

# **ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «CULTURAS GLOBALIZADAS: DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»**

**Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi  
de Assis Pacheco (eds.)**





LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y  
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
«CULTURAS GLOBALIZADAS:  
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

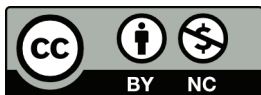
Pamplona  
SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
2017

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39  
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-558-1

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y  
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
«CULTURAS GLOBALIZADAS:  
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

LA COCINA DE TERESA DE JESÚS:  
TOPOS E ICONOGRAFÍA DE MARTA Y  
MARÍA DE BETANIA

*Dorian Lugo Bertrán*  
*Universidad de Puerto Rico*

En otras investigaciones, me he unido a las filas de estudiosos de la producción de Teresa de Jesús en su interés por indagar en la particular importancia que le concede la carmelita al significante de la «obra» a diferencia de la «fe» e, incluso, de la «palabra». En este escrito pretendo ahondar en dicha investigación, enhebrándola al tratamiento desusado que le da la Reformadora a la célebre historia evangélica de la visita de Jesús de Nazaret a la casa de Marta y María de Betania, historia que es a su vez iconografía, como lo demuestran tratamientos al respecto por parte de Diego de Velázquez, entre otros notables pintores de época.

La exégesis tradicional de época incorpora también la historia al antiguo topos de «la acción y la contemplación». A diferencia de cierta tradición exegética, Teresa de Jesús pone en términos parejos la labor de ambas hermanas en la vida cristiana —la contemplación de María y la acción de Marta— o, ya más inusual, destaca la labor de Marta sobre la de María de Betania. Habrá que leer con cuidado dicha estrategia de lectura teresiana, pues no queda divorciada de discursos de época de defensa de la mujer, que escenifica la producción toda de la abulense, a propósito de los cuales Teresa de Jesús propone que a la mujer le corresponde ser «predicadora de obras» en la praxis cristiana debido al silencio institucional que se le ha impuesto a base de la lectura literal de conocida frase paulina, ampliando el campo semántico de la obra al punto que deviene, figuradamente, «feminizado».

Habrá que seguirle la pista también al tratamiento de dichos topos e iconografía por hacedores de renombre, algunos de los cuales Teresa de Jesús sigue de cerca mientras que de otros se distancia, aunque sea de forma en absoluto ostensible. Finalmente, se elaborará el tema culinario como hilo conductor, pues es la cocina la actividad, servicio u «obra» que la tradición pictórica le atribuye a Marta de Betania como el obstáculo principal que le impide escuchar la palabra de Jesús de Nazaret. De la mano de la exquisita pintura de Bartolomé Esteban Murillo, *Fray Francisco y la cocina de los ángeles* (1646), quedará por leer si es la cocina parte de la «obra», como quiere cierta tradición cristiana, supeditando la acción, y con ella lo simbólico femenino, al orden logocéntrico<sup>1</sup> de la palabra/verbo o, como sugiere la escritura —u «obra», actividad, cocina— teresiana, la indeterminación de las contraposiciones de acción y contemplación, conservando la tensión irresoluta entre el orden trascendental y el material.

Antes de pasar a la lectura teórica, vale bien detenerse en el contexto social y en sus intertextualidades. No es por casualidad que una y otra vez se haga referencia a Teresa de Jesús como la «Reformadora», pues a primera vista la abulense se adhiere a discursos de la Reforma, sobre todo la Reforma católica. Así pues su desdén por las «cosas del mundo» y los «puntillos de honra» es constante. Otro tanto hay que decir de su defensa del recogimiento interior para «tratar» con Dios, tanto para con hombres como para con mujeres, estableciendo igualdad de acceso a la experiencia mística. Por último, se aprecia además su lucha contra viento y marea por la conservación de la orden de Carmelitas Descalzas, de vivir sencillo y sin rentas, dedicada a la oración y al servicio, lucha que incluía, entre otras cosas, la fundación de monasterios de la orden, con intención de llevar el mensaje evangélico por todas partes.

De otro lado, no es menos cierto que la producción teresiana anuncia, desde siempre y no gradualmente, discursos de la Contrarreforma. Investigadores como Ricardo García-Villoslada, Víctor García de la Concha, Henry Kamen y Tomás Álvarez han elaborado al respecto en clásicos estudios. En lo que atañe a Teresa de Jesús, su discurso marcial contra «luteranos», subrayando, entre otras cosas, el carácter imprescindible de los «medios», llama la atención como principal convergencia.

<sup>1</sup> Por «logocéntrico» entiendo, en diálogo con el pensamiento deconstructivo de Jacques Derrida, el orden centrado en la «palabra» o ciencia/saber como epistemología unitaria.

Entiéndase por «medios», sugerimos: toda mediación entre el ser humano y la divinidad, sean estas la oración vocal, las imágenes de culto, las representaciones mentales, los mandamientos, los sacramentos o ceremonias y la jerarquía eclesiástica, entre otros. Así pues, antes que la lógica de «o lo uno o lo otro», se aprecia en la obra de Teresa de Jesús la compleja mixtura o «cocina», si se quiere, de ambos discursos de la Reforma y de la Contrarreforma, abocando en una textualidad rica, difícil de clasificar.

Como se apreciará con detalle enseguida, Teresa de Jesús vindica para más señas la obra discursivamente por encima de la palabra, y ya no solo por encima de la fe, a diferencia tanto de discursos<sup>2</sup> de la Reforma como de la Contrarreforma. Sobre todo, en lo que tiene que ver con la adjudicación de roles por sexo. Leamos a la «monja andariega» en su *Camino de perfección*: «Pues todas habéis de procurar de ser predicadoras de obras, pues el Apóstol y nuestra inhabilidad nos quita que lo seamos en las palabras» (p. 296).

Visto de refilón, la contraposición que crea Teresa de Jesús es tradicional. Conforme con sentencias paulinas —«el Apóstol»— y manuales de instrucción cristiana para mujeres de la época, las palabras no son dominio femenino, y es la obra —el servicio— aquello a lo cual la mujer deberá dedicarse con ahínco. Como bien ha apuntado el comentario feminista en general, dedicarse a la «obra» ubicaba pues a la mujer en un espacio ancilar. Hace de ella, sin más, un sujeto que dirigir. Su obra «pequeña» se pliega a la obra «mayor», la del hombre. A él le corresponde, en efecto, el dominio de la obra y de la palabra a un tiempo. Leamos a Pablo de Tarso:

Como en las demás comunidades cristianas, que las mujeres guarden silencio en las reuniones; no les está, pues, permitido hablar, sino que deben mostrarse recatadas, como manda la ley. Y si quieren aprender algo, que pregunten en casa a sus maridos, pues no es decoroso que la mujer hable en la asamblea (1 Cor 14. 34).

Sin embargo, como se verá a continuación, Teresa de Jesús no sigue tan de cerca como parece la tradición cristiana. De hecho, la monja

<sup>2</sup> Indico «discursos», pues connota dominantes de época, si bien las textualidades de la Reforma y Contrarreforma son infinitamente más complejas.



carmelita es categórica en su afán de marcar, desde la figuración<sup>3</sup> misma, la preterida contraposición: las palabras son de hombres y las obras de mujeres. Esto no es lo mismo que lo expuesto generalmente por la tradición cristiana, para la cual las palabras son de hombres y las obras son de hombres y de mujeres. Dicho esto, la creación de una sutil batalla de sexos por parte de la carmelita es acaso una estrategia de colocar a la mujer en una economía de acción y palabra específicas, sea femenino o no normativo, como se estudiará enseguida.

Para ciertas acepciones de la obra literaria de la abulense, la obra puede ser «efecto» o «dejo» de la experiencia verdadera de Dios, y pareciera «generosa»; la palabra, en cambio, cuando no traduce en una obra, es efecto o dejo de experiencia falsa de Dios, y es ensimismada y egoísta. Se prefiere enseñar por obra que por palabra:

Torno a decir que es amor sin interese como nos le tuvo Cristo, y así aprovechan tanto los que llegan a este estado, porque no querrían ellos sino abarcar todos los trabajos y que estotros se aprovecharen holgando de ellos. Así aprovechan tanto a los que tienen su amistad, porque, aunque no lo hagan, se ve que querrían más enseñar por obras que por palabras (p. 268).

En lo que se refiere a la obra como efecto, comenta Teresa de Jesús: «La voluntad bien me parece debe estar unida en alguna manera con la de Dios; mas en los efectos y obras de después se conocen estas verdades de oración, que no hay mejor crisol para probarse. Harto gran merced es de nuestro Señor si la conoce quien la recibe, y muy grande si no torna atrás» (p. 501). Ser «predicadoras de obra» implica, pues, marcar y empujar el límite de la palabra. Es rebasarlo; es restarlo, obrando. Sin embargo, para la Fundadora, la obra no parece ser una «prédica» contrapuesta a la palabra. En todo caso, parece apuntar a un lugar «diferante» [sic], más acá y más allá de esta<sup>4</sup>, utilizando el término deconstructivista-derridiano.

La obra brilla con luz propia no solo frente a la palabra sino también frente a la contemplación, pues ésta en ocasiones puede acusar orgullo

<sup>3</sup> Por «figuración» se sugiere en este artículo, en diálogo con el pensamiento posestructuralista de Paul de Man, una economía expresivo-epistemológica que se desprende de la retórica, y que comprende no solo lo redactado denotativa o «gramaticalmente» (de Man) sino también lo connotado, incluso más allá de la intencionalidad misma: la figuración, en toda su ingobernable polisemia.

<sup>4</sup> Traducción de adjetivo que persigue capturar polisemia de término deconstructivo «différance». La colocación de la «a» en negritas es procedente.

por parte del ejecutante, de ser más «especial» que los demás, mientras que la obra —cuando es genuina— resta del acto (auto-) performativo<sup>5</sup> de obrar: es intersubjetiva, éxtima<sup>6</sup>, más allá de interior y exterior. No hay crédito individual que asumir porque incluye al otro, al mismo y a Dios, pero ninguno, ni siquiera la situación misma, en plenitud. De aquí viene que ante el antiguo debate de la tradición cristiana entre «vita activa» y «vita contemplativa», del cual el padre de la iglesia latina Agustín de Hipona tercia por la segunda, Teresa de Jesús se pliega de forma compleja a otras tradiciones, menos populares, de: o bien a) terciar por la primera, b) bien exaltar ambas o, finalmente, c) bien aproblemear la oposición.

Como se sabe, la tradición cristiana se ha valido de la historia en el *Evangelio según san Lucas* 10, 38 sobre las hermanas Marta y María de Betania, según la cual ambas reciben a Jesús de Nazaret en su casa. María se sienta a los pies de Jesús para escuchar su palabra, mientras Marta se ocupa de los quehaceres domésticos para mejor agasajar la visita. Molesta, Marta le reclama a Jesús que le diga a su hermana que la ayude. Sin embargo, Jesús le riposta: «Marta, Marta, andas inquieta y preocupada por muchas cosas, cuando en realidad una sola es necesaria. María ha escogido la mejor parte y nadie se la quitará» (p. 1568).

Se advertirá a renglón seguido que, en su comentario a la conocida historia, Teresa de Jesús unifica tres mujeres diferentes del Testamento Cristiano, como acostumbraban algunas tradiciones exegéticas y la cultura popular: María de Betania, María de Mágdala y la mujer anónima y pecadora que en casa de Simón el Fariseo unge los pies de Jesús de Nazaret en el *Evangelio según san Juan* 20, 1-10. Es uso y costumbre de la crítica feminista destacar que lo interesante del episodio en Betania es que Jesús no trata a María como a una mujer para la época, pues la mujer se suponía que «obrara» o sirviera y no que se sentara a sus pies para escuchar la lección como discípulo varón. Sin embargo, Teresa de Jesús

<sup>5</sup> Con el término «performativo» sigo de cerca la teorización de la pensadora de la teoría de roles de género, Judith Butler, quien entiende que la identidad misma, y no solo el lenguaje, abriga elementos realizativos o «performativos» (en neologismo anglicado): elementos de desempeño —y no solo asunción— de identidad mediante la realización iterativa de acciones para el otro y para el sí-mismo, de significación codificada socialmente.

<sup>6</sup> Recorro al término lacaniano para significar un plano de las cosas que aproblemear la oposición interior e exterior, y que deshace por tanto las intimidades de la tradición del sujeto ontológico, de cuño confesional-agustiniano.

le da otro giro al asunto, a lo largo de toda su producción. Mantiene que: a) bien que María ya fue Marta, estableciendo que la contemplación es una etapa posterior, para la cual la acción sirve de fundamento; b) bien que la contemplación no es para todas, y que hay otras para las cuales es más provechoso la «obra» en su camino espiritual; c) bien que la contemplación genera placeres necesarios que operan como reserva para las sequedades posteriores de la «vita activa» (que Teresa de Jesús iguala a «servicio») y es positiva como motivación mas no como finalidad: llevada a un extremo, la contemplación desata —egoístamente— descuido de todo, incluyendo de sí mismo: el «servicio» es más riguroso y, deja entrever Teresa de Jesús, más «perfecto»; d) o bien ambas andan juntas, y que una no se explica sin la otra. Así reza el texto teresiano:

Santa era santa Marta, aunque no la ponen era contemplativa; pues ¿qué más pretendéis que llegar a ser como esta bienaventurada que mereció tener a Cristo nuestro Señor tantas veces en su casa y darle de comer o servirle, y por ventura comer a su mesa y aun en su plato? Si entrambas se estuvieran, como la Magdalena, embebidas, no hubiera quien diera de comer al huésped celestial. Pues pensad que es esta congregacioncita la casa de santa Marta, y que ha de haber de todo. Y las que fueren llevadas por la vida activa no mormoren a las que mucho se embebieren en la oración, porque por la mayor parte hacen descuidar de sí y de todo<sup>7</sup>.

Acuérdese que, si ellas callan, que [usted] ha de responder por ellas el Señor, y téngase por dichosas de irle a aderezar la comida. Miren que la verdadera humildad creo cierto está mucho en contentarse con lo que el Señor quisiere hacer de ellos y siempre hallarse indignos de llamarse sus

<sup>7</sup> Adviértase las ricas contraposiciones que establece Teresa de Jesús. Por un lado, la de «tener en casa [u hospedar] [a Cristo]»; por otro, la de «darle de comer» o nutrir. Pone énfasis en no «embeberse» en la contemplación, porque se deja de hacer todo lo demás. La «casa de santa Marta» es finalmente «esta congregacioncita». Nótese la homofonía de casa, santa y Marta: como si de la santidad de Marta se nutriera del saber «poner en casa», «hacer casa» o «[hacer] congregacioncita», que no por casualidad dicho lugar/situación (tiempo) de «congregacioncita» —y no de «congregación» paulina— va en diminutivo, como si se tratara de un «saber menor». Pienso con «saber menor» en término que elabora el pensamiento de Michel Foucault, entre otros, y que sugiere epistemologías no legitimadas como también no unitarias ni totalizantes. Volviendo a Teresa de Jesús, lo importante es que en esta casa-congregacioncita «ha de haber [de disponer] de todo». Crear un sentido de totalidad —pero no de totalitarismo—, en un espacio-tiempo reducido, mediante «aderezar la comida» o «servir en cosas de la casa». No es aquí poca cosa generar pues un lugar-situación para «estar», «comer» y «recrearse».

siervos. Pues si contemplar y tener oración mental y vocal y curar enfermos y servir en cosas de la casa y trabajar en desear sea en lo más bajo, todo es servir al Huésped que se viene con nosotras a estar y a comer y recrearse, ¿qué más se nos da en lo uno que en lo otro?»<sup>8</sup>.

Décadas más tarde, su postura no parece haber cambiado, como demuestra en su obra cumbre, *Moradas del Castillo Interior*:

Creedme que Marta y María han de andar juntas para hospedar al Señor y tenerle siempre consigo, y no le hacer mal hospedaje, no le dando de comer. ¿Cómo se lo diera María, sentada siempre a los pies, si su hermana no le ayudara? Su manjar es que todas las maneras que pudiéremos lleguemos almas para que se salven y siempre le alaben.

Decirme heis dos cosas: la una, que dijo que María había escogido la mejor parte, y es que había hecho el oficio de Marta, regalando a el Señor en lavarle los pies y limpiarlos con sus cabellos»<sup>9</sup> (p. 581).

La contemplación o «embebecimiento» queda signado [en su obra] aquí como un «regalo»; la «vita activa», la obra, que Teresa de Jesús traduce en ocasiones a «servicio», es «trabajo», «mortificación». Es vivir a la vez la presencia y la ausencia de Dios. Durante la contemplación, hay gozo, pues se engolfa el alma en la presencia de Él. En cambio, casarse

<sup>8</sup> *Camino de perfección*, pp. 304-305.

<sup>9</sup> «Y ¿pensáis que le sería poca mortificación a una señora como ella era irse por esas calles —y por ventura sola, porque no llevaba hervor para entender cómo iba— y entrar adonde nunca había entrado, y después sufrir la mormuración del fariseo, y otras muy muchas que debía sufrir? Porque ver en el pueblo una mujer como ella hacer tanta mudanza, y —como sabemos— entre tan mala gente, que bastaba ver que tenía amistad con el Señor —a quien ellos tenían tan aborrecido— para traer a la memoria la vida que había hecho, y que se quería ahora hacer santa (porque está claro que luego mudaría vestido y todo lo demás); pues ahora se dice a personas que no son tan nombradas, ¿qué sería entonces?

Yo os digo, hermanas, que venía la mejor parte sobre hartos trabajos y mortificación, que aunque no fuera sino ver a su maestro tan aborrecido, era intolerable trabajo. Pues los muchos que después pasó en la muerte del Señor (tengo para mí que el no haber recibido martirio fue por haberle pasado en ver morir al Señor) y en los años que vivió, en verse ausente de Él —que serían de terrible tormento—, se verá que no siempre estaba con regalo de contemplación a los pies del Señor.

La otra, que no podéis vosotras ni tenéis cómo allegar almas a Dios, que no lo haríades de buena gana, mas que no habiendo de enseñar ni de predicar, como hacían los Apóstoles, que no sabéis cómo» (p. 581).

con el servicio, con la obra, como lo hace Teresa de Jesús, la des-casa de Dios, o al menos la sitúa incómodamente ante Él. Es «morar» en la no coincidencia, en el rastro, en el (a-) Dios. Sin embargo, el servicio desempeña también otra función. En la medida en que la mujer no puede enseñar ni predicar, es mediante el servicio que en verdad puede salir de sí misma, allegar almas, ser —«transvestirse» de— apóstol<sup>10</sup>. En su lugar, la contemplación ensimisma, procurándose goce interesado.

Hay que reconocer que la contraposición conceptual establecida entre servicio y contemplación no sorprende del todo. De origen converso, Teresa de Jesús hace eco de prácticas de españoles de similar ascendencia, poniendo de relieve la obra o virtud sobre el linaje como criterio de evaluación personal<sup>11</sup>. Es decir, lo que el sujeto hace de sí mismo contra lo que el sujeto hereda de nacimiento. De manera que la obra como norte personal impone de entrada una soledad social, al menos dentro de una cultura anti-semítica y clasista. El sujeto queda, de pronto, demasiado libre; su «esencia», de suyo, por hacerse siempre, sin que el pasado ni el futuro le sirvan de soporte.

Toda esta discusión sobre el tópico del servicio y la contemplación nos lleva a la iconografía. El tópico tiene su corolario icónico y diferentes pintores lo representaron, especialmente en su versión de la citada historia bíblica sobre Marta y María. Una representación tradicional, si bien muy interesante, lo es la pintura *Cristo en la casa de María y Marta* (ca. 1580) de Vincenzo Campi, la cual contrasta bien la actividad aglomerada y desbordante de Marta con la conversación sosegada de María y Jesús a lo lejos. Importante para nuestro propósito, sin embargo, lo es

<sup>10</sup> Uso el término «transvestirse» de forma menos lata, haciendo eco de la teoría de performatividad de Judith Butler.

<sup>11</sup> La tesis general de Américo Castro, tan difundida, sienta las bases de semejante acercamiento respecto de Teresa de Jesús. La oposición virtud contra linaje y la posibilidad de establecer un nuevo linaje espiritual, y no consanguíneo, marca buena parte de las escrituras de la Reforma, en su mayoría de ascendencia conversa, según Castro. En lo tocante a Teresa de Jesús pone de manifiesto el estudioso español: «Son aquí inseparables las circunstancias motivantes de la vida conventual de la futura santa y el hecho de necesitar verse hacia el exterior con una personalidad, con una conciencia de sí misma distintas, en realidad triunfales, respecto de las que habían infligido a quien, siendo muy puntillosa en materias de «honra» (ella lo dice a menudo), había tenido que soportar la dura carga de sentirse señalada como cristiana no *limpia*, sin rancio abolengo» (Castro, 1972, pp. 19-20).

la representación que hace del tema Diego de Velázquez, supremo artista del Barroco español.

Su pintura se llama *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Representa bien la etapa del Velázquez joven; sin embargo, en un clásico de la crítica sobre el pintor, José Ortega y Gasset reconoce que todas las ingeniosas soluciones del Velázquez viejo se dan cita en esta pintura<sup>12</sup>, marcando un viraje en la historia de la representación de tan manoseada iconografía. En el orden denotativo, se representan en primer término una joven y una anciana ocupadas en desempeños culinarios, con pescados, huevos y un mortero en frente. Entretanto, la anciana parece susurrarle algo al oído de la joven, al tiempo que esta mira fuera del cuadro hacia el espectador. En segundo término, se representa a modo de recuadro a mano superior derecha una escena que muestra a Cristo sentado, con una joven a sus pies y una mujer de mayor edad, de pie, que se dirige a él. Las lecturas de tan aparentemente sencillo acertijo se han sucedido por siglos.

Llama la atención, primeramente, la combinación de espiritualidad y cotidianidad, procedimiento muy cercano al «espíritu» teresiano. Como se sabe, el procedimiento es también fórmula de la producción cultural del Barroco, con indudables precursores en la baja Edad Media y el Renacimiento, sobre todo en las producciones pictóricas flamenca y neerlandesa. En el Barroco español, la fórmula asoma con frecuencia en la pintura, pero es en la ya citada *Fray Francisco y la cocina de los ángeles* (1646) de Bartolomé Esteban Murillo donde damos con gesto parangonable al velazqueño. Aclaremos: parangonable pero no exacto. La agudeza de Velázquez lo lleva aún más lejos.

El interrogante principal que suscita la pintura velazqueña es el de la naturaleza de la relación entre el primer y segundo término de la pintura. El recuadro acepta varias lecturas, lugares comunes todos de la crítica: a) se trata de una abertura o «ventana», por medio de la cual se advierte la escena concurrente de Cristo ante Marta y María en otra habitación, escena que la joven y la anciana del primer término observan: la pintura operaría como «advertencia» contra la tibieza espiritual y como llamado a favor de incorporar a Cristo en nuestro día a día; b) el recuadro se trata

<sup>12</sup> Explica Ortega y Gasset: «La ingeniosidad de la solución [de los problemas que plantea el cuadro religioso *Cristo de visita en casa de Marta y María*] nos manifiesta hasta qué punto [Velázquez] está resuelto desde mozo a no aceptar la tradición artística para la cual la pintura es el arte de representar inverosimilitudes» (Ortega y Gasset, 1963, p. 49).

de una pintura, que contrapuntea la historia similar de joven y anciana o, a tal efecto, de las nuevas María y Marta, respectivamente; c) se trata de un espejo, similar al del fondo de *Las Meninas* (1656), donde se refleja una escena concurrente que tiene lugar en el espacio del espectador, y que la joven observa, aconsejada por la anciana; d) se trata de una escena alegórica, fuera de tiempo y espacio específicos, que representa paralelamente el discurso al oído de la anciana a la joven: la supuesta Marta del recuadro bien puede ser la vieja del primer término, por semejanzas físicas.

No obstante, lo cierto es que la pintura suscita lecturas similares a las de *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas* (1656), entre ellas la harto conocida del pensador Michel Foucault. Haciendo eco de las aseveraciones del pensador francés para con la obra maestra velazqueña, son ambas pintura sin «centro fijo», o de al menos dos centros, siempre movedizos, dependiendo del punto de mira; pintura sin sujeto, o de sujeto igualmente inestable, pues dependiendo de su lectura cuenta como sujetos con la joven y anciana, primero; con Marta y María, segundo, y con los propios espectadores, tercero. En caso de que el recuadro se trate de un espejo, los mismos espectadores ocuparían simultáneamente el lugar de la escena de Marta y María: la pintura invitaría a reflexionar sobre no afanarse en labores y a que se piense mejor en lo importante, la salvación, como quiere la historia bíblica.

Pero la pintura no es solo «contenido»; hay también «forma». Siguiendo de cerca procedimientos de la pintura veneciana, entre ellos los de Tiziano, Velázquez echa mano de la técnica de pincelada suelta o «de borrones», así llamada para la época, aunque en su caso llevada al límite, afantasmando las figuras, haciendo de ellas menos personajes que movimiento, actividad, escenario perecedero. Figuras sin bulto; visualidad pura (y no tactilidad), como quiere Ortega y Gasset. Así, pone de relieve, como pocos, el carácter de menudencia y transitoriedad cotidianas de la pintura, o acaso en términos teresianos, de «obra»: de mundos en diminutivo, incompletos y en curso, mundos que no son punto por punto totalizables por la narrativa o el sentido (de Dios).

Fiel a su técnica, la producción toda del sevillano escenifica manchas, marcas, sin conectar, que producen apreciación diferente por tiempo, espacio y subjetividad. No se trataría, pues, del tópico religioso de Dios-en-todas-partes, de la cotidianidad espiritualizada que en vano ensaya huir del orden panteísta, mediante recreaciones mundanas. Cercano al

«espíritu» teresiano, la pintura velazqueña es de difícil neoplatonismo. Se trataría antes bien de «emisiones» que no «vuelven» al Uno, porque negatividades al fin nunca del todo *fueron* (del verbo «ser», no de «ir»). Lejos de representar funciones estructurales, son instancias, marcas, dentro y fuera del cuadro (de Dios).

De ahí la perturbadora realidad que abren las pinturas —las «aberturas»— de Velázquez. En su cuestionamiento radical del «centro», pone igualmente en entredicho el exterior e interior de la abertura. ¿Quién mira a quién? No parece haber aquí sujetos y objetos puros de la mirada; no hay narrador omnisciente. El lugar de Dios se vuelve pregunta, no aseveración a favor o en contra. Después de todo, la moza y la vieja de su pintura no se tratan quizá más que de eso: una mirada de pasada a la lateralidad, adonde no pasa nada. No para dramatizarlo o henchirlo de relato; no para hacer del espacio negativo, espacio positivo. Antes bien para mirarlo como aparte, como paréntesis, en fin, como *nada*. Y quizá sea como «nada» que le sirve de refuerzo —apoyatura— al relato «primordial», pero su nadería misma pone en entredicho —y no niega— la solidez del relato eje, el cual sin el segundo no es (nada).

En resumidas cuentas, Velázquez extrema la premisa de las pinturas de género flamenca y neerlandesa, tan dadas al rejuego de aberturas en los espacios interiores domésticos, delicadamente transidos de faenas cotidianas, como en la producción de Hooch y Vermeer, casos paradigmáticos. De influencia sin apenas mencionar por la crítica, las pinturas de género flamenca y neerlandesa huellan también la «obra» teresiana, de forma evidente en la estructura centrípeta y de abertura múltiple como lo es la de sus moradas del Castillo interior. Símbolo este de moradas concéntricas, como de moradas en sucesión son los múltiples habitáculos del espacio interior retratado término a término, abertura a abertura, en las pinturas de campo profundo del Norte. Ciertamente, se tratan de ejercicios ambos que no pierden nunca su morada máxima o central, su Logos, sea la recámara del propietario burgués, si no mostrada al menos insinuada, sea la recámara de Dios. Pero ojo...

En el caso específico de Teresa de Jesús, ella misma aclara que pese a que parecieran ser concéntricas, no son realmente de orden sucesivo; hay moradas arriba, abajo, a los lados, de disposición imprevista; moradas techadas unas, al descampado otras, con jardines. Espacios en fuga, que no ponen en entredicho la existencia del centro, pero sí lo desplazan, lo aplazan. Espacios negativos de la (des) obra; espacios de sobra, como



los mismos que retrata Velázquez. Espacios que explican en más de un sentido la difícil «visión» de conjunto que permitiría la estructura del Castillo interior, su arquitectura imposible, de suyo centralizada y jerárquica, desde luego, pero no punto por punto totalizable<sup>13</sup>. Si bien es cierto que el espacio sistematiza numéricamente las moradas, no así sus transversales. Teresa de Jesús lo glosa bien: «No habéis de entender estas moradas una en pos de otra como cosa en hilada» (*Moradas...*, p. 477). Y también: «Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas, en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laborintios» (*Moradas...*, p. 583). Visión esta que se declara potente y puntual con relación al centro. Pero se confiesa igualmente ciega y nunca a tiempo con relación a sus diagonalidades, invisibles e imprevisibles por demás, o al menos visibles en su fisura, en su (no) estar, como las pinturas de Velázquez.

Fue el pensador posestructuralista Michel de Certeau de los primeros en señalar la difícil arquitectura del Castillo Interior teresiano, repasándolo desde la intertextualidad musical:

it is, at the beginning of the *Moradas* [The Interior Castle], the sole foundation [fundamento] for a theory that simultaneously treats prayer, the soul, and mystic discourse. The fiction of the inner castle,» like the island of Thomas More's *Utopia*, does not concern the creation of an imaginary object but the opening of a space to saying, to the soul, and to a specific writing. It is a place for spoken words, a world of the soul and a framework of discourse. We will see that Teresa constantly passes from one theme to another, assimilating the soul to a «living book,» or prayer to the movement of the soul, or else using the same spatial figure to order these three registers one after the other. In that respect, the «castle» does not make up a sole theater of representation for these three themes; it is a notational space that allows for the ordering of «modes» (or measures), parallelisms, and combinations from one to the other. It works like the projected geography of the lute in the tablatures of the period: positions of the six strings (or lines) made possible, by a system of letters, the production of songs for diverse «forms» of music and instruments. The castle with seven dwellings also organizes a formal space of transcription on which Teresa cartographs

<sup>13</sup> Con «visión» refiero el vocablo místico, alusivo a experiencia multi-sensorial y oscurecedora. Experiencia que no se reduce al campo visual y que a la vez, como el recordado «rayo de tiniebla» de la mística de Dioniso el Aeropagita, es (in) epistémica. Produce conocimiento en propiedad, pero a la vez se trata del conocimiento otro, el más alto posible para «experimentados».

«melodies» played in turn, or simultaneously, on prayer, the soul, or the book. It conducts a concert<sup>14</sup>.

Así, para De Certeau el símbolo teresiano es más que un objeto imaginario: es un modo de estar, de decir, de escribir. Es en definitiva un estar/decir/escribir como notación modal y, por tanto, interpretable musical y diferentemente cada vez, cuyo efecto de conjunto es un concierto. De Certeau subraya también las marcas de oralidad en la escritura teresiana, marcas que producen el efecto de caja de resonancia a lo largo del texto, como de cosa que sale a borbotones, como de «cuerpo escrito» que se produce al momento:

Teresa begins to speak in writing, to write in speaking. It is an oral text in fact, shot through with outbursts and breaks, interrupted by moments of impatience (that's not it, but, well, you know what I mean) and written in disconnected letters, with neither downstrokes nor upstrokes, hastily thrown on the paper like stones pulled loose, one after another, from the body of silence. The moment in which the written body is produced. The moment in which it comes loose<sup>15</sup>.

Todas estas marcas de oralidad en su discurso hacen que el Castillo cobre densidad propia, con la que se co-existe o se anda lado a lado, (sic) «diferante»; no es mera extensión —«expulsión» o «fragmento»— de la «persona», para utilizar metáforas de signo masculino:

for Teresa, even if the castle is an image in which reminiscences (biblical, literary, etc.) are piled high, it «offers itself» as a space at once other and inner. It does not recall the (masculine?) gesture of «throwing» outside a fragment of oneself, an expelled, ejaculated object, which becomes the irreducible interiority of being to itself. With neither ejection nor fragmentation, it is a totality that is represented here, which is the infinite dimension of an inner foreignness (p. 196).

Todo lo cual abona a la propuesta de lectura de De Certeau sobre la irrepresentabilidad del Castillo:

One must enter it [the castle] while already being there. Its center is equally its transcendental vanishing point, an exteriority. This sealed off

<sup>14</sup> De Certeau, 1982, pp. 189-190

<sup>15</sup> De Certeau, 1982, p. 193.

area, sheltered from the «brutishness» of souls that have lowered themselves to corporeal life, is a place of enjoyment whose vocabulary is entirely corporeal. This is why the castle-crystal cannot be represented. Despite the attempts that have been made (and God knows how numerous they are), it cannot be drawn or projected onto a blueprint. It is not an image but a discourse (imaginary). In itself, it is a *coincidatio oppositorum*, the coincidence of opposites (p. 199).

La estudiosa Catherine Swietlicki traza también interesantes paralelos entre la propuesta arquitectónica teresiana y modelos de arquitectura tradicional japonesa y hasta del mismo Movimiento Moderno:

Rather than being a thematically pure structure, Teresa's allegorical castle seems to melt like a Gaudí mansion. The inner walls of the castle become as convertible and rearrangeable as those of a Japanese house. In textual terms, Teresa's passage into the castle is not a conventional lock-step journey onward through a precisely constructed series of rooms. She shifts her attention among the mansions and the topics of images discussed in each<sup>16</sup>.

El crítico Juan Duchesne Winter ofrece una sugestiva lectura sobre el Castillo teresiano, combinando enfoques teóricos de De Certeau, Merleau-Ponty, Deleuze y Guattari. Se sirve de la lectura de De Certeau del panóptico foucaultniano aplicado al cuerpo renacentista para releer la irrepresentabilidad del Castillo como práctica de resistencia:

Teresa de Ávila será uno de los que se acomodará a su manera al proyecto representacional de la transparencia [de los cuerpos promovida por el sector eclesiástico de la época], pero al profundizar y abismarse en esa transparencia, con el Castillo Interior, alzará toda representabilidad corporal, todo cuerpo-imagen, hasta llegar a la imagen-cuerpo: un cuerpo místico transparente, sí, pero más irrepresentable que nunca.

El Castillo Interior de las siete moradas, según elaborado por Teresa, al igual que la Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, es una de esas imágenes intraducibles totalmente al régimen visual (Duchesne Winter, 1996, p. 70).

Observaciones todas que parecen coincidir con la lectura de la psicoanalista Julia Kristeva, quien por su parte teoriza, en epistolario que

<sup>16</sup> Swietlicki, 1989, p. 285.

genera con la pensadora Catherine Clément, sobre el símbolo del castillo interior de Teresa de Jesús tal si fuese un macizo y refractario diamante; la obra teresiana como un pensamiento diamantino<sup>17</sup>. Metáfora esta sin duda de gran aprovechamiento para la lectura que se propone en el presente artículo. Si el Castillo teresiano es de vidrio, la invisibilidad de conjunto que producen las transversales, indicadas arriba, es paradójica. La combinación de la invisibilidad vítrea con la cartografía concéntrica hace de toda su andadura una experiencia otra, un éxtasis; hace del Castillo menos espacio que tiempo. Espacio que se conjuga, irreplicable, con el periplo del otro. Que se obra. Deja de ser arquitectura, en términos tradicionales; se vuelve música, como bien ha indicado el filósofo Michel de Certeau. Para él, el intenso lenguaje corpóreo del tratado y su escritura «a borbotones» —acaso como los «borrones» de Velázquez—, llena de incisos, interrupciones que no retoman hilo y de contradicciones, hacen de la indicación del último castillo interior como centro absoluto y hermético, libre de contacto humano o carnal, un (sano) contrasentido. Es, así, el centro del castillo una interioridad que es a la vez exterioridad. El castillo todo se trata menos de un objeto imaginario que de una notación modal y, por tanto, musicalmente reinterpretable cada vez<sup>18</sup>.

Con el acercamiento conjunto a la abulense y al sevillano, pretendo establecer la luz recíproca que se arrojan sus obras. Uno y otro como su mejor lector, salvando las distancias cronológicas. Sigo con cuidado los pasos del estudioso Hatzfeld, en obra clásica, en su empeño de probar la influencia teresiana sobre el pintor El Greco, su contemporáneo y vecino en la estada de la Reformadora en Toledo<sup>19</sup>. Proyecto de crítica

<sup>17</sup> Clément y Kristeva, 2000, pp. 49-50.

<sup>18</sup> No hay que olvidar que el compositor Luis Tomás de la Victoria no sólo fue compatriota y contemporáneo de T. d. J., sino también su compueblano. Se le conocía popularmente con el mote de «El avilense». Como se sabe, no se trataba de cualquier compositor; es uno de los principales exponentes europeos de la polifonía renacentista.

<sup>19</sup> Para Hatzfeld, se advierte la influencia teresiana sobre la pintura *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588) de El Greco, entre otras: «Los caballeros introspectivos están contrapuestos a los de tipo alumbrado, que ven abierto el Cielo. Revelan el estado de quietud; se trata de un recogimiento pasivo, un estado místico alcanzado, según Santa Teresa, por muchos, hasta por muchísimos, el cual presta al alma una particular dignidad que la arranca de lo terrenal» (Hatzfeld, 1968, p. 252). Ello les confiere las diferentes gradaciones de sosiego ante la muerte, cada cual replegado en su castillo interior personal.

forzado, desde el punto de vista de teresianistas en general, pero sugerimos que se le mire con cuidado. A nuestro juicio, lo único que le faltó a Hatzfeld era el término intertextualidad, moneda corriente de hoy día. Difícil de probar la influencia teresiana sobre el cretense, pero no la intertextualidad, pues la obra de la carmelita sí ilumina diferentes aspectos de la de El Greco, en sus semejanzas e innegables diferencias. Se puede leer a El Greco desde la pintura teresiana; pero también a Velázquez. Pero es quizá más cercana en espíritu al sevillano, pues en El Greco todo es clímax y transfiguración; en Teresa de Jesús: parloteo, negocio, trajín, de vida. El Greco marca sus figuras hasta el descoyuntamiento, en silencio extasiado, o en variantes de él. En Teresa de Jesús, hasta el éxtasis suena, huele, a trastes de cocina. (Como quería ella: «Entre los pucheros anda el Señor»<sup>20</sup>).

En definitiva, la «obra» teresiana ha proliferado en lecturas en los años recientes. Se puede decir que la crítica posmoderna le ha sentado bien. Hay quienes han querido leer su particular elaboración a propósito de la acción o del servicio como una teología, sí, mas una teología de la obra. Es sin duda lectura seductora, lo que sucede es que de entender su escritura como teología se ensayaría encorsetar su escritura en un sistema coherente y jerarquizado que le es, por instancias, ajeno. La presente investigación se acerca más a leer su «obra» como saberes, escritura o, sin más, como «ateología», como querría Georges Bataille, en el sentido no tanto sacrílego sino de epistemología «en fuga», de suyo enriquecida por la contradicción. Finalmente, discutir la «obra» teresiana como objeto o conjunto referencial es delimitante y ajeno a sus sentidos multiplicantes. La obra es su obra literaria y ejecutiva; pero conforme con sus múltiples sentidos teresianos, la obra es también el conjunto de obras que generan lecturas de sí; es, en suma, las obras también que no son punto por punto totalizables, y que andan por el mundo, erradas y errantes, como acaso fue la vida de la «monja andariega» tratada en nuestro artículo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 2006.
- Castro, Américo, *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972 [1929].

<sup>20</sup> Como se sabe, con la palabra «pucheros» T. d. J. refiere en el español de la época: «trastes».

- Clément, Catherine; Kristeva, Julia, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, 2000 [1998].
- De Certeau, Michel, *La Fable Mystique, XVIe-XVIIe Siecle*, Paris, Editions Gallimard, 1982.
- De Jesús, Teresa, «Carta de Fray Luis de León a la madre priora Ana de Jesús y Religiosas carmelitas descalzas del Monasterio de Madrid», en *Su vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957a.
- De Jesús, Teresa, *Camino de perfección; Cartas; Conceptos del amor de Dios; Cuentas de conciencia; Exclamaciones; Libro de las fundaciones; Libro de la Vida; Moradas del Castillo Interior; Poesías; Vejamen, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986b.
- De Man, Paul, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, ed. y trad. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lerra, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Duchesne Winter, Juan, *Política de la caricia: ensayos sobre corporalidad, erotismo y poder*, San Juan, Libros Nómadas, 1996.
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York, Vintage Books, 1973.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968.
- La Biblia (de Latinoamérica)*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1992.
- Ortega y Gasset, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Pseudo Dionisio, Areopagita, *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995.
- Swietlicki, Catherine, *Spanish Christian Cabala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*, Missouri, University of Missouri Press, 1987.
- Swietlicki, Catherine, «Writing 'femystic' space: in the margins of Saint Teresa's *Castillo Interior*», *JHP*, 13, 1989, pp. 273-293.

