

La poética del agua en el “Tratado” de Santa Teresa: la construcción de un espacio simbólico*

The poetics of water in Santa Teresa’s “Treatise”: the construction of a symbolic space

EMMANUEL ÁLVAREZ SÁNCHEZ

Universidad Politécnica de Madrid. C/ Ramiro de Maeztu, 7, 28040, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: emmanuel.alvarez.sanchez@upm.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4204-846X>.

Recibido/Received: 17-1-2025. Aceptado/Accepted: 20-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Álvarez Sánchez, Emmanuel (2025). “La poética del agua en el “Tratado” de Santa Teresa: la construcción de un espacio simbólico”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 24-53. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.16.2025.24-53>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Santa Teresa de Jesús, desde el capítulo XI al XXII de su *Libro de la vida*, introdujo un “Tratado teológico” donde explicaba, por medio de cuatro imágenes acuáticas, cuatro modos de oración por los que alcanzar la unión mística con Dios. A través de una metodología transversal, siguiendo los recorridos simbólicos, este estudio propone rastrear, inspeccionar, o descifrar cada imagen de agua y analizar cómo afecta su presencia en el conjunto. Es decir, profundizar en los elementos significativos que aportan visibilidad, materialidad y geometría, con la finalidad de conocer la poética que construye este espacio literario.

Palabras clave: Santa Teresa de Jesús; agua; tratado teológico; simbología; mística.

Abstract: Santa Teresa de Jesús, from chapters XI to XXII of her *Libro de la vida*, introduced a “Theological Treatise” where she explained, through four aquatic images, four modes of prayer to achieve mystical union with God. Through a transversal methodology, following the symbolic journey, this study proposes to track, inspect, or decode each water image and analyze how its presence affects the whole. That is to say, this survey seeks to delve into the significant elements that provide visibility, materiality, and geometry, with the aim of understanding the poetics that constructs this literary space.

Keywords: Santa Teresa de Jesús; water; theological treatise; symbology; mysticism.

* Este trabajo se ha realizado dentro del Programa Propio de la Universidad Politécnica de Madrid (VPREDUPM20), en el Dto. de Composición Arquitectónica (ETSAM), con motivo de la tesis doctoral: *Imágenes arquetípicas del paisaje cultural español: pensamiento, arte y arquitectura a través de un estudio comparado sobre cinco figuras de la creación*.

INTRODUCCIÓN

Entre 1562 y 1565, Teresa de Ávila escribió su *Libro de la vida*. Un texto autobiográfico que, desde el capítulo XI al XXII, se convertía en un peculiar tratado teológico. En él, por medio de cuatro grados de oración, la escritora explicaba un camino extraordinario con el que llegar a la unión mística con Dios. Durante esas páginas, la monja hace de su biografía un relato fabuloso (Certeau, 2004), donde la escritura se hunde en las profundidades de su *espacio interior* (Cirlot y Garí, 2017; Cirlot y Garí, 2021). Un espacio íntimo y misterioso donde un huerto, el alma, podía regarse de cuatro maneras diferentes. Y la gracia divina, que transmutaba en agua, adquiriría la forma del pozo, la noria, el río y la lluvia: una cuaterna protagonista de una historia sumergida, donde otros —lágrimas, mares, tesoros, criaturas, muldares o pecinas— también formaban parte de la escena.

La investigación propone analizar este relato con el objetivo de comprender sus geometrías literarias, sus relaciones poéticas, su espacialidad; es decir, intuir su exégesis visual (Rainini, 2017). El estudio parte de una hipótesis: el agua es el *material* fundamental con el que la escritora *construye* este espacio literario. Suposición sugerida por la propia autora cuando, en sus *Moradas*, escribió: “soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas” (2022b, p. 76). O también cuando, en *Camino de perfección*, mostraba un curioso interés por la alquimia del agua: “Mucho valiera aquí poder hablar con quien supiera filosofía [alquímica], porque, sabiendo las propiedades de las cosas, me supiera declarar” (2022, pp. 152-153). Sin duda, la escritora observó el agua, los modos en que se manifestaba en el mundo, intuyó sus historias, sus imágenes, sus símbolos.

Para llevar a cabo este trabajo, ha sido necesario, primero, aproximarse a la poética del agua. Con poética nos hemos referido a su composición creativa o simbólica (Bachelard, 2000). Partiendo de los estudios sobre la *imaginación material* (Bachelard, 2022), hemos perseguido la morfología arquetípica del agua. Por ello, la simbología nos ha proporcionado indicios donde rastrearla. Esta aproximación viene motivada por la hipótesis mencionada: Santa Teresa, en su proceso creativo, se sumergió en el agua arquetípica, moldeó su materialidad y, finalmente, propuso un espacio simbólico. Sin embargo, la bibliografía dedicada a la obra teresiana ha visto en el “Tratado” un texto sobre imágenes de agua, destinadas a compartir su naturaleza con aquellas

empleadas en el Cantar de los Cantares, los Evangelios —concretamente el de San Juan—, los Salmos, el Tercer Abecedario de Francisco de Osuna o, entre otros, la Subida al Monte Sion de Bernardino de Laredo (Andueza, 1962; Hatzfeld, 1968; Ricard y Péliçon, 1968; Ruíz, 1974, Alonso, 1997; Eymar, 2015; Marcos, 2015); así como con otras fuentes literarias que apelan a las dos vías de conocimiento que tuvo la escritora: “libros y sermones”, como bien recuerda Dámaso Chicharro en su edición (2021, p. 209). En este sentido, este trabajo asimila estas referencias, fundamentales para una comprensión integral y contextualizada de la obra teresiana, pero propone analizar el relato, como acaso ya inició Michel de Certeau cuando estudió las *Moradas* (2004, p. 231), en relación al texto mismo, tratando directamente su composición, y profundizando en su enorme *simbolismo espacial*. Por ello, a través de una metodología transversal, hemos procurado *abrir* el significado de cada imagen: interpretándola y cotejándola. Gaston Bachelard señaló un itinerario de ruta cuando dijo: “Dar espacio poético a un objeto es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir *la expansión de su espacio íntimo*” (2000, p. 240). Así es cómo nos hemos aproximado a la palabra. Esenciales han sido los trabajos sobre inconsciente colectivo y arquetipos de Carl Gustav Jung (2003, 2016, 2023). Su pensamiento sigue revelando enigmas. Por el mismo motivo han sido muy útiles los trayectos antropológicos de Gilbert Durand (1982, 2013) y sus universos constelados. El trabajo de Georges Didi-Huberman (2009) ha convertido la imagen en un organismo superviviente, fantasmal y anacrónico. Y la forma sueño de María Zambrano (2023) ha mostrado una vía por la que descifrar, desde la razón poética, el sueño creador.

Finalmente, en el tercer capítulo, tres apartados analizan cómo la poética del agua construye el “Tratado”. El primero sirve de antecedente a la historia; aquí la poética del agua ha ofrecido imágenes de lágrimas, mares y tesoros. El segundo capítulo, siguiendo la estructura cuaternaria marcada por la escritora, se dedica a profundizar en las imágenes del pozo, la noria, el río y la lluvia; aquí se ha prestado especial atención a las transformaciones materiales que genera el agua, a sus significados simbólicos, a sus relaciones, y a sus geometrías. Y el último capítulo se dedica a un tipo de agua que ofrece el contrapunto a toda la narración: el agua sucia sugiere una sombra en el relato. Por último, las conclusiones sirven para reflexionar sobre la construcción del espacio simbólico, subrayando las aportaciones más significativas.

1. LA POÉTICA DEL AGUA A TRAVÉS DE SU SIMBOLOGÍA: IMAGEN Y MATERIA

La poética hace alusión a las propiedades creativas y compositivas — conscientes o inconscientes — que la escritora debió tomar prestadas del agua para *construir* su relato. Para definir las, se ha tomado como punto de partida el trabajo sobre *El agua y los sueños* que llevó a cabo Bachelard. Allí, el autor dijo: “Si supiéramos encontrar, a pesar de la cultura, un poco de ensoñación natural, algo de la ensoñación ante la naturaleza, comprenderíamos que *el simbolismo es un poder material*” (2022, p 197). O también: “El agua, en su simbolismo, sabe reunir todo” (2022, p. 217). Por tanto, siguiendo estas indicaciones, este capítulo recoge las aportaciones que otros autores han ofrecido sobre la simbología del elemento. En general, lejos de resumir la inabarcable poética del agua, nos han interesado aquellos aspectos que dan *materialidad* a su *imagen*.

No obstante, para abordar en profundidad el tema sería necesario comprender el agua en todas sus manifestaciones: pozo, fuente, río, lago, mar, lluvia, nube, etc; en todos sus estados: líquido, sólido o gaseoso; y en todas sus criaturas: ninfas, medusas, sirenas, conchas. Por este motivo, la complejidad del campo de estudio hace necesaria la siguiente consideración: toda la poética del agua debería estar potencialmente concentrada en tan solo *una de sus gotas*. Presupuesto basado en los estudios sobre la imaginación que llevó a cabo Bachelard, donde anunció: “Una gota de agua poderosa basta para *crear* un mundo y para *disolver* la noche. Para soñar el poder, basta una gota imaginada en *profundidad*. El agua así dinamizada es un *germen*; otorga a la vida un *ímpetu* inagotable” (2022, p. 22). Es decir, *la gota de agua* contiene tres aspectos fundamentales: su propiedad disolvente; la capacidad de inmersión ya existente en el volumen de la gota; y su carácter germinal, que se vincula directamente con su tendencia al movimiento, la transformación o la creación.

Bachelard reconoce también en el agua “un tipo de intimidad” (2022, p. 16). Una cualidad inherente a su materia que le hace aproximarse a ella desde una presunción irracional (2022, p. 18). De hecho, en el capítulo de “Las aguas profundas”, dice el autor: “Delante del agua profunda, eliges *tu visión*; [...] tienes el ambiguo derecho *de ver y de no ver*” (2022, p. 82). Ambivalencia o paradoja que atisba un rasgo místico entre las propiedades intrínsecas del agua. Otra cualidad fundamental es su *reversibilidad*. Sobre ella dice: “el agua *cruza* las imágenes” (2022, p. 84). Intuición donde

puede presentirse todo el motor metafórico del agua. O, también, su propiedad *aglomerante*: “el agua es la sustancia que mejor se presta a las mezclas” (p. 151), concluyendo que el agua es la materia primordial de la creación y desarrolla toda una teoría sobre la ligadura de las aguas compuestas, su viscosidad, su capacidad arcillosa o su efecto coagulante, esto es, sobre su blandura y su plasticidad (2022, p. 156-168). Por último, otros aspectos más evidentes que Bachelard también describe son la pureza del agua (2022, p. 28), su frescura (2022, p. 55), su pesadez (2022, p. 90), su aspecto mortificante —asociado especialmente con el agua de mar (2022, p. 110)— o su función narcisista. Este último rasgo, sin embargo, le llevará a decir: “Como la vida es un sueño dentro de un sueño, el universo es un reflejo en un reflejo” (2022, p. 77). Por último, Bachelard dedicará su último capítulo a la palabra del agua, páginas numinosas que dejan entrever un posicionamiento fenomenológico —elaborado posteriormente en su *Poética del espacio*— donde concede al agua la absoluta propiedad del lenguaje.

Mircea Eliade, en *Imágenes y símbolos* (1986), dedica varios capítulos al simbolismo acuático. Especialmente se detiene en las conchas, las perlas, el bautismo o el diluvio. Para el historiador las aguas simbolizan el origen y el final, “preceden a toda forma y sostienen toda *creación*” (1986, p. 165). Por ello, explica que “la imagen ejemplar de toda creación es la Isla que se «manifiesta» repentinamente en medio de las ondas” (1986, p. 165). El autor se detiene también en las aportaciones que el cristianismo añadió al agua. Significados que, en general, desarrollan el símbolo desde un punto de vista psicológico (1986, pp. 168-174). Por último, concluye diciendo que el simbolismo acuático es “«inmanente» y universal” (1986, p. 175).

Juan Eduardo Cirlot habla de tres propiedades elementales del agua: “fertiliza, purifica y disuelve” (2022, p. 43). Planteamiento que relaciona su estudio con *la gota* de Bachelard. El poeta también se detiene en su informalidad y su dinamismo, atribuyendo a estos aspectos toda la simbología del inconsciente (2022, p. 69). La materialidad transparente y profunda del agua lo llevan a identificar el elemento con la sabiduría (2022, p. 69). Y el carácter transitorio o mediador es definido a través de las palabras de Bachelard, a quien cita: “el agua cruza las imágenes” (2022, p. 70). Con todo, el enfoque más enigmático, y quizá el más original, es el siguiente:

Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje (2022, p. 70).

Observación que descubre en el agua un tremendo carácter catalizador: a su paso, el agua altera, estimula o añade, de un modo *radical*, *inconsciente* y *directo*, el significado poético de la imagen.

El historiador Jean Rudhart, en su texto sobre “El agua”, además de detenerse en la importancia cosmogónica del elemento, subraya las siguientes propiedades; en relación a su carácter mediador, atribuye al agua una potencia esencial de *transformación*: “la fluidez y la capacidad de escurrirse del agua se manifiestan en la facultad de *metamorfosis*” (2022, p. 44). Por medio de distintos mitos, asocia su imagen a la del lodo (2022, p. 34); propiedad que ya había trabajado Bachelard cuando habló de la viscosidad o lo pastoso. Otros aspectos míticos hacen referencia a la función amniótica del agua, que subraya su efecto incubador o protector (2022, p. 35) y su poder catártico, es decir, purificador (2022, p. 48). Finalmente, el historiador concluye: el agua “puede ser ambigua” (2022, p. 50) y “baña, disuelve, purifica” (2022, p. 50).

Tres son también los temas que encuentra la antropóloga Eva Meyerovich en el *Diccionario* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: “Fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (2018, p. 122). La estructura del texto permite diferenciar los matices que cada cultura aporta al símbolo. En Asia, las aguas superiores se distinguen de las inferiores. Las primeras aluden a la potencia informal del agua y las segundas a su potencia formal (2018, p. 124). Habla también del elemento como “vehículo de toda vida” (2018, p. 124). En relación el rayo o el fuego la autora dice: “En la alquimia interna de los chinos, el baño y el lavado podrían perfectamente ser también operaciones de naturaleza *ígneas*” (2018, p. 125). En la tradición judeocristiana “el agua simboliza ante todo el origen de la creación” (2018, p. 126). Más adelante, haciendo referencia explícita al pozo —a ello se volverá con Santa Teresa—, explica: “En el corazón del sabio reside el agua; él es semejante a un pozo y a una fuente (Prov 20, 5; Ecl 21, 13), y sus palabras tienen la fuerza del torrente (Prov 18, 4)” (2018, p. 128). O también, citando a Gregorio de Nisa: “el pozo del Esposo es pozo de aguas vivas. Tiene la profundidad del pozo y la movilidad del río» (2018, p. 129). Finalmente, termina así su texto:

En las leyendas referentes a Alejandro, este parte a la búsqueda de la Fuente de la Vida, acompañado de su cocinero Andras que, un día, *lavando un pescado salado en una fuente*, lo ve revivir y encuentra a su vez la inmortalidad. Esta fuente está situada en el «país de las Tinieblas» (a relacionar sin duda —dice la autora— con el simbolismo de lo inconsciente) (2018, p. 134).

La identificación agua e inconsciente la desarrolló ampliamente Carl Gustav Jung. Para el psiquiatra, después de un estado primordial ígneo, el espíritu se hace más pesado y “se convierte en agua” (2003, p. 22). Y “esa agua no es entonces una expresión metafórica sino un símbolo viviente de la oscura psique” (2003, p. 23). El agua así simbolizada implica un reto, pues para ascender hay que descender: “Si se quiere desenterrar el tesoro, la preciosa herencia del padre, hay que recorrer el camino del agua, el camino que siempre desciende” (2003, pp. 23-24), y pone como ejemplo un relato gnóstico que cuenta la historia de una *perla* perdida. Jung encuentra en el agua otra “prueba de coraje” para iniciar el camino interior: “Es cierto que quien mira en el *espejo* del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse” (2003, p. 26). Más adelante veremos cómo Santa Teresa lo elaborará. También, establece una relación cosmogónica con el rayo primero: “la sustancia arcana (la «tierra acuosa del ente católico o el agua terrea [*Limus, limo*])» es «universalmente espiritualizada» por la «chispa ígnea del mundo»” (2003, p. 136). En *Mysterium Coniunctionis* el autor explica esta idea: el agua como sustancia arcana se llama también *lapis* o *prima materia* o agua grasa (*aqua pringuis*), producto de lo húmedo y lo caliente (2016, p. 52). Aspecto que le lleva a investigar la tradición simbólica del punto y de lo redondo (2016, pp. 53-55). En general, las imágenes del agua que aparecen en este libro son constantes; y la voluntad comparativa del autor solo pone de relieve la profundidad simbólica y misteriosa del elemento.

Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1982), se negó a compendiar bajo el mismo símbolo la evidente ambivalencia del agua “porque el agua clara no tiene completamente el mismo sentido que las aguas compuestas y profundas, el agua tranquila significa lo contrario del agua violenta” (1982, pp. 30-31). Y divide la simbología en referencia a *motivaciones antropológicas* (1982, p. 31) bajo los regímenes diurno o nocturno, y según sea su dominante de posición, nutrición o copulación (1982, pp. 42-46; Gutiérrez, 2012; Martín, 2021). Así, el agua triste u hostil se encuentra dentro de los símbolos nictomorfos

del régimen diurno; en él, además de corroborar la investigación de Bachelard, cita a Dontenville: “El hombre, que no puede prescindir del agua, se ve contrariado inmediatamente; la inundación, tan nefasta, es todavía accidental, pero el *cenagal* y el *pantano* son permanentes y crecientes” (1982, p. 89). Los bautismos y las purificaciones los sitúa en los símbolos diaréticos del régimen diurno; sobre ellos también secunda los estudios de Bachelard y dice que, en realidad, “todos los valores podrían ser simbolizados por la pureza” (1982, p. 160). Y el pez, la sirena Melusina, o el agua espesa los ubica dentro de los símbolos de la inversión pertenecientes al régimen nocturno; esta última la describe como un *agua geográfica* “que solo se concibe en vastas extensiones oceánicas” (1982, p. 211).

En definitiva, el estudio minucioso y pormenorizado de estos textos, más allá de sus significaciones particulares, implora entender el agua como una *imagen-material*. Una esencia poética que, siendo símbolo del inconsciente, actúa directamente en él. Pertenece a él, lo trabaja y, finalmente, lo manifiesta. Desde una aproximación integral y comparada, el agua se presenta como una sustancia simbólica que participa en la *modelación* del acto literario. Del mismo modo que lo hace en la *manipulación* de la arcilla. La *composición* de la pintura. O en la *volumetría* arquitectónica: en efecto, el agua de la lluvia cae, atraviesa, y *da forma* a edificios, calles y ciudades. Observación por la cual Bachelard dijo: “La gárgola bromea indefinidamente con el diluvio. La gárgola ha sido un sonido antes de ser una imagen o, por lo menos, ha sido un sonido que ha encontrado en seguida su imagen de piedra” (2022, p. 272). Y ese sonido era precisamente la tormenta.

2. EL RECORRIDO SIMBÓLICO: APROXIMACIÓN A SU ESPACIO Y TIEMPO

Desandar los caminos en los que el agua participó de la escritura teresiana supone adentrarse, simultáneamente, en el misterio de su espacio interior. Con una peculiaridad, la anatomía del agua, que es a la vez natural y cultural, obliga a estudiar su poética desde una perspectiva transversal. Este capítulo tiene la voluntad de aproximarse a una metodología que revele estos senderos de la imaginación, estos *recorridos* de la imagen, cuya sola expresión ya implica dotarlos de un espacio y un tiempo determinados. El lugar de partida sigue siendo la gota de Bachelard, pues en ella pueden rastrearse algunos indicios. Su cita decía: “Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo y para disolver la noche. Para *soñar*

el poder, basta una gota *imaginada* en profundidad. El agua así dinamizada es un germen; otorga a la vida un ímpetu inagotable” (2022, p. 22). Es decir, para extraer toda la fuerza creativa del agua, el autor exige *soñar* e *imaginar* el poder inmenso de la gota, lo que implica afirmar que la poética del agua no se encuentra *solamente* en el agua. Enseguida Bachelard, por medio de *la imaginación material*, proyecta la potencia de la gota sobre la mente humana, dibujando un vector direccional que va de la realidad del agua al inconsciente. Un sentido poético que Carl Gustav Jung corroboraba:

Hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales, sonoros, son *trasladados* en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente (2023, p. 21).

Sin embargo, el psiquiatra también subrayaba que esta traslación ocurría inversamente, o al menos bidireccionalmente, en el mundo primitivo. El autor, basándose en la “participación mística” de Lévy-Bruhl (2003, p.25), explicaba que la naturaleza tuvo una vez propiedades extraordinarias o espirituales, encontrando en el pensamiento primitivo un *espacio compartido* o “halo de asociaciones inconscientes” (2023, p. 45). Una especie de “umbral” (2023, p. 45), el denominado inconsciente, que era, al mismo tiempo, individual y colectivo. En efecto, la simbología del agua debería ubicarse, potencialmente, en este inconsciente colectivo, en este estrato profundo de la psique —como explicaba el autor— que “no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es *innato*” (2003, p. 10). Un lugar profundo de contenido primitivo donde residían imágenes primordiales, es decir, los arquetipos. (2003, p. 11). De esta manera, el arquetipo de Jung quedaba vinculado a un plano psicológico, cercano a una experiencia remota, tendencialmente abstracta, y evocadora de un cierto magnetismo que hacía caer bajo su “hechizo” (2003, p. 150) a quien lo contemplara:

El que alguien se rinda a esas *imágenes eternas* —decía el psiquiatra— es una cosa normal. Para eso existen. Deben atraer, convencer, fascinar, dominar. Han sido creadas de la materia virgen de la revelación y reflejan la experiencia primera de la divinidad (2003, p. 14).

Como se observa, el autor identifica el arquetipo con la temporalidad de una imagen *eterna*, la cual tiene la capacidad de revelar un significado fascinante y cuyo origen es desconocido (2023, p. 69). Por esta razón, dice: “Cuanto más profundicemos en los orígenes de una *imagen colectiva* [...] más descubriremos una maraña, al parecer interminable, de modelos arquetípicos que antes de los tiempos modernos no habían sido objeto de reflexión consciente” (2023, p. 81). Y continúa: “Son trozos de la vida misma, *imágenes que están integralmente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones*” (2023, p. 96). Consideraciones que convierten al arquetipo en una imagen enlazada a la especie humana por un vínculo emocional.

Gilbert Durand trabajó estos itinerarios de la imagen por medio de su *trayecto antropológico*. Al autor le interesó este recorrido porque en él encontraba el desarrollo de la imaginación o lo imaginario. Entendió este proceso como un viaje de ida y vuelta que desplegaba un mundo simbólico complejo: un espacio constelado cuyas imágenes ataban y ligaban, recíproca o reversiblemente, el sujeto al medio objetivo. De este modo, el autor rechazaba el posicionamiento de “culturalistas y psicólogos” (1982, p. 35), elaborando una génesis de la imaginación recíproca “que oscila del gesto pulsional al entorno material y social, y viceversa” (1982, pp. 35-36). Oscilación donde sobrevenía, así lo explicaba el autor, lo imaginario:

Lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, como magistralmente ha mostrado Piaget, las representaciones subjetivas se explican «por las acomodaciones anteriores del sujeto» al medio objetivo” (1982, p. 36).

Por supuesto, este trayecto no debía entenderse lineal, pues su naturaleza era principalmente multidimensional, es decir, acontecía en un espacio (1982, p. 27). Un *intervalo* que, persuadido por las ideas de Bachelard y Piaget, viraba entre el gesto y el entorno. Sobre ello decía: “Podría decirse que todo gesto apela a su materia y busca su herramienta, y que toda materia extraída [del entorno cósmico] es el vestigio de un gesto fenecido” (1982, p. 36). Y concluía: “génesis recíproca del gesto y del entorno” (1982, p. 36).

Todos estos caminos de la imaginación han sido objeto frecuente de estudio. En 2021, el profesor Alfonso Martín Jiménez trató estos asuntos por medio de la imaginación simbólica y la poética de la imaginación en

su libro *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte* (2021). Además de brindar estructura y organización al pensamiento y la imaginación simbólica, el libro propone “comprobar si dichas obras [literarias y artísticas], *con independencia del momento histórico* en el que se encuadren, presentan una *configuración simbólica* a la vez universal y original que pueda ayudar a comprender su poeticidad y su esteticidad” (2021, p. 289). Independencia y configuración simbólica en la que nos basamos.

En el año 2012, la profesora Fátima Gutiérrez publicaba sus ideas sobre estructuralismo figurativo en su estudio *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. En el libro, la autora establecía las diferencias entre imagen, imagen arquetípica, símbolo e imaginario. Sobre este último, basándose en las teorías de Durand, decía:

Ya he avanzado que, al emplear la noción de Imaginario, me estoy refiriendo a la capacidad de simbolización inherente al hombre, también se puede entender como el *potencial de imágenes que puede concebir el ser humano*, a Gilbert Durand le gusta hablar de *museo de todas las imágenes posibles* (2012, p. 31).

Según esta definición, en el imaginario se aglutinan *imágenes en potencia* dispuestas a ser *concebidas* por el ser humano. Planteamiento que acerca la investigación al trabajo de Sofía Esteban Moreno, quien, en su estudio, reflexionó sobre estos términos para establecer una antropología literaria a través de la búsqueda de arquetipos. La autora, apoyándose en los estudios literarios de Asensi (2003), enunciaba: “El artista es creador y sujeto psíquico, por lo que su producción refleja y nace de los arquetipos mismos. Así, en las representaciones de los artistas de distintas épocas, podemos rastrear lo arquetípico” (2023, p. 146). Efectivamente, para un estudio de la literatura —o de cualquier otra disciplina artística— pueden perseguirse estos indicios arquetípicos que señalan caminos hacia la profundidad creativa. De hecho, Jung había también señalado esta búsqueda arcaica de las reminiscencias cuando dijo: “Pero es un hecho que, además de los recuerdos de un pasado consciente muy lejano, también pueden surgir por sí mismos del inconsciente pensamientos nuevos e ideas creativas, pensamientos e ideas que anteriormente jamás fueron conscientes” (2021, pp. 37-38).

Este planteamiento otorga a la imagen un carácter dinámico y vivo, de desaparición o renacimiento, que enlaza directamente con el minucioso

trabajo realizado, durante los últimos años, por el historiador Georges Didi-Huberman. En su libro *La imagen superviviente* (2009) el autor expone, a partir del pensamiento de Aby Warburg, una historia del arte compleja, de olvidos y recuerdos, donde la imagen queda definida bajo estos términos:

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un *momento energético o dinámico*, por más específica que sea su estructura (2009, pp. 34-35).

Si se traslada el aprendizaje de la imagen superviviente a la imagen arquetípica de Jung, o al imaginario de Durand, estos adquieren un perverso matiz, que pone de relieve su absoluta autonomía. La imagen se convierte en un organismo fantasmal, invisible, *anacrónico* y acechante, que espontáneamente aparece o desaparece. Una presencia, en definitiva, que pervive —así lo dice el historiador— “en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva»” (2009, p. 60). Afirmación que, sin duda, permite abatir toda su teoría sobre el poso académico acumulado por las investigaciones sobre lo arquetípico. Es decir, Didi-Huberman, acompañado por Aby Warburg, transforma la historia del arte —la historia de sus procesos creativos— en la historia de las imágenes supervivientes: imágenes que residen en un inconsciente histórico, al que llama “la memoria inconsciente” (2009, p. 213) y cuya materialidad es la *plasticidad* del tiempo (2009, p. 145). Estas aportaciones implican entender la espacialidad o temporalidad de la imaginación como una *biblioteca* (2009, pp. 27-44), donde cada libro cuenta una historia compuesta de imágenes que esperan a ser *abiertas*. Este hecho lo complica todo, y el proceso adquiere plasticidad, impureza o anacronismo. Al mismo tiempo que es ahí donde reside su encanto. Por esta razón Didi-Huberman habla de la Edad Media del Renacimiento y del Renacimiento de la Edad Media (2009, p. 77). Es decir, este planteamiento supone comprender, en lo que se refiere a nuestro trabajo, que ya no es solo Jung quien puede explicar a Santa Teresa; sino que Santa Teresa puede explicar a Jung.

A lo largo de toda la obra, son muchas las veces que Didi-Huberman —sobre todo en referencia a Freud— señala otro camino por el que rastrear

la naturaleza de las imágenes: el sueño. Carl Gustav Jung otorgó al ser humano la capacidad de producir “símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños” (2023, p. 21). Dijo que el sueño “es una expresión específica del inconsciente” (2023, p. 32). O también, por medio de una explicación más alegórica, y quizá también más inquietante, decía: “No podemos permitirnos ser ingenuos al tratar con los sueños. Se originan en un espíritu que no es totalmente humano, sino más bien *una bocanada de naturaleza*, un espíritu de diosas bellas y generosas pero también crueles” (2023, p. 52). Gilbert Durand, al final de sus *Estructuras antropológicas*, concluía que su libro era como: “un catálogo cómodo de los extravíos de la loca de la casa, como un imaginario museo de las imágenes, es decir, de *los sueños* y de las mentiras de los hombres” (1982, p. 404). Bachelard encontró en los sueños el fondo de un conocimiento antiquísimo: “Cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo, se conocen tal vez reposos antehumanos” (2000, p. 40). Dijo incluso que: “se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica” (2022, p. 14). E hizo también mención al misterioso “sueño del poeta creador” (2022, p. 20).

La filósofa María Zambrano dedicó gran parte de su obra al estudio del sueño. En el libro que lleva por título *El sueño creador* la autora reflexiona sobre el proceso creativo que acontece desde el sueño. Ella lo explica así: “El sueño conduce al contacto con la materia que hace oficio de lugar mediador” (2023, p. 71). Esta materia, que lo espera, sirve al durmiente como espacio sobre el que cae, y *lo encierra* (2023, p.71). Allí, el ser humano —dice la autora— “se siente y se encuentra como embebido en la naturaleza” (2023, p. 73). Pronto, dentro del sueño, la *materia* se transforma en una “criatura del espacio” (2023, p. 73). Criaturas o cuerpos que se producen *naturalmente* y “alcanzan valor de *símbolos*” (2023, p. 74). Es decir, ante el sueño, en el sueño —consustancialmente — brota el símbolo. Sin embargo, la autora piensa que los sueños no son el tema sino la forma: “el sueño, los sueños, no son la presentación de un cierto argumento ante todo, sino el medio, la forma; *la forma sueño*” (2023, p. 91). Observa también un aspecto interesante: el sueño no solo aparece cuando se duerme, también lo hace “en la vigilia” (2023, p. 91). De hecho, es precisamente cuando el sueño y la vigilia coinciden cuando acontece el “sueño creador” (2023, p. 70). E insiste: “en la vigilia, la forma sueña” (2023, p. 92). En realidad, la filósofa entiende el sueño como pura materia de la creación. Por eso dice: “cualquier contenido del soñar podría ser un

germen de *una creación por la palabra*” (2023, p. 125). En efecto, si se elige trazar el camino de vuelta, es decir, partir de la obra, perseguir sus trazos poéticos, rastrear sus indicios simbólicos, se podría llegar —de acuerdo con la terminología zambrana— a la *forma sueño*: el espacio de donde surge todo proceso creador. Se podría entender, en última instancia, que la obra es la forma consciente de un sueño, de un sueño profundo, arquetípico, primitivo, que supo encontrar un sentido poético, compareciendo finalmente ante el mundo exterior. La filósofa, entonces, propone *descifrar* este camino por medio de su razón poética, la cual se adentra en la imagen para

conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde *el sombrío lugar*, desde el infierno *atemporal* donde yace. Lo que sólo puede suceder si la claridad proviene de una razón que la acepta porque tiene lugar para albergarla: razón amplia y total, razón poética que es, al par, metafísica y religiosa (2023, 138).

El camino de la imaginación, el del proceso creativo, el de la poética del agua, sigue siendo misterioso. El modo en que las imágenes aparecen, se intercambian o se transforman, a veces, no puede explicarse. Sin embargo, sí podemos establecer rutas o caminos que señalan posibles procedencias. Bachelard encuentra el proceso creativo tras una profunda ensoñación. Jung sitúa sus arquetipos —imágenes potencialmente creativas— en el espacio de lo inconsciente y en la temporalidad de lo eterno, pues es un producto innato, heredado y primitivo. Durand inventa su trayecto antropológico y habla de constelaciones, intervalos o direcciones espaciales. Didi-Huberman persigue huellas, fantasmas o imágenes supervivientes que se ordenan o desordenan como el catálogo de una biblioteca, convirtiendo el resultado de todo análisis sobre la imagen en un hallazgo asombroso y anacrónico. Y María Zambrano propone *descifrar*, desde su razón poética, el sombrío lugar, atemporal, donde brota la *forma sueño*.

3. EL TRATADO A TRAVÉS DEL AGUA

3. 1. Lágrimas, mares y tesoros: el origen de un espacio

En el capítulo IX de su *Libro de la vida*, dos antes de que comience propiamente el tratado, Santa Teresa prepara el inicio del relato: ante la

imagen de un Cristo en el oratorio, la monja empatiza con la escena y, desconsoladamente, llora. Este suceso, que ella siente “con grandísimo derramamiento de lágrimas” (2021, p. 193), anuncia la llegada del agua.

La presencia del llanto en Santa Teresa ha sido ampliamente estudiada (Andueza, 1962; Hatzfeld, 1968; Ricard y Péliçon, 1968; Ruiz, 1974; Eymar, 2015). Helmut Hatzfeld sitúa la imagen como parte de un proceso para la “preparación mística” (1968, p. 129) y apoyaba su observación en el *Tercer abecedario* de Francisco de Osuna. María de la Concepción Andueza dedicaba un capítulo de su tesis al llanto, al que atribuía los significados de: vínculo corazón-ojo, purificación, don, alegría, compasión o flaqueza; y comparaba las lágrimas del *Tercer abecedario* con las de la santa (1962, pp. 56-67). Dámaso Chicharro en su edición aludía a este aspecto por medio de la “retórica de lágrimas” (2021, p. 213). Planteamiento que también desarrolló José María Ruiz en su estudio comparativo a través del “don de lágrimas” (1974, p. 146). Y el trabajo reciente de Carlos Eymar completa y actualiza el tema (2015). En general, las lágrimas teresianas beben de una evidente tradición cristiana y, por lo mismo, simbólica (Eliade, 1986).

Hay, sin embargo, un matiz importante. Las lágrimas permiten a la escritora emprender lo que hemos llamado *la poética del agua*. Al final del capítulo IX confiesa la importancia de las lágrimas para dar comienzo a la oración. Y al principio del X, a modo de prolepsis, la autora narra una escena en que ya se declara completamente inmersa en el agua de Dios, de la que dice sentirse “toda *engolfada* en Él” (2021, p. 199). La expresión — muy recurrente en su escritura— debería circunscribirse dentro de la llamada mística del mar (Ricard y Péliçon, 1968; Alonso, 1997; Gómez, 2014), pero ningún autor la menciona. Naturalmente hay dudas; “engolfarse” es un verbo ambiguo, pero dentro de este paisaje de agua, debería leerse con su connotación marina. En *Camino de perfección*, por traer un ejemplo más expresivo, la autora escribe: “Extraña cosa es que si nos falta [el agua], nos mata, y si nos sobra, nos acaba la vida, como se ve morir muchos ahogados. ¡Oh, Señor mío, y quién se viese tan *engolfada* en esta agua viva, que se le acabase la vida!” (2022, p. 156). Y al final de todo el “Tratado”, transcribiendo textualmente las palabras de Dios, la autora confirma esta relación entre lágrima-gota-mar cuando dice: “Mirá que esto es *una gota del mar* grandísimo de bienes” (2021, p. 307). Imagen imprescindible pues, en el imaginario de la escritora, gota y lágrima se identifican. Analicemos, sin embargo, el significado de la expresión. La edición de María Jesús Mancho Duque de *Camino de perfección* (2022)

señala la habitual inclinación de Santa Teresa hacia el uso de este término, «engolfarse» y hace notar su ambivalencia (2022, p. 156). La Universidad de Salamanca tiene un *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (D.I.C.T.E.R.), que abarca los siglos XVI y XVII en España, donde aparece el término “engolfar” en su uso técnico —“Entrar una embarcación muy adentro del mar, de manera que ya no se divise desde tierra” (D.I.C.T.E.R.)— y lo ubica en el *Libro de las longitudes*, ca. 1567. El *Diccionario de Autoridades* (D.A., tomo III), del año 1732, explica la expresión “engolfarse” y la define como “dejarse llevar por la imaginación” o “embeberse en algún discurso, lección o estudio” (D.A.). Y aporta como ejemplo una cita extraída del *Libro de la vida*, capítulo XX, donde dice: “Muchas veces se *engolfa* el alma, o la engolfa el Señor en sí, por mejor decir”. Hoy, el D.L.E. define el verbo engolfar, en su primera acepción, como “meter una embarcación en el golfo”; en su segunda: “entrar muy adentro del mar, de manera que ya no se divise desde tierra”; y la última: “meterse mucho en un negocio, dejarse llevar o arrebatar de un pensamiento o afecto». En cualquier caso, hay algo superlativo en la expresión, quien se engolfa se encuentra, por completo, inmerso, inundado o sumergido. Consideramos, pues, la expresión, como un término en estrecha relación con la poética del agua teresiana.

Ante esta escena de sumersión, seguidamente, Santa Teresa introduce en el relato un tesoro. Una “joya” que, ofrecida por Dios, da inicio a la experiencia que se desarrollará en este espacio. Es tal el valor de este objeto precioso que la monja advierte: “si no usamos bien del tesoro y del gran estado en que pone, [Dios] nos lo tornará a tomar” (2021, p. 202). Está hablando, desde luego, de la gracia divina. Pero el tesoro, dentro del desarrollo de la historia, necesita adquirir cierta materialidad: pide una forma, una imagen. Y el agua se la concede: “Plega al señor que *gota a gota* nos le dé [el tesoro] Su Majestad” (2021, p. 208). Es decir, gota y tesoro quedan asociados. Ante esta relación, y de acuerdo con la lección de Bachelard (2022, p. 277), la gota de agua *redondea* la imagen del objeto. Una imagen que, ubicada en esta *constelación acuática* (Durand, 1982) —de lágrimas, mares y tesoros— puede *descifrarse* (Zambrano, 2023) a través del símbolo y, finalmente, desvelar un significado escondido. En efecto, Beberly Moon encuentra una correspondencia *seductora* (Jung, 2003) entre la gota, el mar, la perla y el alma: “Una variante de esta metáfora, la encontramos en el texto copto maniqueo de los *Kephalaia*, en el que el alma se compara con una gota de lluvia que cae al mar y entra en el cuerpo de una ostra para generar una perla” (2022, p.

719-720). Eliade, por su parte, confirma esta relación (1986, pp. 152-157). Jung acude a un tratado chino del año 142 que habla de una “perla líquida”, perteneciente a un estado de *regeneración* espiritual (2016, p. 231). Juan Eduardo Cirlot dice que es símbolo del “centro místico” (2022, p. 364) — y estamos ante el inicio de su experiencia—. Y la propia Santa Teresa, en sus *Moradas*, describe el castillo como una “perla oriental, [...] árbol de la vida, que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida” (2022, p. 41), lo que confirma el significado profundo y recóndito, que, para la mística, puede tener la imagen. Por supuesto, este planteamiento no implica que Teresa de Jesús, cuando escribió su *Libro de la vida*, tuviera la imagen de la perla en un estado consciente. Y tampoco que la perla de *Las moradas* fuera un desarrollo directo del tesoro de su *Vida*. Pero estas relaciones, de significado, materialidad, forma y geometría —que aparecen en ambos casos al principio del relato— son muestras de un indicio poético: la perla, con probabilidad, ya se estaba gestando. En cualquier modo, el tesoro es la gota de la que emerge todo el espacio.

3. 2. Las cuatro aguas: construcción de un espacio interior

Apenas arranca el capítulo XI, Santa Teresa de Jesús explica la *estructura* de su texto. El alma puede considerarse un huerto y este puede regarse de cuatro modos diferentes. Por medio de un pozo, de norias o arcaduces, de un río o arroyo, o de la propia lluvia —el agua alude a la gracia divina— (2021, p. 209), la autora construye un relato de cuatro partes que sugiere verticalidad. Sin embargo, simultáneamente, los cuatro grados de oración refieren a una experiencia interior. La autora, a través de la poética del agua, consigue superponer ambos caminos. El agua — pozo, noria, río y lluvia— materializa verticalmente una experiencia invisible —los grados de oración— que clama por una interioridad.

Durante la primera escena del relato (capítulos XI al XII), la escritora explica profusamente los diferentes trabajos a los que se debe enfrentar el hortelano. El objetivo de estas páginas es claro: sacar agua del pozo. La imagen acuática, potenciada por el gesto humano y mecánico, se presenta como una tarea difícil y solitaria: “De los que comienzan a tener oración podemos decir son los que sacan el agua del pozo, que es muy a su trabajo” (2021, p. 210). El resultado de este reiterado esfuerzo sirve para “concentrar” los sentidos, iniciando el trayecto a la interioridad: “han de cansarse en *recoger los sentidos* que, como están acostumbrados a andar *derramados*, es harto trabajo (2021, p. 210). Es decir, por medio del agua

la escritora los embalsa: los reúne en el pozo. Sin duda, la imagen introduce en la escritura un sentido de abismo y profundidad (Marcos, 2015). Pero, ¿qué implica realmente este significado? Mircea Eliade lo explica: “la regresión en el agua significa la regresión a lo *preformal*, la reintegración al mundo indiferenciado de la preexistencia” (1986, p. 165). Lo que supone entenderla como símbolo de iniciación. Thurn (2022, p. 487) corrobora esta característica y Cirlot la desarrolla: “el acto de sacar agua de un pozo —como el de pescar— es un extraer desde lo hondo: lo que asciende es un contenido numinoso” (2022, p. 376); y señala un aspecto importante: “mirar el agua de un lago o de un pozo equivale a la actitud mística contemplativa” (2022, p. 376). Recordemos que las cuatro vías que está describiendo la santa son: contemplativa o meditativa, quietud, sueño de potencias, y unión. Sobre esto, Jung va más allá y dice: “El camino del alma que busca al padre perdido [...] conduce por eso al agua, a ese *espejo oscuro* que está en su base” (2003, p. 22). E introduce en la explicación la imagen de la perla: el tesoro que espera a ser descubierto en las profundidades (2003, p. 24). Es decir, la poética del agua penetra en la imagen con el significado subliminal de descenso, tocar fondo o mostrar una tendencia a ello. También acudir al origen. En cualquier caso, el pozo direcciona la mirada hacia abajo y a *un punto*.

En la segunda escena (capítulos XIII-XV), el hortelano obtiene el agua con ayuda de norias, tornos o arcaduces. La introducción de esta maquinaria induce un ritmo en el agua que sugiere un chorreo sencillo y constante. Paso a paso, sin apenas actividad humana —es la oración de quietud—, el hortelano “saca muy mucha más agua que no sacaba del pozo” (2021, p. 233). Este acontecimiento anima la escena y la huerta se convierte en un jardín de flores y claveles “para dar olor” (2021, p. 236). Imágenes que traen otras propiedades al texto: el perfume completa la construcción. Pero la noria aporta una geometría elemental a la escena. Si se estudia bajo su forma simbólica la noria transforma *el punto* del pozo en *el centro de una línea circular*. Un círculo que, como tal, puede girar sobre sí mismo. La mayoría de los autores apuntan a ello. McClain encontró en la rueda la personificación del círculo (2022, p. 239). Cirlot dice de ella que alude a todo movimiento rotatorio y, precisamente, inmóvil (2022, p. 395). E insiste en ello cuando dice: “aparece en la alquimia bajo la contraposición de lo volátil (2022, p. 395). Del mismo modo, Chevalier y Gheerbran atribuyen al simbolismo de la rueda los significados del “centro cósmico y del centro místico” (2018, p. 2263). Jung menciona, de acuerdo con un relato encontrado en los *Acta Archelai*, una rueda hidráulica que,

al girar, servía para sacar “a las almas de las profundidades” (2022, p. 48). Sin duda, observaciones que aportan consistencia a la imagen de la noria. Pero ahora, continuemos el recorrido que nos propone la imagen del círculo para adentrarnos en el pensamiento de la escritora. Acudamos, por ejemplo, a sus *Moradas*. Allí, de los datos que aporta para dar visibilidad al castillo, uno de ellos, curiosamente, es su redondez:

No habéis de entender estas Moradas una en pos de otra, como cosa en hilada, sino poné los ojos en el centro, que es la pieza u palacio adonde está el Rey, y considerad como un *palmito*, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan; así acá *en rededor* de esta pieza están muchas, y encima lo mesmo (2022b, p. 43).

La perla, que ya hemos visto, el palmito, “en rededor” o la noria son imágenes que sugieren una intimidad redonda, el atisbo de un espacio interior, el centro simbólico inherente a toda experiencia mística. Gaston Bachelard trabajó sobre ello en su capítulo sobre “La fenomenología de lo redondo”. El autor allí explicaba que “toda existencia parece en sí redonda” (2000, p. 271), y añadía: «Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia solo puede ser redonda» (2000, p. 273). Observaciones todas ellas que conmuevan las imágenes, aparentemente realistas, de la escritora. Y proponen entender la noria desde el espacio íntimo que sugiere su centralidad.

La presencia del río en la tercera escena (capítulos XVI y XVII) revela un continuo y sinuoso correr del agua, que lanza la mirada a los paisajes de la naturaleza. Toda huella humana, aquí, ha desaparecido. Por eso, los sucesos que relata la escritora adquieren una dimensión incomprensible o extraordinaria. Ella lo dice con claridad: es *un sueño de las potencias* donde el alma “no puede ya ir adelante, ni sabe cómo, ni tornar atrás” (2021, p. 248). A este respecto la imagen del río ayuda a dar visibilidad a su historia. Y la sublimación de la experiencia es tal que la sitúa dentro de un lenguaje paradójico y contradictorio (Certeau, 2004; Cirlot y Garí, 2021): “es un glorioso desatino, una celestial locura” (2021, p. 249). En efecto, esta expresividad la lleva a desear que “toda ella querría fuese *lenguas* para alabar al Señor” (2021, p. 250). O también: “Parece que sueño lo que veo” (2021, p. 250). Finalmente, dice: “veo deshacerse mi alma” (2021, p. 258), expresión que alude a la cualidad disolvente del agua. Analicemos ahora qué otras propiedades puede contener la llegada de este río. Todos los autores señalan cómo en multitud de cosmogonías

los dioses adquirieron la forma de los ríos; observación que subraya la interrelación evidente entre el arroyo, lo espiritual y lo divino (Cirlot, 2022; Rudhart, 2022; Jung, 2003). Por el mismo motivo Bachelard dijo: “El soñador que ve pasar el agua evoca el origen legendario del río” (2022, p. 219); y también: “el agua dulce es la verdadera agua mítica” (2022, p. 220). Uno de los caminos simbólicos más interesantes lo ofrece Cirlot cuando dice que el río representa un “transcurso irreversible, el abandono y el olvido” (2022, p. 391). Interpretación que aporta cierta luminosidad al empleo de la imagen teresiana: el río puede ser visto como un agua celestial en la tierra cuyo transcurso ensueña e invoca al olvido — recordemos que estamos en el sueño de las potencias—. Chevalier y Gheerbran desarrollan este planteamiento por medio de los cinco ríos del infierno: “Aqueronte (dolores), el Flegetón (quemaduras), el Cocito (lamentaciones), el Styx (horrores) y el Leteo (olvido)” (2018, p. 2228). Es decir, el río también encierra en su misterio profundidades inquietantes, por ello inspiran —dicen los autores— “veneración y temor” (2018, p. 2228). Sin duda, la poética del río conoce su destino: río-mar-océano-muerte-muerte mística. Con todo, su presencia también ordena y aporta su geometría al texto:

El río de arriba de la tradición judía es el de las gracias y las influencias celestes. Pero el río de lo alto *desciende verticalmente*, según el eje del mundo; después de lo cual se extiende horizontalmente a partir del centro, según las cuatro direcciones cardinales, hasta los extremos del mundo: son los cuatro ríos del paraíso terrestre (2018, p. 2227).

Con asombro, la tendencia ascendente del texto encuentra aquí una paradoja. Una paradoja que, consciente o inconscientemente, la autora utiliza. Efectivamente, el río materializa con plena exactitud la controversia de este estado: por un lado, la corriente del agua baja; y por el otro, el camino del alma se interioriza, o sube. En cualquier caso, el resultado son dos situaciones enfrentadas. Una fuerza que tira de la imagen hacia abajo, y otra que lo hace inversamente. Podemos llamar a esta paradoja *fenómeno de compresión*, que la escritora expresa con toda claridad: “no puede ya ir adelante, ni sabe cómo, ni tornar atrás” (2021, p. 248). En general, la presencia del río complejiza el espacio. Simbólicamente encaja; pero sus líneas, su corriente, su vastedad, imponen una distorsión, o al menos una ampliación, de la cuaterna sugerida.

En la última escena (capítulos XVIII al XXI), donde el agua cae de la lluvia, la escritora se adentra en la narración de sucesos que están *más allá* de lo que se puede comprender: se refiere a la unión mística, el arrobamiento o el éxtasis. En general, son fenómenos sobrenaturales, como la autora también los denomina. Por este motivo, dice: “Acá no hay sentir, sino gozar sin entender lo que se goza” (2021, p. 262). Evidentemente, estamos ante la explicación de una experiencia fascinadora, en que sus sentidos, dispuestos todos al disfrute de su gozo, no pueden ocuparse “en cosa interior ni exteriormente (2021, p. 261). Es decir, la santa se encuentra *fuera-de-sí*. Esto, sin embargo, la provoca un estrepitoso lamento, pues piensa que no merece recibirlo: “No pongáis, Criador mío, tan precioso *licor* en vaso tan quebrado, pues habéis ya visto de otras veces que lo torno a derramar” (2021, p. 263). La escritora transfiere su sujeto a un *vaso quebrado*, del que dice: “No pongáis [en tal vaso] *tesoro* semejante” (2021, p. 263). Y, aprovechando la aparición del licor y el tesoro, introduce la imagen de un castillo: “¿Cómo dais la fuerza de esta ciudad y llaves de la fortaleza de ella a tan cobarde alcaide, que al primer combate de los enemigos los deja entrar dentro?” (2021, p. 263). La poética del agua —que *revierte* sus propiedades al licor— se utiliza aquí como medio alquímico: la escritora transmuta en vaso, este en ciudad o castillo; y el líquido en tesoro, que pasa finalmente a ser la llave. Indicios simbólicos que, naturalmente, hacen pensar en sus *Moradas*. Con todo, el agua de la lluvia *deshace* las imágenes y el mensaje alcanza la expresividad de lo extático o contradictorio. La escritora se sorprende ante la insólita confusión que adquiere la experiencia de esta situación: “no se puede decir más claro, —comenta la monja— por ser *tan oscuro* lo que *allí* pasa” (2021, p. 267). Experiencia en la que, pese a todo, llueve: “esta agua del cielo [...] deja el alma con grandísimas ganancias” (2021, p. 268). Y entonces, el agua de la lluvia *cruza* su imagen con la de las lágrimas, que vuelven al relato:

Queda el alma de esta oración y unión con grandísima ternura, de manera que se querría deshacer, no de pena, sino de unas *lágrimas gozosas*. Hállase *bañada* de ellas sin sentirlo ni saber cuándo ni cómo las *lloró*; mas dale gran deleite ver aplacado aquel ímpetu del *fuego con agua* que le hace más crecer. Parece esto algaravía, y pasa así. Acaecido me ha algunas veces en este término de oración estar tan *fuera de mí*, que no sabía si era sueño o si pasaba en verdad la gloria que había sentido; y de *verme llena de agua* que sin pena

destilaba con tanto ímpetu y presteza que parece la echaba de sí *aquella nube del cielo*, vía que no había sido sueño (2021, p. 269).

Esta experiencia mística es al agua lo que la transverberación al corazón. A partir de este momento la poética del agua adquiere toda la fuerza expresiva que la escritora lleva gestando a lo largo del relato. La lluvia, las lágrimas, la nube, el agua, el agua-fuego conforman un espacio desconcertante. Por eso la autora se pregunta *si aquello había sido un sueño o no* (2021, p. 269). Ante esta insólita situación, la poética del agua le sugiere a la escritora una inversión de sentido. Ahora, el agua de la lluvia ya no cae; porque una nube, que aparece de pronto en escena, sube.

Consideremos ahora que esta agua postrera que hemos dicho es tan copiosa, que si no es por no lo consentir la tierra, podemos creer que se está con nosotros esta nube de la gran Majestad acá en esta tierra. Mas cuando este gran bien le agradecemos, acudiendo con obras según nuestras fuerzas, coge el Señor el alma, digamos ahora, a manera que las nubes cogen los vapores de la tierra y levántala toda della, y *sube la nube al cielo* y llévala consigo, comiéndala a mostrar cosas del reino que le tiene aparejado (2021, pp. 278-279).

El pasaje describe las características de un arrobamiento. En él, al contrario que ocurría en el fenómeno que hemos llamado de *comprensión*, la fuerza ascendente es mayor que la descendente y tiene lugar la traslación, es decir, *el vuelo*. La autora insiste en esta explicación: “viene un ímpetu tan acelerado y fuerte, que veis y sentís levantarse esta *nube o esta águila caudalosa* y cogeros con sus alas” (2021, p. 279). El símil no puede ser más visible. Un águila caudalosa, en un efecto contrapicado, se lleva consigo la nube. La intromisión del animal implica un nuevo camino simbólico. Cirlot lo resume: “símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual” (2022, p. 71). Chevalier y Gheerbran asocian su imagen con la del rayo, la cruz y, en última instancia, el ángel. Su presencia, sin duda, establece un vínculo directo con el cielo, lo celeste o lo divino, y el cristianismo ofrece múltiples ejemplos de ello (2018, pp. 141-146). Gray, por su parte, cuenta un curioso mito asirio-babilónico: “Imdugud, el águila divina con cabeza de león, abre las alas después de una larga sequía, envolviendo el cielo con nubes cargadas de lluvia” (2022, p. 53). Desde luego, la escritora interpreta la imagen y elabora su “águila caudalosa”. La lluvia, el vuelo y el águila confieren al espacio la idea de un eje vertical, o *axis mundi*, cuyo significado refiere a la unión de la tierra

con el cielo. Esta observación se corrobora cuando, explayándose en detalles, dice sentirse “*crucificada* entre el cielo y la tierra” (2021, p. 283). Cruz, columna o torre son símbolos verticales que la autora utiliza. De hecho, poco más adelante, escribe: “Aquí se levanta ya del todo la bandera por Cristo, que no parece otra cosa sino que este alcaide de esta fortaleza se sube, u le suben, a *la torre* más alta a levantar la bandera por Dios” (2021, p. 287). Ante esta nueva imagen, la escritora, perspicazmente, continúa el sentido que le ofrece la torre y vuelca todo su significado sobre el huerto: el hortelano, ahora, se convierte en alcaide, “hele aquí el hortelano hecho alcaide —dirá—” (2021, p. 288). La escritora, entonces, llega a la explicación del éxtasis, donde la luz tomará el protagonismo de la escena. Pero una última imagen de agua se ofrece con inteligencia para manifestar lo incomprensible de esta experiencia. Precisamente en el éxtasis, en el punto más alto de todo el trayecto, allí donde la escritora mira cara a cara a la luz, lo que descubre son todos y cada uno de sus fallos:

Aquí no sólo las telarañas ve de su alma y las faltas grandes, sino un polvito que haya, por pequeño que sea, porque el sol está muy claro; y así, por mucho que trabaje un alma en perficionarse, si de veras la coge este Sol, toda se ve muy turbia. *Es como el agua que está en un vaso, que si no le da el sol, está muy claro; si da en él, vese que está todo lleno de motas.* Al pie de la letra es esta comparación (2021, p. 290).

El agua le ofrece la última imagen de este “Tratado” —aunque aún quedan dos capítulos, las imágenes de agua aquí llegan a su clímax—, que, pese a todo el recorrido, vuelve a un punto cercano al inicial: la escritora se ve reflejada en un vaso salpicado por la suciedad. Jung había dado una explicación a este hecho cuando dijo: “Es cierto que quien mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo” (2003, p. 26). Enigma que puede completarse con el siguiente: “Cuando te muestres accesible a la llamada del desierto el anhelo de plenitud vivificará el yermo vacío de tu alma como la lluvia la tierra seca” (Jung, 2016, p. 159). Eliade, por su parte, presta especial atención a la simbología del diluvio cristiano —estado extremo de la lluvia— sobre el que dice: “Al diluvio [...] le corresponde, en el nivel humano, la «segunda muerte» del alma” (1986, p. 166). Aspecto importante porque, de nuevo, alude a la muerte mística o regeneradora. Dunnigan advierte de esta ambivalencia contraponiendo la imagen divina (lluvia) con la destructiva (inundaciones, tormenta) y dice: la lluvia representa “el

matrimonio celeste entre Cielo y Tierra; [...] la unión de la pareja divina era la imagen arquetípica de la fecundidad” (2022, p. 593). Por este motivo Cirlot la señala como: “agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido)” (2022, p. 296). O también: “En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su agua con la luz” (2022, p. 296). Planteamiento que relaciona rayos y lluvia, o luz y agua. Correspondencias que la autora, a su modo, elaborará.

3. 3. Muladares y pecinas: la sombra

Existe una imagen recurrente a lo largo del “Tratado” que genera cierta tensión en el relato: “una prueba de coraje” (Jung, 2003, p. 26). Es una especie de sombra en el espacio. Cuando aparece, el agua se ensucia, adquiere tibieza, y, finalmente, se embarra. Tres son los momentos donde esto ocurre: antes de comenzar, a mitad de la narración, y al final de ella. Jung la definió así:

El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia *sombra*. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a *la fuente profunda* puede evitar. Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno, pues lo que viene después de la muerte [mística] es algo que nadie espera (2003, p. 27).

Veamos cómo la escritora se enfrenta a esta sombra. Llegando al fin del capítulo X —el “Tratado” empieza en el XI— la escritora plantea la escena que va a ocupar las siguientes páginas y, refiriéndose a ella misma, agradece haber podido experimentar una absoluta transformación de su alma. La escritora, sorprendida, no entiende como, en un “*muladar tan sucio y de mal olor*” (2021, p. 205) —su alma—, se haya podido cultivar un “*huerto de tan suaves flores*” (2021, p. 205). La contraposición de ambas imágenes, tan matérica y visual, concede a la narración una expectativa. Ante su lectura, acontece el asombro: ¿Qué ha sucedido para tal cambio? ¿Cuándo lo va a explicar? La respuesta no se hace esperar e, instantes después, la escritora da comienzo a su relato.

Al final del capítulo XIV, donde se está desarrollando el segundo grado de oración, la escritora echa la vista atrás y recupera la imagen del estiércol. A este punto de la historia, la autora ya ha explicado los complicados trabajos que debe sufrir el hortelano para sacar agua del pozo

y, por fin, ha introducido la noria. La máquina anima la escena y comienza a florecer el huerto: “Veamos cómo comienzan estos árboles a empreñarse para florecer y dar después fruto” (2021, p. 236). Sin embargo, el progreso ascendente del simbolismo vertical sufre un corte: “vienen tiempos en el alma que no hay memoria de este huerto” (2021, p. 237). La escena se nubla, las flores corren peligro de ser cortadas (2021, p. 236), la gracia divina podría desaparecer, el huerto volvería a un estado inicial y su tierra se convertiría en un “*muladar como antes*” (2021, p. 238).

En el capítulo XIX, llegados ya al cuarto grado de oración, en pleno éxtasis, el huerto se ha dejado atrás y el alma de la autora es todo agua. La situación procura en ella un sentimiento sublime que le había hecho decir: “yo me querría deshacer ahora” (2021, p. 270). Pese a todo, la sombra acecha, no se ha ido, y en mitad de una exclamación admirativa, para aumentar el énfasis, la escritora dice: “¡bendito seáis, Señor mío, que así hacéis de *pecina tan sucia como yo, agua tan clara que sea para vuestra mesa!*” (2021, p. 270). De hecho, la introducción de la mesa —con todo lo que implica su simbología— compone una transformación triple: vaso, agua, pecina. Por último, un rastro de la sombra todavía queda en *el vuelo* del ascenso. El alma, que ha sido muladar, huerto, agua, nube, se convierte en un ave celestial. Un águila, ahora palomita, que ante la luz del sol siente sus ojos embarrados: “el barro la atapa los ojos: ciega está esta palomita” (2021, p. 290) —imagen que supone el último resquicio de la sombra en el “Tratado”.

CONCLUSIONES: EL ESPACIO SIMBÓLICO

El “Tratado” de Santa Teresa de Jesús, estudiado a través de la poética del agua, se convierte en un relato simbólico, que adquiere una desconcertante espacialidad. A través de esta investigación, creo haber despejado algunos de los caminos que conducen hacia los fondos simbólicos, todavía ocultos, del texto. La hipótesis de partida se ha confirmado: el “Tratado” es una obra ideada, planteada, moldeada, *construida*, con agua. No es el único elemento: luz, vegetación, tierra o fuego son otros componentes importantes, de hecho, una exhaustiva investigación sobre ellos puede abrir nuevos horizontes. Sin embargo, el agua se ha consolidado no solo como protagonista, sino como hilo conductor. Es el material, la forma y el contenido. Es una imagen, *una gota*, que se ha convertido —por la poética natural del agua— en lágrima, muladar, tesoro, mar, pozo, noria, río, licor, lluvia, águila caudalosa, nube,

pecina y barro. Cada una de ellas ha sugerido recorridos que, racionalmente, no hubieran coexistido: descensos (pozo), rotaciones (noria), compresiones (quietud-río), caídas (lluvia), ascensos (nube) y viajes interiores. Todos ellos han trazado en el espacio literario sus propias geometrías: puntos (pozo), círculos (noria), ondulaciones (río), líneas verticales (lluvia, águila). En general, la cuaterna simbólica de las cuatro aguas se ha deformado. Su cuadratura implícita, su anatomía cruciforme —e incluso el círculo que sustenta todo camino espiritual— invocan ahora *remolinos* o helicoides. El pozo debajo de la noria, que a su vez gira y genera un río, sube finalmente hacia la lluvia. Y en el transcurso, en la parada obligada que suscita cada una de las cuatro escenas, se han lanzado, a su vez, otros caminos hacia otras profundidades: cada imagen encierra, en sus confines, otros significados, otras formas, otras geometrías y otros espacios. La lágrima-tesoro ha sido el punto donde ha surgido todo el espacio. Las cuatro aguas —con todas sus implicaciones— han dado estructura al volumen literario. Y la sombra se ha ofrecido como contrapunto para la composición. A través de la poética del agua, Santa Teresa se ha convertido en una auténtica *pescadora de perlas*. También en alcaidesa de la fortaleza. O ama de llaves de la ciudad. Una ciudad recóndita, un espacio simbólico, un camino interior, donde la escritora tuvo que enfrentarse —al menos estar cerca, seguro— con la imagen arquetípica del agua.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Monedero, B. (1997). “Morir en el mar místico. Trasfondo literario y formación de una imagen de «Llama de amor viva»”. *Tropelias: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (7-8), pp. 5-18. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.19977-85606.
- Andueza, María de la Concepción (1962). “Agua y luz en Santa Teresa”. Tesis doctoral, Universidad de San Carlos, Guatemala.
- Asensi, Manuel (2003), *Historia de la teoría de la literatura: el siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gaston (2022). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2018). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (ed.) (2017). *El monasterio interior*. Barcelona: Fragmenta.

Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (2021). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela.

Cirlot, Juan Eduardo (2022). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Certeau, Michel de (2004). *La fábula mística*. México: Universidad Iberoamericana.

Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento, <https://dicter.usal.es/> [18/05/2025].

Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/> [18/05/2025].

Diccionario de Autoridades. <https://apps2.rae.es/DA.html> [18/05/2025].

Didi- Huberman, Georges (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Dunnigan, Ann. (2022). “Lluvia”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 591-597.

Durand, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

Durand, Gilbert (2013). *De la Mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.

Eymar, Carlos (2015). “Lágrimas de santa Teresa”. *Revista de espiritualidad*, 297, pp. 513-541, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5297421> [18/05/2025].

Eliade, Mircea (1986). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

Esteban Moreno, Sofia (2023). “Sobre arquetipos y héroes: hacia una Antropología Literaria”. *Castilla. Estudios De Literatura*, 14, pp. 136-165. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.136-165>.

Gray, S.J.M. (2022). “Águilas y halcones”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 52-55.

Gutiérrez Gutiérrez, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.

Gómez Solís, Felipe. (2014). “Algunas imágenes marítimas en los espirituales españoles de los siglos de oro”. *Cauriensa. Revista Anual De Ciencias Eclesiásticas*, 2, pp. 449-482. <https://www.cauriensa.es/index.php/cauriensa/article/view/II-EM2> [18/05/2025].

Hatzfeld, Helmut (1968). *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.

Izquierdo Sorlí, Montserrat (2014). “El simbolismo en las obras de Santa Teresa de Jesús”. *Salamanca, Revista de Estudios*, 59, pp. 83-101, <http://www.lasalina.es/Aplicaciones/revistaestudios/detalleRevista.js?idRevista=181> [18/05/2025].

Jung, Carl Gustav (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Jung, Carl Gustav (2016). *Mysterium Coniunctionis*. Madrid: Trotta.

- Jung, Carl Gustav (2023). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Planeta.
- Laredo, Bernardino de (1948). “Subida al Monte Sion”. En *Místicos franciscanos españoles*, Madrid: Católica.
- Mancho Duque, María Jesús (2014). “Claves de la escritura teresiana”. *Salamanca. Revista de estudios*, 59, pp. 103-122.
- Marcos, Juan Antonio (2015). “El lenguaje de santa Teresa: una visión interdisciplinar. Fenomenología, hermenéutica y metáfora”. *Teresianum*, 66, pp. 335-351. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.TER.4.2018014>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2021). *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*. Oviedo: Ediuono. Handle: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/64047>.
- Mcclain, Ernest G. (2022). “Círculo”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 238-250.
- Moon, Beberly (2022). “Lágrimas”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 575-579.
- Moon, Beberly (2022). “Perla”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 717-720.
- Osuna, Francisco de (2015). *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: BAC.
- Rainini, Marco (2017). “Diagramas y representaciones diagramático-simbólicas”. En Victoria Cirtot y Blanca Garí (ed.), *El monasterio interior*, Barcelona: Fragmenta, pp. 42-44).
- Ricard, Robert y Péliisson, Nicole (1968). *Études sur Sainte Thérèse*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

- Rudhart, Jean (2022). “Agua”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Fragmenta, pp. 30-52.
- Ruiz, José María (1974). “El agua en el lenguaje figurativo de Teresa de Ávila y de John Bunyan”. *Revista de filología inglesa*, 4, pp. 133-178, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2298793> [18/05/2025].
- Santa Teresa de Jesús. (2021). *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra. [Edición de Dámaso Chicharro]
- Santa Teresa de Jesús (2022). *Camino de perfección*. Barcelona: Austral. [Edición de María Jesús Mancho Duque]
- Santa Teresa de Jesús (2022b). *Las moradas*. Madrid: Vaso Roto. [Edición de María Ángeles Pérez López]
- Thurn, Richard W. (2022). “Fuente”. En Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Fragmenta, pp. 486-488.
- Zambrano, María (2023). *El sueño creador*. Madrid: Alianza.