.

En el escueto «Argumento» inicial de la *Subida del Monte Carmelo*, nos indica con claridad la estructuración que sigue en la obra; en ella intervienen, como en la emblemática, primero el dibujo (del Monte), luego el lema, (el hermético poema), y, al final, la «declaración», como él mismo la llama, que supone una especie de *suscriptio* emblemática y que se extiende a lo largo de tres libros de 15, 32 y 45 capítulos, respectivamente:

> Toda la doctrina que entiendo tratar en esta *Subida del Monte Carmelo* está incluida en las siguientes canciones, y en ellas se contiene el modo de subir hasta la cumbre del monte [...] Y porque tengo de ir fundando sobre ellas lo que dijere, las he querido poner aquí juntas para que se entienda y vea junta toda la sustancia de lo que se ha de escrebir; aunque al tiempo de la *declaración* convendrá poner cada canción de por sí, y ni más ni menos los versos de cada una, según lo pidiera la materia y declaración. (Jesús Sacramentado et al., 1972: 455)

Otra perspectiva interesante nos la da F. Foresti (1981: 241-242) quien realiza una reflexión acerca del versículo de Jeremías que circunda el gráfico y que, para él, constituye el apoyo bíblico para el título de la obra:

> Il capitolo 2 di Geremia fu particolarmente caro a Giovanni della Croce; egli lo cita sei volte nella «Salita», in tre contesti strutturalmente significativi: nel gráfico del monte Carmelo (Ier.2, 7) e nelle due notti, tra di loro affini, del senso e della volontà (1S 6; 3S 19, 7). La frase que annuncia il dono della terra promessa («terram Carmeli» vs. 7Vg) da parte di Dio delimita circolarmente la vetta del monte Carmelo, sui cui si concentra tutta la struttura del grafico. Essendo il grafico preposto al dittico *Salita-Notte* come prospetto riassuntivo della dottrina esposta nell´opera, è chiara l´importanza che Ier. 2, 7 viene ad assumere nei confronti di tutta l´opera. Così, mediante il testo geremiano, che parla dell´introduzione del popolo eletto nella terra del Carmelo (vg), Giovanni vuole dare un supporto biblico al titolo della sua opera *Salita del Monte Carmelo*, titolo che, secondo il piano originale, doveva includere pure la *Notte*;

El propio autor explicando el tercer verso de la canción 36 en el *Cántico* B, dirá:

> Al monte y al collado: esto es, a 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*, como dice Isaías, provocando a que conozcan al Hijo de Dios, diciendo: *Venid y subamos al monte del Señor* (2,3); otra vez: *Estará aparejado el monte de la casa del Señor* (2,2) [y al collado]; esto es, a la *noticia vespertina* de Dios […]
>
> En decir, pues, el alma al Esposo, *vámonos a ver en tu hermosura al monte*, es decir: Transfórmame y aseméjame en la hermosura de la sabiduría divina que, como decíamos, es el Hijo de Dios […] A este monte y collado deseaba venir la esposa cuando dijo: *Iré al monte de la mirra y al collado del incienso* (Cant 4, 6); entendiendo por el *monte de la mirra* la visión clara de Dios, y por el *collado de el incienso* la noticia de las criaturas; porque la mirra en el monte es de más ata especie que el incienso en el collado. (Cruz, 2005: 879)

San Juan acompaña su trabajo pedagógico original y altamente organizado de un dibujo del Monte de Perfección. Se piensa que pudo servirse de algún «espejo» o recordatorio. El suyo tiene propósitos «utilitarios, reflexivos y memorativos» según Ruano de la Iglesia (Cruz, 2005: 190). Data de 1578, poco después de haber salido de la cárcel. Se difundió rápidamente entre monjas y frailes, e incluso el propio autor distribuyó copias rudimentarias del mismo. Magdalena del Espíritu Santo observa que:

> Al primer modelo de Monte el Santo «después añadió y aumentó algunas cosas», y se coteja en el manuscrito 12944 de la Biblioteca Nacional que esta misma monja afirma que cada religiosa de la comunidad recibió una copia. La dedicada a ella se veneró como reliquia en el Desierto de las Nieves (Málaga) hasta la amortización del siglo pasado. Andrés de la Encarnación mando hacer una copia notarial que se conserva. (Pacho, 1998: 167-168)

Son muchos los testimonios sobre su empleo en Baeza y Granada con el fin de iniciar a sus religiosos en este camino de perfección.

Especial cuidado ha de haberse con la terminología. Encontramos en la *Subida* que «figura» forma parte de una clasificación triple con «formas» e «imágenes». Otras veces se asocia con «comparaciones» y «semejanzas» (*aenygmata*). Otras veces se asocia con «palabras», «señales», «noticias». San Juan coloca su dibujo en la categoría de «figura», como producto de la imaginación para objetivos de meditación. Así lo emplea también Fray Luis de León:

> Y no solamente es Cristo grada y calzada y sendero por estas dos cualidades dichas, que son comunes a todas estas tres cosas, sino también por lo propio de cada una de ellas comunican su nombre con Él; porque es grada para la entrada del templo del cielo, y sendero que guía sin error a lo alto del *monte* adonde la virtud hace vida, y calzada enjuta y firme, en quien nunca o el paso engaña o desliza o tituba el pie. Que los otros caminos más verdaderamente son deslizaderos o despeñaderos, que cuando menos se piensa, o están cortados, o debajo de los pies se sumen ellos, y echa en vacío el pie el miserable que caminaba seguro. (Fray Luis de León, 2008: 213)

La imagen del Monte Carmelo diseñada por san Juan actúa como apoyo a su libro *Subida*, y viene a ser una síntesis del mismo que servirá en palabras de E. Pacho, «de cartilla espiritual» (1998: 175), todo un abecé de ascesis y unión con Dios, que sin embargo deberá irse abandonando una vez se haya alcanzado cierto nivel de purificación:

> Y porque esta doctrina no quede confusa, convendrá en este capítulo dar a entender a qué tiempo y sazón convendrá que el espiritual deje la obra del discursivo meditar por las dichas imaginaciones y formas y figuras, porque no se dejen antes o después que lo pide el espíritu. (Cruz, 2005: 327)

Visiones resumidas

En nuestra era digital, se está comprobando que cada vez más aprendemos mediante formatos multimedia, con imágenes y audios y vídeos. Como podemos observar tras recopilar estas reflexiones, el pensar, el aprender y el enseñar ayudándose de imágenes es una técnica antigua hondamente enraizada en el territorio europeo en general y español en particular.

Buena parte de la literatura espiritual del siglo XVI tenía a las mujeres como destinatarias. Bajo los efluvios contrarreformistas, P. M. Cátedra señala el riesgo de «pervertir» los géneros y aporta el ejemplo de los *Diálogos* de Baltasar Catalán, donde se muestra

> la vitalidad de añejas propuestas doctrinales, taraceadas al pie de la letra, pero desencajadas de sus fuentes concretas por medio de la desviación genérica, obligatoria a causa de la modificación de las condiciones humanas y de difusión de las viejas doctrinas. En su flamante estatuto de libro devoto impreso, en forma dialógica y destinado al uso femenino cobran aquellas nuevo sentido. (1994: 176)

En cambio, en esa «desviación genérica» san Juan de la Cruz muestra un apego a la tradición. La variedad de canales y formatos que empleó para instruir a sus discípulas en los misterios espirituales va desde las notas y dibujos a

los poemas y declaraciones. Esta variedad apela a nuestra memoria y nos invita a entender lo divino aproximándonos a ello desde varios prismas y códigos, en una búsqueda de la verdad que solo puede ser acercamiento, como el de la mariposa a la llama.

Referencias bibliográficas

Adam, Jean Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, París: Nathan/HER, 1999.

Albaladejo, Tomás, «Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico-cultural e interdiscursiva sobre la base de la analogía», *Rétor* 13 (1), 2023, pp. 1-18. https://doi.org/10.61146/retor.v13.n1.188

Bajtín, Mijaíl M., «El problema de los géneros discursivos», en Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, pp. 248-293, 1982.

Bataillon, Marcel, *Erasme et l'Espagne*, París: Librairie E. Droz, 1937.

Cátedra, Pedro Manuel, «Paradigma doctrinal y transferencia genérica en la literatura espiritual del siglo XVI. Los Diálogos espirituales de Baltasar Catalán», en Cerdan, F. (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 173-190, 1994. https://doi.org/10.4000/books.pumi.489

Ciapuscio, Guiomar Elena, *Tipos textuales,* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1994.

Cirlot, Victoria, «La tradición mística en la Subida del Monte Carmelo de san Juan de la Cruz», *Filología*, 55, pp. 43-54, 2023. https://doi.org/10.34096/filologia.n55.13482

Egido, Aurora, *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2010.

Foresti, Fabrizio, «Le radici bibliche della *Subida del Monte Carmelo*», *Carmelus*, 28, pp. 226-276, 1981.

Jakobson, Roman, «On Linguistic Aspects of Translation», en Brower, Reuben Arthur (ed.), *On Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

Jesús Sacramentado, Crisógono de, Niño Jesús, Matías del, Ruano, Lucinio, *Vida y Obra de San Juan de la Cruz*, Madrid: B. A.C., 1972.

Juan de la Cruz, San, *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid: B.A.C, 2005.

León, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona: Crítica, 2008.

Pacho, Eulogio, *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*, Burgos: Monte Carmelo, 1998.

Pérez Lasheras, Antonio, «Imágenes emblemáticas gongorinas: la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en Cerdán, Francis (ed.), *Homenaje a Robert Jammes*, Toulouse: Prensas universitarias del Mediodía, pp. 927-938, 1994. https://doi.org/10.4000/books.pumi.489

Quevedo, Francisco de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo segundo*, Aureliano Fernández Guerra y Orbe (ed.), Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v2d9

Serra Zamora, Anna, «La pedagogía y estética sanjuanista a la luz del dibujo del Monte», *Revista de Espiritualidad* 77(306), pp. 9-33, 2018. https://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/2594articulo.pdf

—, *Iconología del Monte de Perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*, Barcelona: UPF, 2010. https://www.tdx.cat/handle/10803/7456

Silvestre Miralles, Alicia, «La traducción bíblica en san Juan de la Cruz: *Subida del Monte Carmelo*», *Revista San Juan de la Cruz,* 50-51, pp. 155-162, 2016.

—, *La* Subida del Monte Carmelo *de san Juan de la Cruz y el umbral de la traducción* [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM_SilvestreMirallesA_MonteCarmeloTraduccion.pdf.

Steggink, Otger, «Iñigo López de Loyola, el peregrino Vasco de Montserrat, y la *Devotio Moderna*», en Behiels, Lieve, Ubarri, Miguel Norbert (eds.), *Fuentes neerlandesas de la mística española*, Madrid: Trotta, pp. 71-79, 2005.

Swales, John, «Occluded Genres in the Academy: The Case of the Submission Letter», en Ventola, Eija, Mauranen, Anna (eds.), *Academia Writing. Intercultural and Textual Issues*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 45-58, 1996. https://doi.org/10.1075/pbns.41

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