

La representación imaginaria en San Juan de la Cruz

ARSENIO MORENO MENDOZA
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. España

Resumen: Las artes plásticas están presentes en la obra de San Juan de la Cruz. Sus referencias son múltiples, evidenciándose por parte del poeta un conocimiento preciso tanto de las técnicas de producción artística, como del valor doctrinal de la imagen emanado de los dictados de Trento. Pero el conocimiento contemplativo de la Divinidad, la epifanía que se manifiesta a través del encuentro místico, suspendidas las potencias anímicas, implica la negación más absoluta del universo imaginario. La imagen, “la composición del lugar”, más que una ayuda, se convierte en un estorbo para el alma. La más pura abstracción icónica, que no es otra cosa que el desprecio de los sentidos, adquiere una categoría nihilista incuestionable.

Palabras clave: mística, imagen, San Juan de la Cruz.

Abstract: The Fine Arts are ubiquitous in the works of San Juan de la Cruz. Continuous references to the arts show a throughout knowledge both of artistic techniques and the doctrinal value of the arts that the precepts of Trent held. However, contemplation and knowledge of divinity, the absoluteness of experience in the mystic spiritual encounter implies the neglect for imagery. Images become a hurdle to the soul. Iconic abstraction, in a way a negation of the sensual world, can lead to nothing but a nihilistic attitude to the outer world.

Key words: mysticism, imagery, S. Juan de la Cruz

Fray Juan de la Cruz, cuando era solo Juan de Yepes, un niño del Colegio de la Doctrina en Medina del Campo, fue puesto por su madre como aprendiz en los oficios de sastre, carpintero, entallador y pintor. Sin embargo él, aunque amigo de trabajar –nos cuenta su hermano Francisco–, en ninguno de ellos se asentó.¹

Juan de Yepes era un muchacho introvertido. Un ser prodigioso destinado a remontar las alturas al aire de su vuelo.

No obstante, su paso por estos aprendizajes, fuera del éxito inmediato y el aprovechamiento pericial, dejó en él una profunda huella que emerge de un modo permanente en todo el magisterio espiritual de sus textos, un fenómeno que ya fue advertido tempranamente en toda su complejidad y extensión por Emilio Orozco.²

1. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. *Tiempo y vida de San Juan de la Cruz*. BAC. Madrid, 1992, p. 91.

2. Orozco Díaz, E. “Mística y Plástica”. En “Boletín”, 55-56, Universidad de Granada, 1939.

Fray Juan de la Cruz, en una palabra, se familiarizó con los oficios artísticos, sus procesos de creación y sus técnicas. Y ellos fueron para el santo fuente de inspiración y metáfora permanente.

“No cualquiera que sabe desbastar el madero –nos dice en sus comentarios a la Llama de amor viva– sabe entallar la imagen, ni cualquiera que sabe entallar sabe perfilarla y pulirla, y no cualquiera que sabe pulirla sabrá pintarla, ni cualquiera que sabe pintarla sabrá poner la última mano y perfección; porque cada uno de éstos no puede en la imagen hacer más de lo que sabe, y si quisiere pasar adelante sería echarla a perder”.³

Como podemos apreciar, la trayectoria creativa de una escultura policromada, sus fases de elaboración bien acotadas y definidas, está aquí al completo; casi descrito por un hombre del oficio que conoce los vericuetos de un obrador.

Los símiles con el aprendizaje mecánico tampoco faltan: “Así como el caminante que, para ir a nuevas tierras no sabidas, va por nuevos caminos no sabidos ni experimentados, que (camina no) guiado por lo que sabía antes, sino en dudas y por el dicho de otros, y claro está que éste no podrá venir a nuevas tierras ni saber más de lo que antes sabía, si no fuera por caminos nuevos nunca sabidos, y dejando los que sabía. Ni más ni menos el que va sabiendo más particularidades en un oficio o arte, siempre va a oscuras, no por su saber primero, porque si aquél no dejase a tras nunca saldría dél ni aprovecharía en más.”⁴

Su conocimiento de la pintura le hace sabedor de las diferentes artes que la componen, siguiendo la taxonomía que especifican los gremios y sus respectivas ordenanzas. Así nos dice en sus Cautelas: “Conviene que pienses que todos los oficiales que están en el convento para ejercitarte, como a la verdad lo son, y que unos te han de labrar de palabra, otros de obra, otros de pensamiento contra ti, y que en todo eso tú has de estar sugeto, como la imagen lo está ya al que la labra, ya al que la pinta, ya al que la dora.”⁵

Pero nuestro poeta es, ante todo, un teólogo. Así que, desde un punto de vista teórico, para él no podía quedar ajena toda valoración doctrinal de la imagen desde sus principios estéticos y funcionales, ponderando, ante todo y como principal premisa, el principio del “decoro” en las representaciones sagradas, un principio emanado de Trento que nada ha de tener que ver, a priori, con la función persuasiva del universo pictórico del Barroco.

La imagen sacra nunca puede ser encargada a manos ineptas. Su dignidad no lo permite, como tampoco admite atuendos indecentes. Si “un rostros de extremada y delicada pintura –comenta en la Llama de Amor Viva– tocase una tosca mano con bajos y toscos colores, sería el daño mayor y más notable y de más lástima que si borrarse muchos rostros de pintura comunes”.⁶ Un mal oficial podría arruinar una obra de arte maestra con una mala restauración o “adobo”.

3. San Juan de la Cruz. Obras completas. Edición de Licinio Ruano de la Iglesia. BAC, Madrid, 2005, pp. 1007-1008.

4. Ibid. pp. 559-560.

5. Ibid. P. 185.

6. Ibid. P. 997.



En su Subida al Monte Carmelo Fray Juan es bien elocuente. “De aquí es (porque comencemos a tratar de los oratorios que algunas personas –nos dice– no se hartan de añadir unas y otras imágenes a su oratorio, gustando del orden y atavío con que las ponen, a fin que su oratorio esté bien adornado y parezca bien, y a Dios no le quieren más así que así, mas antes menos, pues el gusto que ponen en aquellos ornatos pintados quitan a lo vivo (como habemos dicho). Que, aunque es verdad que todo ornato y atavío y reverencia que se pueda hacer a las imágenes es muy poco –por lo cual los que las tienen con poca decencia y reverencia son dignos de mucha reprehensión, junto con los que hacen algunas tan mal talladas que antes quitan la devoción que la añaden, por lo cual habían de impedir algunos oficiales que en esta arte son cortos y toscos–.”⁷

Antes, en el capítulo 35 de esta misma obra, nos dejaba con precisión canónica bien establecido desde un punto de vista eclesiástico cual debía ser

7. Ibid. P. 470.

el uso correcto de las imágenes siguiendo los principios doctrinales de la Contrarreforma:

“El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción se ha de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato. Porque hay, como digo, algunas personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor della, que en lo que representan.”⁸

Parece evidente que en estas páginas el místico se hace valedor del pensamiento tomista del XVI hispano, como reacción a las corrientes iconoclastas postuladas por la Reforma protestantes. “Pero hase de advertir –nos previene– 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 ir a lo vivo”.⁹

No debemos pasar inadvertido, por otra parte, que el santo reformador ejerció por sí mismo las artes de la escultura y el dibujo, con su original visión de la imagen religiosa y su fenomenología.

El Padre Brocardo de San Pedro, que convivió con Fray Juan en las soledades del convento de El Calvario, nos dice de él que “el tiempo que le sobraba de sus obligaciones y ocupaciones, que era muchas, lo gastaba como por recreación en labrar unos Cristos de madera que hacía”.¹⁰

En su prisión en Toledo el santo talló con sus propias manos una cruz, la cual, según su propio carcelero a quien el poeta le hizo entrega de la misma, era “de una madera exquisita, y relevados en ella los instrumentos de la Pasión”.¹¹

Y es que, según otro testigo presencial, el padre Juan de Santa Ana, Fray Juan “en las horas de recreación, con una punta de lanceta labraba curiosas imagencitas”.¹²

Célebre es su dibujo a pluma del crucificado que en su día inspirase al mismo Dalí. De éste decía en 1929 el Padre Crisógono, biógrafo del santo: “Hecho todo a pluma y con pocas líneas, es sencillamente admirable. Caída la cabeza sobre el sagrado pecho, que está levantado; el cabello tendido por la espalda desnuda y desgarrada, la cintura estrechísima como vista de lado, encogidas las piernas por el cuerpo que descarga su peso sobre los pies sangrantes y sujetos por dos clavos, y los brazos muy extendidos, descoyuntados, ofrece el santo Cristo una figura que llega al alma del que lo mira”.¹³

8. Ibid. P. 464.

9. Ibid. P. 425.

10. Efrén de la Madre de Dios. Tiempo y vida de San Juan de la Cruz. Op. Cit. p. 93

11. Ibid. P. 93.

12. Ibid. P. 92.

13. Crisógono de la Madre de Dios. San Juan de la Cruz. Su obra científica y su obra literaria, II, Avila, 1929, p. 103.



Este dibujo, custodiado en la actualidad en el Monasterio de la Encarnación de Ávila, pudo ser, tal vez— en opinión del padre Efrén de la Madre de Dios—, aquel que tanto conmoviera a Santa Teresa en el convento de Duruelo. Se trataría de un papel pegado a una pequeña cruz de palo, con “un Cristo que parecía poner más devoción que si fuese de cosa muy bien labrada”.¹⁴

Sin embargo, al margen de resabios nacidos de una formación profesional frustrada, o de planteamientos teológicos escolásticos, fruto de una prevención intelectual que hunde sus raíces en la más pura ortodoxia, la valoración que la figura religiosa ofrece, como objeto de veneración y fuente de reflexión, en la obra del santo reformador es extraordinariamente interesante por original y radical en sus postulados contemplativos.

14. Efrén de la Madre de Dios. Op. Cit. p. 93.

En la Subida al Monte Carmelo, san Juan insiste en el valor de la imagen en el culto divino para mover la voluntad a devoción y despertar nuestra tibieza. Pero, a un mismo tiempo, advierte que “hay muchas personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan”.¹⁵

“Esto se verá –añade– bien por el uso abominable que en estos nuestros tiempos usan algunas personas, que, no teniendo ellas aborrecido el traje vano del mundo, adornan a las imágenes con el traje que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades, y del traje que en ellas es reprendido visten (ellos a) las imágenes (cosa que a los santos que representan fue tan aborrecible, y lo es, procurando en esto el demonio y ellos en él canonizar sus vanidades poniéndolas en los santos no sin agraviarles mucho”.¹⁶

Y advierte, en este mismo capítulo 35, que “La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción y pocas imágenes ha menester y de pocas usa”.¹⁷ Y ello porque ha de tener por cierto el alma que “cuanto más asida con propiedad estuviere a la imagen o motivo, tanto menos subirá a Dios su devoción y adoración”.¹⁸

No podemos descartar que san Juan de la Cruz hubiera recibido parte de las influencias erasmista de la época con respecto a este fenómeno. Porque san Juan de la Cruz es un hombre de su tiempo. Y, sobre todo, no es un precursor del pensamiento barroco como tantas veces se ha esgrimido. No debemos de olvidar las palabras de Aubrey Bell, cuando afirmaba que es nuestra mística “lo diametralmente opuesto a lo barroco”.¹⁹

El pensamiento teológico de san Juan de la Cruz y su misticismo cristocéntrico nada tienen que ver con el valor otorgado a las imágenes, no ya tanto por la Contrarreforma, como por el Barroco y “la composición de lugar” argumentada por Ignacio de Loyola en su metodología para la meditación.²⁰

“Porque la viva imagen nos dice el santo– busca dentro de si, que es Cristo crucificado, en el cual antes gusta de que todo se lo quiten y que todo le falte. Hasta los motivos y medios que llegan más a Dios, quitándoselos, queda quieto, 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”.²¹

La contemplación mística de Dios conlleva la suspensión de los sentidos e implica la anulación de las potencias del alma. Por tanto, toda mediación imaginaria, no solo es superflua para el santo, sino inconveniente. Todo estorba a este pájaro solitario que no sufre compañía y pone el pico al aire sin determinado color. Solo la más completa oscuridad es capaz de recibir la luz

15. San Juan de la Cruz. Obras Completas. P. 464.

16. Ibid.

17. Ibid. P. 465

18. Ibid.

19. A.F.G. Bell: El Renacimiento español. Trad. E. Juliá. Zaragoza, 1944, p. 218

20. Ignacio de Loyola. Ejercicios espirituales. Edición y notas de Jordi Groh. Ediciones Abraxas, Barcelona, 1999.

21. San Juan de la Cruz. Op. Cit. p.465.

divina. La teofanía solo se produce en el vacío más absoluto y oscuro, en la abstracción más anicónica.

“Otras (aprehensiones) –nos dice el santo en su Subida al Monte Carmelo– son naturales, que son las que habilidad activamente puede fabricar en sí por su operación,, debajo de formas, figuras e imágenes. Y así, a estas dos potencias pertenece la meditación, que es acto discursivo por medo de imágenes, formas y figuras, fabricadas e imaginadas por los dichos sentidos; así como imaginar a Cristo crucificado o en la columna o en otro paso, o a Dios con su grande majestad en un trono, o considerar y imaginar la gloria como una hermosísima luz, etc., y, por el semejante, otras cualesquier cosas, ahora divinas, ahora humanas, que pueden caer en la imaginativa. Todas las cuales imaginaciones se han de venir a vaciar del alma, quedándose a oscuras según este sentido, para llegar a la divina unión, por cuanto no pueden tener alguna proporción de próximo medio con Dios tampoco, como los corporales que sirven de objeto a los cinco sentidos exteriores”.²²

A Dios, añadirá más adelante, no se llega por imágenes y formas. La quietud amorosa en Dios es extraña a toda imaginación, pues para llegar a una verdadera unión divina las potencias han de descansar, obrando solo de un modo pasivo. “En lo cual se da a entender claro que en este alto estado de unión (de) que vamos hablando, no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz de visión imaginaria o semejanza o figura, ni la ha de hacer; 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”. Por tanto –añade– “para venir a esta unión de amor de Dios esencial, ha de tener cuidado el alma de no se ir arrimando a visiones imaginarias, ni formas, ni figuras ni particulares inteligencias”.²³

La composición imaginaria ni tan siquiera podía ser un prelude para la oración, destinada a fundamental la meditación, un estadio previo, tal como aceptan otros autores como Juan de Ávila, Alonso Rodríguez, o fray Luis de Granada.²⁴

Éste último, en su Libro de Oración, al referirse a la meditación sobre la pasión de Cristo, nos deja dicho a título de ejemplo:

“Oh dulcísimo Salvador mío, cuando yo abro los ojos y miro este retablo tan doloroso que aquí se me pone delante, ¿cómo no se me parte el corazón de dolor? Veo esta delicadísima cabeza, de que tiemblan los poderes del cielo,, traspasada por crueles espinas. Veo escupido y abofeteado ese divino rostro, oscurecida la lumbre de esa frente clara, cegados con la lluvia de la sangre esos ojos serenos. Veo los hilos de sangre que gotean por la cabeza, y descienden por el rostro, y borran la hermosura de esa divina cara”.²⁵

Como podemos apreciar, la negación de toda operación imaginaria, de toda recomposición mental de lugar, es absoluta. Mucho más imposible, si cabe, es la unión con Dios en su amor a través de la visión meditativa de la

22. Ibid. P. 324.

23. Ibid. P. 339.

24. Cousinié, F: “Images et meditation dans la literature spirituell espagnole. En La imagen religiosa en la Monarquía hispana. Casa de Velásquez, Madrid, 2008, p. 275.

25. Fray Luis de Granada. Libro de oración. BAC, Madrid, 1999, p. 252.

imagen, por muy “al natural” que ésta resulte. ¡Qué lejos queda esta visión de la mirada del escritor ascético, creadora de “una verdadera imaginería mental en perfecta correspondencia con la plástica de la época!”²⁶

Aquí, en San Juan, la imagen se desvanece en el silencio opaco y ciego de la noche para nacer en la más pura y deslumbrante claridad, como el agua se evapora al contacto con el fuego.

La epifanía nada precisa, pues todo le empacha y sobra.

26. Orozco, E: Temas del Barroco en poesía y pintura. Edición facsímil de Antonio Sánchez Trigueros. Universidad de Granada, 1989, p. XXXII.