



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura española
y Teoría de la Literatura y Literatura comparada

***El castillo interior*, de santa Teresa de Jesús.
Una lectura desde la poética del espacio**

Trabajo de Fin de Máster
presentado por Raúl Ortiz Lazagabaster,
para optar al título de Máster en *Literatura española
y estudios literarios en relación con las artes*

Dirigido por:
Dra. Patricia Marín Cepeda

Curso 2024-2025

Quiero mostrar agradecimiento:

A mi familia, por estar siempre a mi lado y darme la posibilidad de estudiar en Valladolid y en Minnesota.

A la profesora Patricia Marín Cepeda, porque nada de este trabajo habría sido posible sin sus valiosos consejos y correcciones.

A la memoria de mi padre José Luis Ortiz Cobo, por financiarme estos estudios.

A la memoria de mi tía Feliciano Lazagabaster Pando, por quererme y criarme.

A mi mejor amiga Carolina, por crecer y madurar conmigo.

A las profesoras Carmen Morán Rodríguez y Beatriz Sanz Alonso, por ser un apoyo incondicional.

Todos ellos son personas que han sido importantes y significativas en mi formación, tanto personal como académica, y de las que he aprendido mucho. No me gustaría cerrar esta dedicatoria sin agradecer la enseñanza recibida por parte del profesorado de los departamentos de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Historia del Arte, Filosofía y Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Valladolid.

Resumen

La poética del espacio (1957), obra clásica de Gaston Bachelard, analiza los espacios imaginarios tomando como premisa los lugares donde la imaginación, el inconsciente o la memoria son una pieza clave para comprender las dimensiones que no pueden ser analizadas desde el punto de vista de la lógica. Desde esta perspectiva de lectura, el objetivo de este trabajo será advertir y analizar los lugares imaginarios en *El castillo interior* de Teresa de Jesús y, en un segundo plano, visualizar aquellas otras estructuras que pueden ser iluminadas desde los presupuestos de la poética de la imaginación.

Palabras clave

Teresa de Jesús, *El castillo interior*, poética del espacio, poética de la imaginación, ascética, mística.

Abstract

The poetics of space (1957), classic work of Gaston Bachelard, analyzes imaginary places, taking in account those places where imagination, the unconscious, or memory are the key to understand meanings that cannot be analyzed from a logical perspective. From this theoretical perspective, we aim to analyze *El Castillo interior*, by Teresa de Jesús, focusing on symbolic meanings of imaginary places and, in second place, to detect other literary structures that can be read from the Poetics of Imagination.

Keywords

Teresa de Jesús, *El castillo interior*, Poetics of Space, Poetics of Imagination, Asceticism, Mysticism.

Índice

Introducción.....	8
1. Estado de la cuestión.....	10
1.1 La poética de la imaginación.....	11
1.1.1 Simbología del régimen diurno.....	13
1.1.2 Simbología del régimen nocturno.....	22
1.2 <i>La poética del espacio</i>	31
1.2.1 Obra de Gaston Bachelard.....	32
1.2.2 La poética del espacio aplicada a los estudios de literatura española.....	38
1.2.3 Otros estudios y repertorios para este análisis simbólico..	40
2. <i>El castillo interior</i> o <i>Las moradas</i>. Estado de la cuestión.....	48
3. La poética del espacio en <i>El castillo interior</i>.....	65
3.1 El sentido de la choza en los fundamentos del alma y la oración.....	66
3.2 La casa y el universo en las primeras moradas: la prueba del alma.....	72
3.3 Los rincones de los aposentos y la importancia de lo íntimo en el paso de lo ascético a lo místico.....	78
3.4 La dialéctica de “lo de dentro” a lo de fuera en las primeras manifestaciones celestiales.....	83
3.5 La arquitectura del misticismo: el estado perfecto de unión con Dios.....	89
3.6 La simbología de lo imaginario y el tiempo en la obra de Santa Teresa. Nuevas líneas de investigación en la obra teresiana.....	97
4. Conclusiones.....	102
5. Bibliografía.....	107

Introducción

La hipótesis que planteamos toma sus bases en la obra clásica *La poética del espacio* (1957), del autor francés Gaston Bachelard, y en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), de Gilbert Durand. Los fundamentos de estos estudios nos han resultado decisivos para ahondar en la obra de Santa Teresa, pues de todos es sabido que en el castillo teresiano subyace una alegoría compleja. En este sentido, creemos que aproximarnos a *Las Moradas del Castillo interior* desde el punto de vista de la poética del espacio, y en el más amplio contexto de la poética de la imaginación, puede enriquecer la comprensión de este texto de madurez de la trayectoria de Teresa de Jesús.

Asimismo, la lectura de *El castillo interior* de acuerdo con las explicaciones de Bachelard acerca de la casa y el universo, la fenomenología de lo redondo, el significado de el nido, la concha o la inmensidad íntima, entre muchos otros, supondrán una justificación a la forma en que el espacio se expande y el tiempo fluye o se detiene en función de los deseos de su monarca: Dios.

De acuerdo con la autora, este castillo está compuesto por siete moradas enmarcadas en cinco estados de oración, llevadas de forma progresiva hacia el perfecto estado de unión con Dios. No cabe duda, por ello, de que entender esta obra sin haber adquirido unos conocimientos previos de mística o ascética renacentista, dificultará el entendimiento y comprensión de la alegoría ya nombrada por Teresa de Jesús para explicar la definición de conceptos como el alma y la oración. Por consiguiente, los estudios previos que se han realizado de esta obra y el análisis llevado a cabo por autoridades de primera referencia en la materia como Víctor García de la Concha, Teófanés Egido, Ángel C. Cilvelti o Germán Vega, son también imprescindibles para comprender mejor la escritura vivencial de la que partió la Santa y las fuentes literarias renacentistas y medievales de las que tomó inspiración.

De igual modo, para el análisis de los lugares del castillo teresiano, tomando como punto de referencia la poética de la imaginación y, en especial, *La poética del espacio*, se recurrirá a voces respetadas y reconocidas como Alberto Montaner, Alfonso Martín,

Fátima Gutiérrez, Ernest G. McClain, Sofia Esteban Moreno y, de manera fundamental, los propios Gilbert Durand y Gaston Bachelard.

La comprensión de los aspectos esenciales de la poética de la imaginación, que integra conocimientos transversales (literatura, antropología, psicoanálisis de raigambre junguiana, entre otros) ha venido facilitada por estudios recientes como, de manera destacada, *Universalidad y Singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica* (2021), de Alfonso Martín Jiménez, que nos ha resultado una herramienta clave y actualizada para comprender los símbolos pertenecientes al régimen diurno y nocturno de la compleja obra de Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

La obra central y sobre la que girará la mayor parte del trabajo será *El castillo interior*, también conocida como *Las Moradas del Castillo interior*, de Teresa de Jesús. Esta obra requiere no solamente de una lectura completa y de una comprensión de la alegoría en el panorama de la mística española, sino que también precisa de un acercamiento complementario a otro de sus tratados más completos, *El libro de la vida*. *El libro de la vida* ha de ser entendido como una biografía basada en las buenas y malas acciones que Teresa de Jesús realizó en vida y es una obra indiscutible si se quiere entender la escritura vivencial, el arte literario y la vocación literaria de nuestra autora para ahondar en los vericuetos simbólicos del castillo leído desde las claves interpretativas que proporciona la poética el espacio y la más general poética de la imaginación.

Otro punto relevante será el manejo de la bibliografía y uso de las diferentes ediciones que existen de *El castillo interior*, pues aunque la edición de Tomás Navarro Tomás de 1933 resultase un paso adelante para proceder a la interpretación de la lectura, hoy en día se prefiere optar por ediciones más recientes. Nos referimos, muy en particular, a la edición de *Las moradas del castillo interior* a cargo de Dámaso Chicharro (2013), por su excelente introducción y notas, y a la edición del texto llevada a cabo por Mariángeles Pérez López (2022), que constituye la edición más reciente de *Las moradas*. Conviene recordar que seguimos careciendo de una edición crítica por las dificultades ecdóticas que entraña su transmisión, muy advertidas por la crítica especializada. El *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI). Volumen I*, dirigido por Pablo Jauralde Pou (2012), ha sido asimismo una herramienta bibliográfica de gran utilidad para nuestra aproximación al estado textual y bibliográfico de las obras de Teresa de Jesús.

Por último, la metodología se centra en la lectura atenta de las fuentes primarias y secundarias, y se sigue una forma de trabajo analítico-descriptiva. Se propone, en definitiva, una lectura de los principales aspectos simbólicos relativos, sobre todo, al espacio, contenidos por *El castillo interior*, que tiene en cuenta la tradición crítica asociada a la obra, la vigencia de los estudios constantes sobre la obra de la escritora de Ávila, y la rica perspectiva de análisis que sigue proporcionando la poética de la imaginación.

1. Estado de la cuestión

Como ya se ha mencionado brevemente en la introducción, en este punto del trabajo se plantean las ideas fundamentales de las obras *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* de Gilbert Durand y *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, pertinentes para nuestro posterior análisis. Se desarrollará asimismo el planteamiento de nuestra hipótesis, puesto que nos ha llevado a la definición de conceptos un tanto complejos de interpretar, como es el caso de “imaginación”, a la par de desarrollar su estudio e intervención en la literatura y el impacto que tiene en el subconsciente a partir del manifiesto de sensaciones donde. Con ello, tratamos de adoptar una visión interdisciplinar que abarque la literatura tomando como premisa otros estudios y se procederá a la explicación del símbolo y la imagen como enfoque primordial plasmado por esa imaginación (entendiendo todos los símbolos del régimen diurno y nocturno que la obra de Durand abarca).

Somos conscientes de que el ámbito de la poética de la imaginación la obra de Durand supone una simbología inabarcable en el ámbito de estudio regulado por la normativa que dirige los Trabajos de Fin de Máster, por lo que en este primer apartado sólo se procederá al análisis de los símbolos de los regímenes diurno y nocturno, dejando al margen el tercer libro titulado *Elementos para una fantástica trascendental* por nuestro fuerte interés en encontrar la simbología del Régimen diurno y del nocturno en la obra teresiana.

Sin embargo, es importante remarcar que conocer los símbolos de esta obra, así como las investigaciones y estudios que se han llevado a cabo de ella, nos ha servido para

conocer mejor símbolos anteriores al siglo XX enmarcados en el panorama de el Renacimiento español, pero nuestro foco de interés será el espacio que se explica en el segundo epígrafe.

Por otra parte, el segundo epígrafe dedicado a *La poética del espacio* estará dedicado a la descripción de las partes que conforman y comprenden el espacio en esta obra y a su relación con otras obras del autor homónimo. Si hay algo que se puede destacar de esta obra, es el tratamiento que Gaston Bachelard da a un determinado paraje como un lugar donde se pueden recordar y rememorar momentos, mostrando así cómo a través de la imaginación se pueden crear estancias precisas para contextualizar un momento específico, ya que si el tiempo fluye, el espacio se expande en los dominios de la imaginación.

De igual modo, otro apunte muy señalable en esta introducción es la composición y caracterización que cada uno de nosotros le damos al espacio y cómo imaginamos los vericuetos de nuestro lugar añorado o soñado.

Por último, el margen de este análisis reflejará, de igual modo, su relevancia dentro de los estudios de *La poética de la imaginación* donde demostraremos que estas deducciones suponen una innovación en la investigación filológica para, en suma, finalizar exponiendo la razón y motivo de su aplicación a los estudios de literatura española en la mística obra *El castillo interior*.

1.1 La poética de la imaginación

La poética de la imaginación parte de las ideas del imaginario común para explicar fundamentos y aspectos que no pueden ser entendidas desde la razón o desde la lógica, puesto que su planteamiento sostiene que esta última es capaz de configurar nuevos mundos literarios y dar explicación a símbolos incomprensibles desde un pensamiento sistemático¹. Por ello, la poética de la imaginación, permite identificar patrones

¹ La imaginación es una alternativa a la razón propuesta por los seres humanos para representar un ideario real o ficticio. Según Montaner Frutos hay dos formas de imaginar: la primera forma de imaginación permite recrear imágenes preexistentes, aunque su combinación puede dar lugar a una imagen distinta de

imaginarios en una determinada obra, como advierte Martín Jiménez al definirla como una corriente teórico-crítica que pretende buscar las causas de la poeticidad en la existencia de una serie de arquetipos universales presentes en los textos literarios y artísticos (Martín Jiménez, 2021: 275).

En consecuencia, los arquetipos literarios que aquí se trabajarán responderán a patrones simbólicos comunes a diversas obras literarias. La definición de arquetipos que propone Esteban Moreno nos parece la más acertada por su evocación de la figura de Carl Gustav Jung, uno de los predecesores a todos estos estudios desarrollados *a posteriori*.

Ahora bien, los arquetipos no son una lista de conceptos, sino una vivencia. Irrumpen en la vida psíquica de forma simbólica; se presentan como personalidades -espacios, caminos, situaciones, rostros- actuantes en el espacio onírico, en la fantasía o en el arte. “El arquetipo es una tendencia a tomar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (Jung, 1980: 66). Esto significa que los arquetipos no son imágenes mitológicas concretas, sino una suerte de receptáculo (Esteban, 2023: 145).

Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general, de Gilbert Durand, es sumamente relevante para proceder a nuestro estado de la cuestión, dado que comprende muchas otras disciplinas relacionadas con el campo de la antropología, la innegable influencia del psicoanálisis de Carl Gustav Jung² y, finalmente, la percepción que este autor aporta acerca de la literatura como un motor imaginario donde se plasman los símbolos del régimen diurno o nocturno³.

Este capítulo cuenta con dos subíndices por una sencilla razón: la extensión del resumen de los ejemplos ofrecidos. Las notas de Gutiérrez sobre una realidad alternativa

las anteriores (que, en nuestro caso, será la que luego se plasme en su emblema correspondiente), mientras que la segunda permite crear imágenes nuevas que no derivan directamente de las previamente percibidas por el sujeto (Montaner, 2019: 4).

² Martín Jiménez (2021) cita a la doctora Isabel Paraíso para afirmar que los antecedentes de la Poética de la imaginación se encuentran en la teoría psicoanalítica elaborada desde principios del siglo xx por él y por sus seguidores, que originó la denominada mitocrítica.

³ Se refieren a la semántica imaginaria en *Los rostros del tiempo*, *El cetro y la espada*, *La copa como dominante digestiva* o *El denario y la rueda* como dominante sexual.

basada en la imaginación, al hilo de la obra clásica de Durand, pueden servirnos de nota inicial:

Viendo lo difícil que me resultaba adaptarme a su propio método crítico: el tematismo estructural, por muchos esfuerzos que yo hiciera, un día puso en mis manos una obra de Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. No se puede decir que fuera muy partidario de esa teoría pero, con la generosidad intelectual de la que siempre he hecho gala, que esto también descubre a un maestro, me invitó a adentrarme en ella, y así lo hice: leyendo y releendo un libro que no aprehendí en su totalidad de entrada, pero donde se me confirmó, desde la primera página, que la razón no era la diosa omnipotente a la que se erigían templos en el siglo XVIII, que era precisamente la imaginación de donde surgía (Gutiérrez, 2012: 16).

1.1.1 Simbología del régimen diurno

Gilbert Durand afirma en su introducción el carácter tan agresivo con el que siempre se ha devaluado el acto de imaginar, defendiendo que el mundo imaginario surge de la conciencia de todos nosotros a partir de una sensación⁴ por la atención del consciente y, por ende, una capacidad dotada de la experiencia vital que se adapta en su contrario: el subconsciente. Este planteamiento es afirmado por el propio Durand al sostener que la imaginación se resuelve en memoria, en una especie de contador de la existencia, que se estropea en el desinterés del sueño y se regulariza por la atención perceptiva de la vida (Durand, 1982: 18).

No cabe duda, por ello, de que la literatura es un arte que no nos sirve únicamente para proceder a enunciar nuestras hipótesis, puesto que si esta investigación sólo se enfocase desde el punto de vista de nuestra disciplina, sin entender la intrincada relación que tiene con la literatura comparada, esto desembocaría en lo que Martín Jiménez nombra como “dimensión literaria desconocida”.

Tradicionalmente, este campo ha resultado sospechoso a muchos científicos “puros” de la literatura, y de hecho es un terreno en gran medida descuidado. En el caso de las formas

⁴ Por ser, precisamente, una sensación y no algo científico, el pensamiento occidental lo critica violentamente como algo falso o ficticio, cuando no pueden estar más lejos de la realidad.

mixtas entre música y literatura, como la ópera y la zarzuela, las dificultades provienen del desconocimiento general de la musicología por parte de los estudiosos de la literatura, o viceversa. Por ello, el libreto de la ópera ha sido considerado como la dimensión literaria desconocida (Martín Jiménez, 2021:49).

Otro factor muy a tener en cuenta al margen del carácter interdisciplinar de la imaginación es la importancia que tiene la memoria dentro de ésta, ya que, inmersa en su definición, pueden apreciarse los métodos de convergencia y psicologismo metódico donde lo mnésico representa un doblete⁵ en una misma imagen sensorial, según afirma de forma precisa Gilbert Durand:

El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la factividad y no la sustantividad general de lo imaginario. El esquema está emparentado con lo que Piaget, siguiendo a Silberer, denomina el “símbolo funcional” y con lo que Bachelard llama “símbolo motor”. Él hace la unión, no ya como quería Kant, entre la imagen y el concepto (Durand, 1982: 53).

Una vez comprendido el concepto de imaginación como pieza clave de esta poética y la relevancia de la memoria como creadora y configuradora de símbolos, expondremos las particularidades de los regímenes diurno y nocturno de la imagen en la obra de Durand (Durand, 1982: 57).

En los comienzos del planteamiento de su libro primero⁶, nuestro autor sostiene que no se puede eliminar las sombras de este mundo sólo con la luz, puesto que donde allí haya luz, también habrá sombras. Por medio de esta antítesis, Durand elabora dos partes claramente diferenciadas en su análisis: una primera consagrada al fondo de las tinieblas donde se perfila el triunfo de la luz y menciona a la segunda parte, el régimen diurno, como reconquista antitética (Durand, 1982: 62).

El primer grupo se corresponde con los que llama “rostros del tiempo” y éstos se analizan de acuerdo a tres tipos de símbolos: los símbolos terimorfos, nictomorfos y catamorfos. En lo que, estrictamente, concierne a los primeros, hablaremos de ellos como la encarnación de un bestiario comprendido por animales rápidos y voraces como el

⁵ Se refiere a que un mismo ente puede ser recordado desde dos distintos puntos de vista: el lugar donde se imagina y el tiempo que está transcurriendo como parte de un recuerdo.

⁶ El régimen diurno de la imagen.

tiempo, por su carácter inexorable y por los ejemplos propuestos: caballo, toro⁷, lobo⁸, perro⁹, león, tigre, jaguar¹⁰ y orco¹¹.

Todos estos animales son lo que Durand considera como lo que pulula, lo que huye, lo que no se puede coger, pero también es el que devora y el que roe (Durand, 1982: 83). Por ello, manifestamos nuestro acuerdo con Martín Jiménez cuando se refiere a ellos como la sustitución del tiempo al tratarse de símbolos terimorfos relacionados con animales salvajes o fantásticos que son veloces y huyen con el tiempo (caballo, ciervo,...) o que, como él, son potencialmente dañinos o devoradores (oso, toro, lobo, león, tigre, dragón,...) (Martín Jiménez, 2021: 291).

En segundo lugar, los símbolos nictomorfos hacen referencia inmediata al tiempo cronológico basado en los días y en las noches, ofreciendo una visión más tenebrosa y depresiva de su transcurso.

⁷ Durand sostiene para estos dos primeros que su vector esencial es el esquema de la animación. Caballo y toro no son más que símbolos, culturalmente sorprendentes, que remiten a la alerta y a la fuga del animal humano ante lo animado en general. Es lo que explica que estos símbolos sean fácilmente intercambiables y que puedan siempre, en el Bestiario, darse sustitutos culturales o geográficos (Durand, 1982: 77).

⁸ Para la imaginación occidental, el lobo es el animal feroz por excelencia. Temor de toda la Antigüedad y de la Edad Media, viene periódicamente en los tiempos modernos a encarnarse en una bestia cualquiera del Gévaudan, y en las columnas de nuestros diarios constituye el compañero mítico e invernal de las serpientes de los mares estivales. El lobo es, todavía en el siglo XX, un símbolo infantil de miedo, pánico, amenaza y de castigo (Durand, 1982: 79).

⁹ En efecto, el doblete más o menos doméstico del lobo es el perro, asimismo símbolo del tránsito. Lo atestigua el panteón egipcio tan rico en figuras cinomorfas: Anubis, el gran dios psicopompo, es llamado Impu, “el que tiene la forma de un perro salvaje” y en Cinópolis es venerado como dios de los infiernos. Anubis nos remite al Cerbero grecoindio. Los perros simbolizan igualmente a Hécate, la luna negra, la luna “devorada” a veces representada como Cerbero bajo la forma de un perro tricéfalo (Durand, 1982: 80).

¹⁰ Nuestro autor, a su vez, alude que el león, y a veces el tigre y el jaguar, cumple en las civilizaciones tropicales y ecuatoriales aproximadamente la misma función que el lobo (Durand, 1982: 81).

¹¹ Este animal que devora el sol, este sol devorador y tenebroso nos parece pariente muy próximo del Cronos griego, símbolo de la inestabilidad del tiempo destructor prototipo de los ogros del folklore europeo. Macrobio nos dice de Cronos que es el *Deus leontocephalus*. En zona céltica, así como entre los Amerindios o los Filisteos, el sol ctónico pasa por antropófago. Orco corso o bien Ourgon de los Cevennes, “alto como un mástil de navío, con fauces armadas de trozos afilados de roca” (Durand, 1982: 82).

Esa imaginación de las tinieblas nefastas parece ser un dato primero, que duplica la imaginación de la luz y del día. Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo, y en casi todos los primitivos, como entre los indoeuropeos o los semitas “se cuenta el tiempo por noches y no por días”. Nuestras fiestas nocturnas, la noche de san Juan, Navidad y Pascua, serían la supervivencia de los primitivos calendarios nocturnos (Durand, 1982: 85).

Tal como sostiene Durand, el principio de todo fue el caos y esta entidad supuso el nacimiento del orden. Es este argumento por el que coincidimos plenamente con Martín Jiménez al aludir a que estos símbolos y los primeros guardan correspondencia porque las tinieblas se asocian así al simbolismo animal, convirtiéndose en caos y rechinar de dientes, tratando la oscuridad como una amplificadora del ruido teriomorfo (Martín Jiménez, 2021: 301).

Aún así, estos símbolos terimorfos son necesarios para el devenir del tránsito temporal del día a la noche y comprender mejor la epifanía imaginaria del régimen diurno, reiterando la convergencia semántica consagrada al fondo de las tinieblas, ya mencionada anteriormente, como enuncia nuestro autor al nombrar ejemplos literarios en los que se dan estos símbolos (*La Odisea, El rey Lear, Cenicienta, Masferrer, La Biblia,...*).

Por último, en tercer lugar, abarcaremos el análisis del último grupo de *los rostros del tiempo*: los catamorfos. Si los primeros símbolos estaban relacionados con el avance del tiempo, los símbolos catamorfos guardarán relación con las imágenes dinámicas de la caída. En este sentido, el propio Durand sostiene que la caída aparece incluso como la quinta esencia vivida de toda la dinámica de las tinieblas, y Bachelard tiene razón al ver en este esquema catamorfo una metáfora realmente axiomática (Durand, 1982: 105).

Podemos añadir que la caída implica movimiento y, en cierto modo, aprendizaje, dado que las rostros del tiempo sostienen que éste atraviesa diferentes etapas y caminos, lo que nuevamente Martín Jiménez identifica como una marcha (Martín Jiménez, 2021: 307).

Tal afirmación resulta coherente con el contenido de este epígrafe en vista de que las entidades cambian, crecen y se equivocan a lo largo de la línea temporal de su vida y esto guarda relación los símbolos terimorfos y la imagen del día y la noche de los nictomorfos en razón de lo que nuestro autor profiere:

En efecto, los monstruos son a menudo considerados como las secuelas secundarias de la caída. Se desemboca así en una feminización del pecado original que viene a converger con la misoginia que dejaba transparentar la constelación de las aguas sombrías y de la sangre. La mujer, de impura que era por la sangre menstrual, se convierte en responsable del pecado original (Durand, 1982: 108)

Dejando a un lado el intrincado motivo sexual que Durand asocia al esquema de la caída¹², lo más interesante de este primer capítulo es su configuración como un tratado multiforme a la hora de abordar la semántica imaginaria porque los tres símbolos marcan las palabras clave “tránsito”, “paso” y “caída”, lo que da pie a entender que la imaginación nos hace tomar una actitud de angustia y desasosiego ante el tiempo.

En cambio, la segunda parte, titulada *El cetro y la espada*, está precedida por una introducción en la que el autor defiende que hablar del tiempo es tétrico y para combatir una epifanía, primero hay que saber dominarla. En este sentido, el dominio relaciona el título de este capítulo con el contenido que relata, ya que la espada y el cetro son dos símbolos de poder que confluyen en una definición de respeto, combate y mando.

Además, los símbolos que se recogen en *El cetro y la espada* realzan aún más la imaginación que tiene lugar en el régimen diurno, puesto que la simbología recogida en *Los rostros del tiempo* tiene cierto paralelo con la noche al representar los instintos e impulsos; en el caso de las bestias, la oscuridad; hablando de las sombras que se producen, y la caída vinculada al paso del tiempo y a los errores que se cometen.

En efecto, la luz nos ha parecido, bajo su forma simbólica de lo dorado y de lo llameante, un simple atributo natural del cetro y de la espada. Pronto veremos que todos estos símbolos se constelan en torno a la noción de Potencia y que la verticalidad del cetro, la agresividad eficiente de la espada son los garantes arquetípicos de la omnipotencia benéfica. Cetro y espada son los símbolos culturales de esta doble operación por la que la psique más primitiva se anexa el poder (Durand, 1982: 117)

Por ende, si el cetro y la espada son figuras que, arquetípicamente, se asocian con el poder, los símbolos ascensionales, espectaculares y diaréticos guardarán relación con la

¹² Desde la perspectiva de Durand, la sangre femenina es sangre sexual porque se convierte en carne y es donde se toma conciencia de pecado, por lo que podemos atribuir esa cierta misoginia a la idea del pecado original.

metáfora que transmiten el bastón de mando, como muy bien indica Martín Jiménez al decir que en lugar de temer al tiempo, se temen a otras cosas menores que lo representan¹³ (Martín Jiménez, 2021: 311).

Si nos centramos en los símbolos ascensionales, deberemos catalogarlos como una metáfora de la oposición que existe entre los símbolos catamorfos de *Los rostros del tiempo*, puesto que el principio de estos símbolos está fundamentado en el ala¹⁴. Las alas son partes u órganos de un ave que le dotan de la capacidad del vuelo y resulta de lo más interesante que Durand se refiera a ello como una purificación racional al dotarlo como un Eros sublimado.

El argumento que mejor corrobora este símbolo imbuido de luz propia es el hecho de que el propio ser humano sea capaz de controlar sus impulsos para conseguir “elevarse” por encima de sus instintos primarios. Para ello, el autor contrapone aves como el águila o el cuervo, que representan el mensaje de la voluntad de subir, ascender a lo puro y racional, con el buitre o el pájaro carpintero, a quienes se les atribuye lo mundano y lo sexual:

Por ejemplo, el águila, vinculada al arte augural de origen indoeuropeo, es reservada en Roma a los nobles y a los patricios, de donde será heredada por los nobles medievales y los emperadores, y no debe ser comprendida entre los pájaros

¹³ *El cetro y la espada* son representaciones del tiempo porque, a nuestro juicio, encarnan el símbolo del héroe y del rey. Un claro ejemplo de esto viene por las imágenes de los reyes, caballeros o héroes que conocemos en nuestro marco cultural y que han existido y desempeñado su labor histórica. Estas entidades forman parte del tiempo y su momento ya llegó, pero del mismo modo fueron personas a las que se les mostró respeto en su día y por eso coincidimos con Martín Jiménez en que son un mal menor si hablamos del tiempo y de la llegada de la muerte.

¹⁴ El autor Martín Jiménez atribuye al ala como la herramienta ascensional por excelencia, puesto que el ansia de verticalidad lleva al hombre al deseo (absurdo en sí mismo, aunque no desde un punto de vista imaginario) de volar (y, de hecho, es frecuente soñar que se vuela), (Martín Jiménez, 2021: 313). Este apunte señalado resulta muy significativo para comprender lo que Durand nos mostrará más adelante como ascensión o erección, imágenes fulgurantes y meditación de la pureza: las tres manifestaciones de ascensión más significativas.

de carácter puramente sexual, como el pájaro carpintero, de los cultos ctónicos de la plebe mediterránea (Durand, 1982: 123)

Además de estos ejemplos que caracterizan los símbolos ascensionales como una simbología que persigue la altura, la nobleza y la subordinación del espíritu por encima de los deseos, debemos explicar la imagen del héroe solar que se percibe en la caracterización de un ángel armado de flechas que es parte de las milicias celestiales que, como muy bien indica Durand, suele asociarse con la constelación de sagitario (Durand, 1982: 125)¹⁵.

No obstante, este arquetipo que forma parte del imaginario común se respalda aún mejor cuando el autor cita lo que reconoce como la gigantización de la divinidad, dado que la meta y la intención del arquero han sido siempre la ascensión, atribuyendo este valor primordial y benéfico a la figura venerada de “el altísimo” en la mayoría de las mitologías (Durand, 1982: 127).

Por otra parte, el segundo de los símbolos de *El cetro y la espada* se corresponde con los símbolos espectaculares, los cuáles abarcan un análisis en líneas de la luz del régimen diurno, pero con especial énfasis en lo claro y lo visible. Esta fusión de claridad y visión compone lo que Durand declara como isomorfismo y, en sí, puede catalogar evidencias de sujetos normales y psicóticos porque la luz es perceptible por ambos y en lo único en lo que discrepan es en el orden que deben seguir sus miradas.¹⁶

¹⁵ Se trata, por ello, de un símbolo dinámico que tiene una interpretación diferente según el autor o la obra, lo que corrobora muy bien Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su obra *Diccionario de símbolos* al decir que el símbolo vivo surge del inconsciente creador del hombre y su medio, ocupando una función profundamente favorable a la vía personal y social. En este sentido, aunque parezca que esta función se ejerce de una forma global, se intenta analizar para mostrar mejor el rico dinamismo en sus múltiples facetas (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 29)

¹⁶ Durand comienza el segundo apartado de este capítulo refiriéndose a conceptos psicológicos para describir y argumentar su explicación relativa a lo imaginario y, para ello, hace referencias a Bachelard y a una paciente esquizofrénica tratada por Séchehaye. De este modo, una vez que establece las bases de lo que él considera isomorfismo, alude al término esclarecimiento como la percepción de la irrealidad (Durand, 1982: 137).

Una vez ha planteado su isomorfismo, Durand sostiene que son muchas las religiones que sostienen esta cualidad celeste y celestial, por lo que concordamos con Martín Jiménez en que la luz debe ir acompañada también de las armas y la palabra.

Se produce un isomorfismo entre los distintos atributos del poder: armas, luz, y palabra. En *la Iliada* o en *la Odisea*, los héroes armados y luminosos ostentan a la vez el poder de la palabra, y son consumados maestros de la narración y la oratoria. La palabra sirve como medio de conquista en la predicación, y es empleada por los poderosos para sustentar su poder (Martín Jiménez, 2021: 321).

Todo ello hace que percibamos aún más el carácter unificador e iluminativo de estos símbolos espectaculares puesto que la mitología es una parte de la cultura que durante muchísimo tiempo ha servido para dar explicación a aspectos que, aparentemente, no lo tenían (Durand, 1982: 149).

Para concluir con los símbolos diaréticos, deberemos enunciar que Durand comienza su descripción atribuyendo al propio Bachelard la delimitación de este concepto diarético, ya que todos los arquetipos aportados han sido clasificados mediante una oposición o separación de contrarios¹⁷. El hecho de que exista una separación mediante estos símbolos provoca, a su vez, una barrera simbólica enmarcada por aspectos que conciernen a la luz y aspectos relativos a las tinieblas, atribuyéndolas de armas cortantes secundariamente y realzando la noción de justicia de manera primordial.

Una manifestación evidente a esta afirmación la encontramos en la misma espada, el arco y las flechas y el fuego, puesto que, a través de los numerosos casos que la mitología griega puede ilustrar, se percibe el principio que rige en la protección que puede proporcionar un héroe, el fin de los males de una sociedad y la jerarquización o triunfo del bien sobre el mal¹⁸.

¹⁷ Esquemas y arquetipos de la trascendencia exigen un procedimiento diarético: la segunda intención que los guía es la segunda intención polémica que los enfrenta a sus contrarios. La ascensión es imaginada contra la caída y la luz contra las tinieblas (Durand, 1982: 149).

¹⁸ Los mitos que Durand utiliza para explicar este concepto se basan en las hazañas de Perseo cuando decapitó a la Gorgona, el nacimiento del gigante Crisaor, la muerte de las aves del lago Estínfalo a manos de Heracles, las flechas que uso frente al centauro Nesso y cuando recurrió a la espada para asesinar a la Hidra de Lerna.

Retomando la simbología del fuego, interesa comentar el planteamiento de Fátima Gutiérrez en relación a esta simbología, ya que cuando Durand expone su análisis en las *herramientas percutientes* deja claro que el héroe no siempre utiliza los medios expeditivos de la espada (Durand, 1982: 157), por ello hay otros símbolos que también lo acompañan:

La imagen del fuego purificador se desarrolla desde Occidente hasta el Japón y está en la base de los rituales mortuorios de incineración. Según Gilbert Durand, esta esencia purificadora debe buscarse en su analogía contra la luz. El mismo fuego que roba Prometeo no es más que un sucedáneo simbólico de la luz del espíritu. Precisamente, el fuego del sacrificio de origen védico es substituido en el budismo, por el fuego interior que es, a la vez, conocimiento penetrante e iluminación. (Gutiérrez, 2012: 107)

No podemos estar más de acuerdo con la afirmación que la autora propone tomando como referencia la obra de Durand porque la diátesis, entendida como una parte de los símbolos de *El cetro y la espada*, abarca imágenes pertenecientes a la espada, el cuchillo, el hacha y el fuego como entidades purificadoras en diversas culturas.

Como conclusión a este primer libro y al apartado que ocupa dentro de este Trabajo de Fin de Máster, abordaremos las nombradas *Estructuras esquizomorfas de lo imaginario*, por el importante isomorfismo que constatan en el panorama imaginario de los símbolos estudiados.

Cada uno de estos símbolos guarda relación con su consecutivo y si se entienden *Los rostros del tiempo* conjuntamente con *El cetro y la espada*, llegaremos a la conclusión de que este imaginario abarca una relación de poder e incertidumbre muy intrínseca en todas las anotaciones ya comentadas.

Resulta evidente la carga valorativa, sexual y antropológica que emana de los casos comentados por las figuras de la antítesis, la digresión y, en muchos casos, la comparación y metáfora con diferentes culturas al entender la luz, la oscuridad, el monarca y el guerrero como parte de un arquetipo¹⁹.

¹⁹ En el sentido freudiano del término, el símbolo expone de forma indirecta, figurada y más o menos difícil de descifrar, el deseo o los conflictos. El símbolo es «la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento, de una palabra, a su sentido latente... Desde el instante en que se

No obstante, aunque estas imágenes sean sustraídas de un inconsciente imaginario, no debemos olvidar la coherencia y dinamismo que marcan dentro de este primer régimen como parte de una realidad alternativa a la convencional que se debe dominar entendiendo las entidades del monstruo o la bestia, la oscuridad, la caída, las alas, la luz y la separación²⁰.

1.1.2 Simbología del régimen nocturno

Una vez explicada toda la semántica imaginaria del régimen diurno con sus respectivas manifestaciones ejemplificadas, procederemos a la justificación de los símbolos del régimen nocturno, el segundo libro que ocupa la obra de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

Durand comienza su exposición retomando lo comentado en el régimen diurno acerca de los rostros del tiempo y los caracteriza como actos vitales del devenir imaginario en los que se pueden apreciar imágenes sugerentes basadas en entidades reales o en simples ídolos. Por ello, dota al régimen nocturno como a una entidad capaz de ser imbuida por las tinieblas en lugar de la luz.

reconoce, a un comportamiento por ejemplo, al menos dos significaciones, una de las cuales substituye la otra enmascarándola y expresándola a la vez podemos cualificar de simbólica su relación» (LAPV, 477). (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 24)

²⁰ En lo que respecta al primer símbolo relacionado con el monstruo, debemos destacar la ambigüedad que puede suponer esta entidad en este marco y nos hace comprender aún mejor lo solapados que están ambos regímenes y prueba de ello es la obra *Diccionario de símbolos* porque los autores resaltan que el monstruo, por ejemplo, es un símbolo nocturno en cuanto que traga y devora; llega a ser diurno, en cuanto que transforma y vuelve a escupir un ser nuevo; guardián de templos es sagrados, es a la vez obstáculo y valor, tiniebla y luz, nocturno y diurno. Gilbert Durand hace resaltar admirablemente, por lo demás, esa bipolaridad de los símbolos. Sentimos tanto más que sus sabias y sutiles investigaciones no lo hayan encaminado a una clasificación más conforme con sus propios criterios. Pero esto puede ser también la prueba de que el símbolo es tan complejo que desborda todo sistema. (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 37)

En todos estos ejemplos, tanto psicológicos como históricos, se ve cómo el imperialismo de lo imaginario, añadiendo símbolo tras símbolo, añadiendo, como hemos mostrado, la feminidad menstrual a la temporalidad lunar, inicia una eufemización indicativa por sí misma de una ambivalencia a partir de la cual pueden invertirse las actitudes ante el tiempo y ante la muerte²¹ (Durand, 1982: 185).

En este sentido, Durand corrobora que los símbolos que se recogen en el régimen nocturno han sido concebidos desde la integración y unión que suponen los contrastes encontrados en el anterior capítulo, por lo que la acepción de Fátima Gutiérrez sobre la definición de este régimen nos parece muy atinada:

Esta forma de imaginar no buscará alivio y/o remedio contra los males destructores del tiempo y de la muerte en una trascendencia situada más allá de lo humano, ni en la etérea y cristalina pureza de las esencias, sino en lo más íntimo de la sustancia o en los constantes y acompasados ritmos que nos presenta el universo y que vienen a compensar nuestros íntimos deseos de eternidad (Gutiérrez, 2012: 108).

Una vez demostrado que este régimen de la imagen nocturna estará imbuida bajo la simbología de la conversión y del eufemismo, procederemos explicando la primera parte de este segundo libro, titulada “El descenso y la copa”, que se corresponde con los símbolos de la inversión, los símbolos de la intimidad y las estructuras místicas de lo imaginario.

El primero de ellos abarcará la temática de la inversión y dentro de ellos se incluye el descenso, que se convierte en el símbolo antifrástico de la caída y se diferencia de la caída y del vuelo diurnos por su lentitud (Martín Jiménez, 2021: 327).

Otro apunte igualmente destacado es lo que Durand denomina como procedimientos de gullivelización, como un efecto de reducción inversora del gigantismo diurno (Martín Jiménez, 2021: 329).

²¹ Con eufemización, nos referimos a la capacidad que tiene este símbolo de amainar o suavizar las características tan negativas que se le atribuyen al tiempo y al final de la vida, ya que dentro de la simbología de la inversión, esta entidad supone una antítesis al misterio e incertidumbre que pueden desempeñar, por ejemplo, los símbolos nictomorfos del régimen diurno.

Esta evidencia también ha sido demostrada por Fátima Gutiérrez y es interesante ver la forma en que ilustra esta reducción con ejemplos como Pulgarcito, los Liliputienses o los hobbits, que es una lectura más cercana y contemporánea a nosotros.

Todo esto conducirá, según Durand, a nuestro imaginario hacia lo que denomina procesos de gullivelización, opuestos a los procesos de gigantización que hemos visto operar en el régimen diurno de la imagen. Pulgarcitos, gnomos, pitufos, pequeñas hadas o los minúsculos habitantes de Liliput recreados por Swift, son algunos de los personajes que genera este tipo de ensoñación, sin olvidar al Hobbit ni a los hobbits de *The Lord of the Rings* (El señor de los anillos) que nacen del genio fantástico de J. R. R. Tolkien (Gutiérrez, 2012:111).

Por otro lado, al margen de los procedimientos de gullivelización, el proceso de eufemización del contraste inicial y la inversión de los valores diurnos que caracteriza a estos símbolos, lo que realmente llama la atención de este primer apartado es que se trate de una iconografía colorida y no oscura, como podría esperarse de una entidad relativa a la noche y a lo nocturno.

Un ejemplo evidente es la comparación que Durand atribuye a los símbolos ascensionales del segundo capítulo del régimen diurno, puesto que los dota de un rayo de luz para después atribuir colores como el verde a los símbolos de la inversión, ya que mientras que en el régimen diurno de la imagen los colores se reducen a algunas pocas blancuras azuladas o doradas, en el régimen nocturno se desplegará toda la riqueza del prisma de las gemas (Durand, 1982: 209).

Finalmente, finalizaremos la explicación de los símbolos de la inversión con la recopilación del contraste que representan en relación a los rostros del tiempo del régimen diurno, pues pareciera que la inversión, la eufemización indicativa, la gullivelización y los colores nocturnos vienen a formar una oscuridad disuelta que integra opuestos de una manera suavizada y edulcorada.

Por consiguiente, el siguiente punto abordará los símbolos de la intimidad, y serán los símbolos que mayor interés representen para nuestro trabajo posterior por ser, precisamente, la iconografía base de la escritura vivencial de la obra de Santa Teresa²².

Asimismo, Durand abarca nuevamente las ideas de la muerte y del retorno como ideas fundamentales, apuntando numerosos ejemplos (como la posición fetal en la que determinadas culturas entierran a sus difuntos) para definir lo que él denomina como el isomorfismo sepulcro-cuna²³.

Es esta inversión del sentido natural de la muerte la que permite el isomorfismo sepulcro-cuna, isomorfismo que se produce por medio de la cuna ctónica. La tierra se convierte en cuna mágica y bienhechora porque es el lugar del último reposo. El historiador de las religiones no tiene que hacer gran esfuerzo para poner de manifiesto, tanto entre los pueblos más primitivos, australianos, altaicos, como entre los incas civilizados, la práctica corriente de acostar al bebé en el suelo mismo (Durand, 1982: 225).

En esta línea, Martín Jiménez advierte que algunas culturas realizan este acto para revalorar la muerte como una segunda infancia, otorgándole, así, un valor positivo (Martín Jiménez, 2022: 333). De este modo, algunas alusiones a lo ctónico, a Gea o Gaya nos demuestran aún más los lazos como madre tierra, pues se trata de la entidad de la que hemos partido y llega un momento que es necesario regresar a su origen.

Dicha afirmación resulta de lo más coherente cuando, más adelante, utiliza como ejemplo la figura de la momia, no como un referente tétrico y horripilante, sino como un recipiente más de algo que pertenece a la tierra abarcando la idea del sepulcro²⁴.

De cierta manera, estos símbolos abarcan un doblete en la visión de la tierra porque, al margen de que se entienda su faceta primordial como madre, se trata de un

²² Los símbolos de la intimidad representan los esquemas de la intimidad y la profundidad y *La poética del espacio* guarda una relación muy intrínseca con estos símbolos puesto que las epifanías, la memoria y los recuerdos del espacio están en constante retorno.

²³ Esta imagen de la que venimos y a la que vamos es la muerte.

²⁴ Según Gilbert Durand, el sepulcro, lugar de inhumación, está unido a la constelación ctónico-lunar del Régimen Nocturno de la imaginación, mientras que los rituales uranianos y solares recomiendan la incineración. (Durand, 1982: 226)

símbolo de intimidad y dualidad entre la vida y la muerte, puesto que representa el principio y el final:

Esta inversión del sentido de la muerte unifica las imágenes de la tumba y la cuna. La tierra se convierte en la cuna mágica y bienhechora, en un lugar de la paz, del máximo reposo. Si bien desde un punto de vista menos metafísico, ya que sólo se refiere al aislamiento de la vida en la corte, Quevedo incluye la paz primordial que unifica éstas imágenes, aparentemente antagónicas... (Gutiérrez, 2012: 113)

En un sentido similar, dentro de toda esta simbología se ubica la casa o, lo que Durand denomina, *la morada íntima*. Es por ello que este es el símbolo que más representa nuestro trabajo, debido a que la configuración de la casa como un repertorio más de la poética de lo imaginario nos lleva a entender la configuración que ideó Bachelard para contextualizar el microcosmos en la intimidad del espacio. La casa constituye, por tanto, entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, un microcosmos secundario, un término medio cuya configuración iconográfica es, por eso mismo, muy importante en el diagnóstico psicológico y psicosocial. Se puede preguntar: “Dime la casa que imaginas, y te diré quién eres” (Durand, 1982: 321).

En relación al continente y al contenido, se utilizan ejemplos como el caldero, el vaso, el barreño o el tazón para soportar el contenido, y Durand los comenta en el capítulo *La copa*, y les asigna “una dominante digestiva”²⁵.

Los símbolos del contenido están en estrecha relación con los del continente y este último suele ser un líquido, lo que permite unir los símbolos acuáticos con los de la intimidad a través del esquema de la alimentación y del descenso digestivo (Gutiérrez, 2012, 114).

De esta manera, se da cierta reciprocidad entre las entidades que son continentes y en las que son contenido, dado que uno implica al otro como símbolo de intimidad.

La consecuencia del esquema psíquico de la inversión es que la intimidad es invirtiente. Toda envoltura, todo continente, dice Bachelard, parece en efecto, menos precioso, menos sustancial que la materia envuelta. La cualidad profunda, el tesoro sustancial no

²⁵ Normalmente estos contenidos suelen tratarse de agua u otros líquidos y para puntos posteriores en relación a la Santa, trataremos los estudios del agua por su particular relación con la simbología utilizada en *El castillo interior*.

es lo que encierra, sino lo encerrado. No es, en resumidas cuentas, la cáscara lo que cuenta, sino la almendra (Durand, 1982: 245).

El tercer y último punto de esta primera parte dentro del *Régimen nocturno* de la imaginación, titulado “Las estructuras místicas de lo imaginario”, nos presenta un resumen de los símbolos analizados: los símbolos de la inversión y los de la intimidad.

En resumen, podemos decir que en el *Régimen Nocturno* se distinguen fácilmente cuatro estructuras místicas de lo imaginario: la primera es la fidelidad en la *perseveración* y la *reduplicación* que ilustran los símbolos del encajado y su sintaxis de reduplicación y de doble negación. La segunda es la *viscosidad* eufemizante que en todo y por donde adquiere a las cosas y a su imagen reconociendo un “buen lado” de las cosas, que es la utilización de la antífrasis, la negativa a cercenar, a separar y a someter el pensamiento al implacable régimen de la antítesis. La tercera estructura, que no es más que un caso particular de la segunda, es una vinculación al *aspecto concreto coloreado* e íntimo de las cosas, al movimiento vital de los seres. Esta estructura se revela en el trayecto imaginario que desciende a la intimidad de los objetos y de los seres. Finalmente, la cuarta estructura, que es la de la *concentración*, la del resumen liliputiense, patentiza explícitamente la gran inversión de valores (Durand, 1982: 265)

Dentro del Régimen Nocturno, continúa la sección dedicada a “Del denario al bastón”. El núcleo temático de este apartado estará compuesto por la definición, ejemplificación y comparación de las partes que lo componen: los símbolos cíclicos, del esquema rítmico al mito del progreso, las estructuras sintéticas de lo imaginario y los estilos de la historia y los mitos y el semantismo.

Aquí pasamos del simbolismo que representa la copa al simbolismo cíclico que encarna el denario y prueba de ello se manifiesta en los rasgos de carácter repetitivo y reiterativo que tiene un denario²⁶. Este argumento evidencia que los símbolos cíclicos representan un constante movimiento que no es para nada negativo con respecto a “Los rostros del tiempo” del régimen diurno, puesto que muestran un tránsito y un movimiento basado en el rito cósmico con una función simbólica de permanencia: nada se nos es arrebatado, todo alberga cierta seguridad.

²⁶ Conviene recordar las nociones de recipiente o, más bien, contenido y continente, que caracterizaban a la copa con la imagen de paso que representa la moneda del denario.

...de vencer directamente a Kronos ya no mediante figuras y en un simbolismo estático, sino operando sobre la sustancia misma del tiempo, domesticando el devenir. Los arquetipos y los esquemas que se polarizan en torno a esta fundamental ambición son tan poderosos que, en las mitologías del progreso, en los mesianismos y filosofías de la historia, llegan a tomarse por realidad objetiva, por moneda válida del absoluto, y no ya como residuo concreto de simples estructuras singulares, de simples trayectos de la imaginación (Durand, 1982: 267).

Por ende, las investigaciones de Martín Jiménez, tomando como base principal la división de toda esta simbología, agrupan dos tipos de símbolos cíclicos: dos figuras de las cartas del tarot.

Durand titula «Del denario al basto» el capítulo dedicado a los símbolos de este régimen, que se agrupan en dos categorías: los que resaltan la repetición infinita de ritmos temporales y el dominio cíclico del devenir (símbolos cíclicos, representados por la carta del Tarot del denario, antiguo calendario de diez meses), y los que destacan el papel creativo y progresista del paso del tiempo, los aspectos positivos que se alcanzan solo a través de su devenir (símbolos del progreso, cuyo símbolo representativo es la carta del Tarot del basto, bastón ramificado o árbol) (Martín Jiménez, 2022: 338).

Estas dos figuras a las que se refieren Durand y Martín Jiménez son la propia simbología del denario y el bastón y no conviene confundir el significado del cetro como figura perteneciente al *Régimen diurno* con el de el bastón porque, al margen de tratarse de un símbolo utilizado en el *Régimen nocturno*, porque representa el movimiento cíclico del destino y el impulso ascendente del progreso temporal (Durand, 1982: 268).

En estos símbolos se localiza un carácter repetitivo. El movimiento puede manifestarse, incluso, a través de la idea de reversibilidad en el marco temporal de un año y en el retorno que marcan los denarios. El año señala el punto exacto en que la imaginación domina la fluidez del tiempo mediante la figura espacial que representa (Durnad, 1982: 269).

El tiempo, dentro de esta lógica, se enmarca como una regeneración del calendario al presentar nuevos meses, semanas y días, al contextualizar un ciclo temporal del cual los seres humanos no pueden escapar. Lo mismo ocurre con el círculo continuo y completo que representan otras muestras de esta simbología como la luna, la vegetación, las estaciones, los hijos o los sacrificios de determinadas festividades.

El capítulo posterior ha sido configurado por Durand tomando como premisa los símbolos de la intimidad. “Del esquema rítmico al mito del progreso” supone un avance en lo que respecta al estado del movimiento.

Para la elaboración de este capítulo, el autor hace acopio del simbolismo vegetal para exaltar las características propias de la cruz como primer símbolo. En este sentido, remarca la relación de las plantas con su capacidad para resucitar a los muertos en las culturas india, irania y china, para compararlo con la madera con que fue hecha la cruz y el árbol del que fue extraída.²⁷

Asimismo, la cruz o, siendo más precisos, la madera de la que se ha creado, supone otro de los símbolos de este apartado: el fuego. El fuego ha sido realizado desde las antiguas civilizaciones mediante la fricción de maderas y, de este modo, resulta de lo más oportuno comprenderlo dentro de la carga sexual y erótica que subyace a este símbolo.

Por otra parte, en los simples encendedores de fuego primitivos, como en los elementos sexuados de las “bodas químicas” más evolucionadas, existe la sexualización bien marcada de las dos piezas de madera que sirven para provocar el frotamiento ignífero. Sexualización que afecta a la forma “macho” o “hembra” de las piezas en presencia, y cuyas huellas ha conservado la jerga moderna del electricista. Pero sobre toda esta sexualización está claramente subrayada por las numerosas leyendas que sitúan el lugar natural del fuego en la cola de un animal (Durand, 1982: 318).

Ligado a la simbología del fuego, dentro de la simbología del progreso se recoge también el tambor y la música que produce, dado que este arquetipo fomenta un isomorfismo que se produce expresamente en el régimen nocturno de la imagen. Se advierte una gigantesca constelación mítica que une al *fuego, la cruz, la fricción, el giro, la sexualidad y la música* (Durand, 1982: 321). Estos arquetipos responden a características relativas al sacrificio que fructifique en un avance o, como muy bien aporta Martín Jiménez, en una evolución progresiva (Martín Jiménez, 2022: 356).

²⁷ Esta referencia supone que la cruz y el árbol sean tratados como símbolos religiosos de resurrección y, evidentemente, cualquier persona pensaría que se trata de un símbolo ascensional como alude Durand. No obstante, la cruz es uno de los símbolos del progreso dado que también comparte una importante carga sexual y no persigue la altura como el ala.

En resumen, esta iconografía imaginaria de los símbolos del progreso y de los cíclicos responden a un ideario común basado en unas aspiraciones “verticalizantes”, en palabras del propio autor, en las que predomina el cambio, la alteración y modificación de símbolos que son mutables, como ya se ha podido comprobar con los ejemplos de el año o la madera. Ciertamente, esta segunda parte comparte gran variedad de diferencias con respecto a “El descenso y la copa”, puesto que la simbología de éstas últimas se basaba en símbolos de la inmersión, como la propia gullivelización ya mentada, y la simbología de la intimidad en consonancia con el concepto de continente y contenido, como la misma copa lo enmarca.

No obstante, la lectura de este régimen nos ha demostrado que aunque se trate de una simbología contextualizada en el Régimen nocturno, no necesariamente representa aspectos negativos, puesto que el Régimen diurno habla del tiempo de una forma negativa respecto de algo que es necesario aplacar y combatir, mientras que éste último enfoca sus símbolos y sus ejemplos de una forma más femenina, receptiva y maternal, lo que nos hace comprender su relevancia para el análisis de obras literarias como dos regímenes complementarios que se necesitan mutuamente.

En una última instancia diremos que el segundo libro de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* desarrolla dos capítulos posteriores al capítulo “Del esquema rítmico al mito del progreso”, titulados “Estructuras sintéticas de lo imaginario y estilos de la Historia” y un cuarto capítulo llamado “Mitos y semantismo”, antes de proceder con la exposición del libro tercero “Elementos para una fantástica trascendental”.

Sin embargo, por motivos de espacio y, sobre todo, de interés en relación con el tema de este Trabajo de Fin de Máster, no abarcaremos su análisis pero sí reconoceremos su relevancia para las conclusiones de la obra, lo que hace que lo asociemos nuevamente con la obra *Imágenes y Símbolos* de Mircea Eliade, a través de la cita siguiente:

El historiador de las religiones se halla calificado como nadie para dar un avance al conocimiento de los símbolos; posee documentos a la vez más completos y más coherentes que aquellos que tienen a su disposición el psicólogo o el crítico literario, proceden de las propias fuentes del pensar simbólico. En la historia de las religiones es

donde se hallan los “arquetipos”, ya que también los psicólogos y críticos literarios no tratan sino con variantes aproximativas de estos arquetipos (Eliade, 1955: 20-21).

1.2 La poética del espacio

Desarrollada a partir de la obra de Durand, la obra de Gaston Bachelard constituirá el fundamento principal para el comentario de los símbolos relativos al espacio en *El castillo interior* o *Las moradas* de Teresa de Jesús. *La poética del espacio* de Bachelard resulta iluminadora para la comprensión de obras literarias que partan de una escritura vivencial, como es el caso de santa Teresa, al imaginar que el alma es un castillo. Es por ello que *La poética del espacio* resulta un manual indispensable para tratar de ampliar nuestra comprensión de algunos de sus símbolos más destacados y siempre en el marco y en los límites de la doctrina espiritual que subyace a su obra.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de aquello que abarca imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (Bachelard, 1965: 7).

Ciertamente, esta obra aborda un estudio exhaustivo en cuanto a la forma de tratar el espacio se refiere, dado que representa una dimensión basada en las experiencias más íntimas del ser humano, como se constata en que determinadas imágenes creadas por un autor procedan de su experiencia más íntima²⁸.

No cabe duda, por ello, de que se trata de una experiencia subjetiva por parte del autor y de un acto de reinterpretación de la mano de sus lectores y receptores porque estos fenómenos son tratados en la experiencia que tiene un determinado escritor al entablar los espacios desde dentro, dado que este lugar ha de ser vivido desde un punto de vista afectivo que permita imaginar la experiencia a quienes lo leemos y observamos.

²⁸ Por supuesto, en relación a aspectos que han surgido de su mente.

Por lo tanto, llegamos siempre a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen. Al desprender este valor de origen de diversas imágenes debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética (Bachelard, 1965: 13).

Este apunte señala, definitivamente, el punto en relación con *El castillo interior* que queremos establecer, puesto que es una obra en la que la imagen del castillo cobra vida para ser, de forma alegórica, una fortaleza donde pueden apreciarse una serie de fenómenos místicos que expresan la unión con Dios, lo cual nos permite afirmar la cita de Bachelard porque interpreta la imaginación como el origen²⁹.

De este modo, si se interpreta la imaginación como punto de origen, los lectores de la obra conseguirán una visión más clara de la fortaleza. Este suceso es posible gracias a que las habitaciones del castillo son imaginarias por tratarse de estados de oración, puesto que según Victoria Cirlot, los lugares que no son lugares reclaman delimitación, contorno, forma, materiales y, en definitiva, exigen correspondencia en las arquitecturas existentes (Cirlot, 2017: 115)

Con todo, en los apartados siguientes se van a profundizar en los fundamentos más destacables de esta obra y se ahondará en investigaciones recientes en relación a *La poética del espacio* (u otras obras de Gaston Bachelard) y lo que supone para los estudios actuales en el ámbito de la literatura española.

1.2.1 Obra de Gaston Bachelard

Como ya se ha comentado, este tratado propone el análisis de los lugares donde tienen lugar los acontecimientos más íntimos identificados con la introspección y los lugares exteriores donde se desarrollan los sucesos más impersonales y abstractos de la memoria y los recuerdos.

²⁹ El origen de la alegoría teresiana ha sido estudiada por toda clase de autores como María José Pinilla, Juan Miguel Prieto o Yolanda Arencibia puesto que se cree que el libro de Las Moradas es el fruto y término de la reflexión personal teresiana y de la inspiración mística (Prieto, 1991: 588).

En lo que respecta a la organización de su obra, Bachelard propone la división de su análisis del espacio en diez capítulos donde desarrolla los conceptos de la casa, el universo, el cajón, los cofres, los armarios, el nido, la concha, los rincones, la miniatura, la inmensidad íntima, la dialéctica de lo de dentro a lo de fuera y la fenomenología de lo redondo.

A lo largo del primer capítulo nuestro autor subraya el poder que representa la casa como un paraíso privilegiado que dota a los que en ella habitan de unidad y de los valores particulares que se le dan a un hogar: protección, seguridad, comodidad, recuerdos, sueños, ilusiones, entre otros.

Asimismo, todos estos valores positivos que se asocian tanto a la casa como a la imagen de la choza³⁰ son, como dice el propio Bachelard, los recuerdos de las antiguas moradas que se reviven como ensueños y las moradas del pasado en nosotros son imperecederas (Bachelard, 1965: 29). Este argumento señala la importancia de los recuerdos e ilusiones que se tienen del pasado, pero también subraya la trascendencia que tienen en nosotros todos los lugares que componen esos mismos recuerdos: el sótano, la buhardilla y los demás rincones.

Consecuentemente, el capítulo dedicado a “La Casa y Universo” comienza con una descripción de algunas casas y algunos aposentos de lo que él considera como “grandes escritores” (Baudelaire, Rilke y Michaux), para así proceder a la definición de conceptos como el de antropocosmología³¹.

Definir los conceptos de casa y de universo en una dimensión ocupada por la imaginación puede resultar algo ambiguo o, incluso, fuera de lugar, pero partimos de la base de que se trata de un universo afectivo donde se imagina la inmensidad de lo que el creador es capaz de observar y recordar. De este modo, el ensueño y la memoria juegan un papel fundamental en la configuración de este capítulo, puesto que se parte de la

³⁰ Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es bella? Los escritores de la “habitación humilde” evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar (Bachelard, 1965: 28).

³¹ Se refiere al lugar que ocupan los recuerdos de la casa en la realidad de su conocimiento.

intimidad para conocer los asuntos que conciernen con la vida interior, afirmando que la realidad no es algo antónimo u opuesto a la imaginación; esta última constituye una forma de indagar en los motivos reales que tanto hombres como mujeres han formado en su constructo introspectivo.

Si se llega al límite donde el sueño se exagera, se siente como una conciencia de construir la casa en los cuidados mismos con los que se le conserva la vida y se le da toda claridad de ser. Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Los hombres sólo saben construir las casas desde el exterior... (Bachelard, 1965: 76)

Por otra parte, el apartado dedicado al análisis de los capítulos III, IV, V, VI y VII tienen su foco de interés en los recovecos del sentido afectivo por las pertenencias de lo que representan “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza” y la “Casa y Universo”, puesto que los cofres, los armarios, el nido y los rincones³² son lugares donde uno puede guardar todo tipo de posesiones que denotan un significado distinto y muy subjetivo en base al tipo de bien que sea.

No obstante, el término de la miniatura engloba un significado distinto con respecto al de los anteriores, debido a que la miniatura es un bien por el que se suele tener aprecio al contener una realidad más pequeña, pero, en relación al análisis del autor, requiere de distintos ángulos de visión para ser analizada.

Pero la causalidad de lo pequeño conmueve todos los sentidos y podría hacerse, a propósito de cada sentido, un estudio de sus “miniaturas”. Para sentidos como el gusto y el olfato, el problema sería incluso más interesante que en el caso de la vista. La vista abrevia esos dramas. Pero un rastro de perfume, un olor ínfimo puede determinar un verdadero clima en el mundo imaginario (Bachelard, 1965: 155).

En este sentido, el imaginario espacial que alberga la miniatura resulta más complejo de analizar y será una de las muestras que, más adelante, representarán un análisis que sobrepasará lo sensible y se centrará en lo descriptivo, como muy bien afirma Gaston

32 Este es uno de los lugares que no necesariamente consignan un significado positivo porque, para el autor, los rincones son los lugares donde se inmovilizan las cosas que desembocan en tristezas, pesares o nostalgias (1965: 132).

Bachelard al enunciar que los sueños, los pensamientos y los recuerdos forman un solo tejido (Bachelard, 1965: 157).

Del mismo modo, antes de finalizar con la tan breve lectura que representan estos capítulos, nos centraremos en el objeto³³ que más podemos comparar con *El castillo interior*: la concha.

Este ente representa, como muy bien enuncia Bachelard, un concepto tan rotundo, tan seguro y tan duro que el poeta no puede reducirlo solamente a las imágenes que lo materializan (1965: 105). En este sentido, el valor soñado es alcanzado por la memoria imaginaria, brindando protección al elemento que lo habita por ser, precisamente, un sujeto de belleza extrema que es muy frágil y delicado.

Contrariamente, el capítulo número VIII, “La inmensidad íntima”, abarca todo aquello que tiene que ver con la dimensión íntima dentro de la categoría filosófica del ensueño (Bachelard, 1965: 163). A tal efecto, el autor comienza su exposición de contenidos con una cita a Rilke porque considera que el mundo es grande pero en nosotros se trata de algo profundo como el mar. Con esta metáfora, Bachelard está tratando de revelar los misterios que esconde el corazón humano, debido a que, en la mayoría de casos, es algo imposible de descifrar porque las emociones son mutables e inmensas. Además, el análisis de este capítulo se basa en la inmovilidad del ensueño para poder contemplar con mayor claridad la infinitud del espacio íntimo: el alma y todas aquellas voluntades afectivas que representan sus sentimientos³⁴.

Para finalizar con este epígrafe, daremos explicación a los capítulos finales en relación con “*La dialéctica de lo de dentro a lo de fuera*” y con “*La fenomenología de lo redondo*”, aludiendo a la relevancia de la geometría y a la imagen que se tiene por arquetipo de comodidad y de dulzura.

³³ Como posteriormente se verá, Teresa de Jesús descuida mucho la imagen del castillo en Las Moradas porque cita constantemente a sus hermanas y porque hace alguna que otra exhortación a la virgen y al espíritu santo. Una prueba de ello es que cite al gusano de seda como un medio de renacimiento en otra vida junto a Dios, dado que su objetivo es morir en esta vida y nacer en Cristo.

³⁴ Son muy vastos, en palabras del propio autor, porque no es posible explicar algo tan complejo como es la inmensidad, dado que hay que vivirla desde nuestros propios apegos y emociones (1965: 172).

Con este fin, la geometría contrapone dos puntos muy distintos: las cosas que suceden en el exterior y las que quedan reflejadas en el interior. Para Bachelard, se trata de dos movimientos de expresión que tienen, necesariamente, una continuidad dinámica porque la concentración misma de uno implica la expansión simultánea del otro. Este argumento corrobora que, más allá de ser experiencias o polos centrales coordinados, esta presentación de ideas expone un sentimiento de cambio, lucha y superación por conseguir una imagen estéticamente estable.

Estos dos polos son el paso vital del individuo de lo que su corazón persigue y, al mismo tiempo, está fuera de él (1965: 199), puesto que lo de dentro representa una dialéctica vivida en base a experiencias reconfortantes, mientras que lo de fuera alberga un significado de misterio y peligro que compone una gran parte de la vida.

Como puede observarse, este es el primer punto de todo el trabajo donde se da un mínimo énfasis a elementos narrativos y poéticos relacionados con la retrospección, porque el exterior del espacio es algo salvaje, desconocido que sugiere un escape de la intimidad para conocer aquello ajeno o desconocido.

En el último capítulo “La fenomenología de lo redondo” nuestro autor expone el papel que juega la imaginación psicológica en el subconsciente como principio de meditación y lo realiza a través de citas a filósofos, escritores, pintores y fabulistas, como Jaspers, Van Gogh, Bousquet y La Fontaine. En dicho capítulo, lo redondo parece supeditado a la meditación para así poder comprender, adecuadamente, que se trata de un motivo de creación. No obstante, aunque lo redondo sea un pretexto de ensueño y de origen, no es por ello una imagen que evoque al pasado porque, según Bachelard, lo redondo simboliza la vida misma.

En sí, dentro de este concepto tan amplio, cualquier ente puede ser redondo, ya que todo lo existente puede contener una explicación psicoanalítica en base a elementos de la individualidad o, de manera paralela, a aspectos en relación a la presencia reconfortante.

De manera opuesta al capítulo anterior, que trataban aspectos que ocurrían dentro y características fuera del espacio íntimo, lo redondo adquiere un significado único en cuanto a nuestra interpretación literaria, puesto que lo redondo es también una forma

nueva de recogimiento que transmite paz y calma en el interior, por lo que hace que se tome en consideración como algo sensible y una sensación de bienestar. Un argumento que puede corroborar esto se basa en la cita del propio Bachelard al final del capítulo, puesto que él cree que todo filósofo debe enunciar la calma de esta sustancia poética (Bachelard, 1965: 206).

Enlazando con lo anterior, el autor propone una relación mediante ejemplos literarios de lo esférico con elementos de índole celestial, misma idea que desarrolla la paz, la calma y la trascendencia que ocupa este sentido en el espacio.

Claro que el poeta sólo tiene ante los ojos un árbol de la llanura; no piensa en un ygdasil³⁵ legendario, que sería, él sólo, todo el cosmos, uniendo la tierra y el cielo. Pero la imaginación del ser redondo sigue su ley: puesto que el nogal está, como dice el poeta, “orgullosamente redondo”, puede saborear “la bóveda entera del cielo”. El mundo es redondo en torno al ser redondo (Bachelard, 1965: 206).

Asimismo, toda esta realidad, que es vivida en lo redondo, hace que captemos aún más las vistas que pueden conseguirse con la choza nombrada al comienzo de la obra y esto es algo que Cirlot puede corroborar al hablar de las vistas y habitantes interiores que tienen lugar una vez se han unido el lugar con los recuerdos:

El paisaje, en su existir, le presta modos para comprender en qué consiste el trabajo del pensar y su expresión a través del lenguaje. El habitante de la cabaña no está ante o frente o contra el paisaje, sino que vive inmerso en él porque la cabaña le permite eliminar el dentro y el afuera, la distinción entre sujeto y objeto, ya que el paisaje no es un objeto que esté frente a él (Gegenstand), sino que él y su pensar, que es su trabajo, están incrustados, hundidos (ingesenkt) en el paisaje (Cirlot, 2017: 119)

Como cierre, este tratado termina con la cita a Reik en la que se compromete a abrir un capítulo nuevo en su álbum de metafísica, pero lo que realmente llama la atención es su final abierto en cuanto a la carencia de un epílogo que cierre toda esta obra extraordinaria. En el próximo apartado, perteneciente a este segundo capítulo del trabajo, se establecerán

³⁵ Se trata de un árbol que daba la vida en la mitología nórdica y que sostenía el cielo, así como lo hacía Atlas en la mitología griega. Se creía que si este árbol llegase a morir, esto significaría la destrucción total o el fin del mundo porque simbolizaba la estructura del universo.

las bases en los estudios actuales que pueden ser abordados con esta obra o estudios que parten del mismo caso.

1.2.2 La poética del espacio aplicada a los estudios de literatura española.

Gaston Bachelard no busca conocer el origen de los pensamientos reprimidos mediante el análisis del inconsciente como propuso originalmente Freud, sino que pretende leer las imágenes que la literatura propone. Para ello, utiliza todos los elementos espaciales que pueden categorizar lo que ocurre en la imaginación, del mismo modo que lo hacen otros autores como Henri Lefebvre al considerar el espacio desde una perspectiva social. Asimismo, es una obra que se relaciona con muchas otras dentro de la producción del autor, como se da en los casos de *El psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños* o *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*.

En relación con estos estudios que desbrozan simbólicamente los espacios literarios, contamos ya con investigaciones que han apuntado su relevancia para los estudios de literatura española e incluso para la obra de santa Teresa. En el ámbito de la literatura de los Siglos de Oro, se han apuntado investigaciones sobre el espacio imaginario en obras como *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes, o en *El burlador de Sevilla* (Fraticceli, 2002).

La vigencia de los análisis en el ámbito de la poética de la imaginación puede, por ejemplo, encontrarse en el reciente artículo “La poética del agua en el *Tratado* de Santa Teresa: la construcción de un espacio simbólico”, de Emmanuel Álvarez Sánchez (2025). En su artículo, Álvarez analiza las estructuras visuales en relación con el agua, puesto que es un motivo literario muy utilizado en la trayectoria literaria de la autora. Un argumento que corrobora este hecho es que cite al propio Bachelard y se haya servido del estudio de *El agua y los sueños* para analizar la imagen y materia en el primer apartado de su artículo.

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 pudiéramos 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 símbolo, sabe reunir todo” (Álvarez, 2025: 4).

Concordamos con el autor con la información propuesta ya que el agua puede manifestarse de múltiples formas en la obra teresiana y es interesante como dentro de *El castillo interior* se encuentra una fuente que utiliza la alegoría del espejo para iluminar y purificar el espíritu de quien se ha adentrado en la cuarta morada.

Hagamos cuenta para entenderlo mejor que veremos dos fuentes con dos pilas ¡que se hinchén de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua, y es, como sé poco y el ingenio no ayuda, y soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas (Teresa de Jesús, 2022: 65).

Vale la pena enfatizar la metonimia subyace en el agua como un medio para llegar a Dios, porque encontrarlo puede resultar complejo, de la misma manera que se busca agua en épocas de sequía. En este sentido, el agua es un motivo esperanzador con el que la santa se identifica y Álvarez lo corrobora cuando enuncia que, en *El libro de la vida*, el alma puede considerarse un huerto y este puede ser regado de cuatro modos diferentes: por medio de un pozo, de una noria, de un río y de la lluvia (2025:17).

Centrándonos en *El castillo interior* de Teresa de Jesús y dejando al margen *El libro de la vida*, otros estudios se centran en la expresión teresiana partiendo de los palacios de la memoria, como es el caso de Michael Gerli, ya que la memoria le hace recordar que hay esperanza en encontrar el agua de la que desea beber para saciar las ganas de ver al Ser amado.

A partir del primer capítulo de las moradas primeras, el opúsculo de Santa Teresa adquiere un carácter plenamente visual que busca autorizar lo insustancial. El primer párrafo establece la similitud arquitectónica entre el alma y el castillo, y de aquí en adelante lo concreto irá convirtiéndose en lo abstracto a través de la ponencia de la memoria, la cual funciona como eslabón entre el concepto y la imagen gráfica (Gerli, 1984: 157).

Esta cita señala la labor que tenemos los lectores para tratar de entender los elementos visuales de la Santa en base a lo que la vida, la salvación y el pecado significan para ella. Con todo, no podemos negar que descifrar completamente este eslabón es un elemento

transversal para entender el concepto del alma porque la imagen del castillo expresa un valor aportado por esta doctrina religiosa.

Además, estos elementos visuales ya han sido corroborados por otros estudiosos como Cirlot, dado que, en su artículo *El monasterio interior*, alude a autoridades filosóficas como Michel de Certeau para atribuir que estas vivencias espirituales dotan a las obras de santa Teresa de una concepción del espacio como un medio de intimidad, destacando que alcanzó con la mística, en los siglos XVI y XVII, su máxima sofisticación (Cirlot, 2017: 131). No obstante, resulta llamativo que Cirlot cite el planteamiento de Certeau al comparar el castillo teresiano con un medio de producción musical (como puede serlo el laúd) y no entre en más detalles de la interioridad de su espacio:

Los tres temas o registros de los que está hablando son el decir de la oración, el alma y la escritura, y compara el castillo con el laúd, en las tablaturas de la época: las localizaciones sobre las seis cuerdas (o líneas) hacían posible, mediante un sistema de letras, la producción de canciones para diversas formas de música y de instrumentos (Cirlot, 2017: 131)

En resumen, todas estas pruebas y estos estudios iniciales corroboran que es un tema poco trabajado y que requiere de una detenida lectura por nuestra parte. Los estudios de literatura española pueden adquirir un nuevo panorama con respecto a los estudios de Bachelard, ya que son pocas las investigaciones que se han llevado a cabo en base a su aportación y probablemente lo más relevante esté todavía por decirse.

1.2.3 Otros estudios y repertorios para este análisis simbólico

Previo a nuestro análisis de los espacios en la obra de Teresa de Jesús, conviene hacer acopio de las investigaciones más notables que nos permiten comprender el panorama cultural y literario de la mística autora Teresa de Jesús y, así, abarcar mejor su vocación literaria, la inspiración que tomó para fundamentar su obra y la realidad de la que partió como mujer renacentista.

En primer lugar, ningún fundamento del análisis o de la descripción de la obra tendrá sentido si no aportamos una definición precisa a los conceptos de ascética y de

mística, puesto que fueron las vertientes teológicas y literarias de las que tenemos como referentes a fray Luis de León, san Juan de la Cruz y a nuestra autora, santa Teresa de Jesús³⁶.

Debemos añadir que estas vertientes no se incluyen en una única religión como puede ser la católica, dado que su surgimiento se remonta a la Edad Media en manifestaciones como la religión árabe o la judía, por lo que este apunte da cuenta de la gran relevancia intercultural y ancestral que la mística y la ascética tienen para expresar conceptos de purificación y de amor divino, algo que corrobora muy bien Ángel C. Cilveti.

Nuestro concepto de mística española abarca no sólo la mística cristiana, sino también la árabe y la judía. La inclusión de éstas se justifica, en primer lugar, por una razón de carácter cultural: la mística del árabe Ibn Arabi y la del judío Abulafia tienen tanto derecho a figurar en el patrimonio cultural español como la filosofía de Averroes y la de Maimónides, que ya figuran en él; pero por su lengua e ideología la mística y la filosofía de estos autores no es tan esencial a la cultura española como la mística de Santa Teresa y la filosofía de Suárez. Por eso damos más importancia a la mística cristiana que a la árabe y judía (Cilveti, 1974: 9).

Con este apunte, demostramos la conexión que existe entre estas culturas y una aproximación a los estudios que aludiremos después, ya que durante la segunda mitad del siglo XVI, aumenta la preocupación religiosa y provoca el desarrollo de la ascética, que consiste en realizar una serie de actividades para conseguir alcanzar la perfección moral cristiana, y también de la mística, que parte de esa perfección para conseguir encontrar a Dios³⁷.

³⁶ La palabra ascética viene del griego ἀσκητικός y significa literalmente “que ejercita”, lo que da pie a entender que la persona que la realiza es el asceta que se dedica a ejercitar la perfección espiritual de acuerdo a sus creencias y costumbres religiosas, mientras que la palabra mística viene del griego μυστικός y significa “misterioso o cerrado”, el paso siguiente al ejercicio anterior.

³⁷ Como en el punto número dos de este trabajo posteriormente veremos, la alegoría del castillo ha sido estudiada por muchos autores y tiene sus raíces en otras culturas que se habían propagado por el país.

No cabe duda, por ello, que la mística parte de la ascética y la supera, enmarcando a nuestra autora como parte de este segundo movimiento al formar parte de la llamada “experiencia mística” a causa de su escritura vivencial donde se atrevió a desarrollar las manifestaciones espirituales que se le aparecían³⁸.

Y en relación a esta escritura vivencial, deberemos referirnos a ella como una mujer de acción en todo el sentido de la palabra y nos ha sido de gran utilidad el eje cronológico de su vida aportado por mediación de Dámaso Chicharro y la completa descripción de sus obras de la mano de Juan Antonio Marcos en el primer volumen *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, dirigido por Jauralde Pou (2012)).

Teresa de Jesús nace en 1515, poco antes de la llegada a España de Carlos I, y muere en 1582, cuando la política de Felipe II está ya definida. De las primeras preocupaciones territoriales en España, se ha pasado a una España abierta a los cuatro vientos, para terminar con la “tibetización” de Felipe II. El creciente control de la Inquisición, el famoso *Índice* del biblioso inquisidor Valdés (1559), y la sentida reacción de la santa: “cuando me quitaron muchos libros de romance... yo sentí mucho” (Vida 26, 5). Fundadora de numerosos conventos y reformadora de la Orden de los carmelitas, Teresa de Jesús fue, ante todo, una “escritora profesional”. Hija de Beatriz de Ahumada y de Alonso Sánchez de Cepeda, su abuelo había sido penitenciado por la Inquisición toledana (Marcos, 2009: 927).

Con igual razón, Chicharro abarca la mística de santa Teresa en el prólogo de *El castillo interior* basándose en estos acontecimientos mostrados y por la sensibilidad religiosa que se le inculcó desde temprana edad.

En efecto, Teresa busca en la naturaleza el impulso ascensional o los términos de comparación más adecuados a sus estados anímicos. La misma concepción de toda nuestra mística como “fruto tardío” (Menéndez Pidal) del cristianismo medieval que,

³⁸ Como hilo conductor de la descripción adoptamos la terminología de los místicos cristianos, en especial la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz por su extraordinaria calidad didáctica, ampliamente reconocida en los estudios de mística de todas las tendencias. Esa terminología coincide parcialmente con la de los místicos no cristianos y además contiene numerosos conceptos desconocidos o vagamente apuntados en la mística no cristiana (Cilveti, 1974: 16).

según es sabido, enlazará con el espíritu barroco de la Contrarreforma, es un dato inequívoco de esta filiación (Teresa de Jesús, 1999: 53).

De este modo, los detalles de su biografía nos apuntan a los escritos de la Santa, por lo que tomaremos como especial punto de referencia *El libro de la vida* dentro de estos estudios, dado que, como ya se mencionó en la introducción, nos será imposible explicar lo que sucede en *El castillo interior* sin señalar la debida importancia que tiene *El libro de la vida* en la trayectoria literaria de santa Teresa.

El libro de la vida es una obra autobiográfica que no está basada en absoluto en una biografía como tal, dado que Teresa de Jesús escribió una recapitulación de las buenas y malas acciones que realizó en vida, y de las cuales podemos sacar tres datos en común: su devoción religiosa, su condición de mujer de descendencia conversa y el uso de las figuras literarias para la configuración de nuevos tratados³⁹.

En lo que a su devoción religiosa se refiere, no podremos desligarla de su formación literaria ya que fue una mujer de acción en todo el sentido de la palabra, puesto que no sólo era una gran lectora de los escritos de su época, sino que también dedicó su vida a la escritura de textos doctrinales y de permisos de fundación para centros religiosos como conventos. Una prueba de este impacto literario puede ser aportada por Dámaso Chicharro, quien coincide con García de la Concha en las vastas lecturas que Teresa de Jesús realizó⁴⁰:

Posiblemente de estas *Flos Sanctorum* (nombre por el que también se las conocía), la más difundida fuera la *Leyenda Áurea*, de Jacobo de Vorágine, que sin duda leyó Teresa. En

³⁹ Es difícil elegir, entre los varios perfiles de Teresa de Jesús, el que mejor define a una mujer extraordinaria que hizo historia de muchas maneras, pero en lo que se refiere a literatura pocas dudas hay de que ella comienza algo muy parecido a la autobiografía moderna. Su papel decisivo como reformadora del Carmelo, su permanente pugna contra las autoridades eclesiásticas, su experiencia del misticismo o las mil peripecias que arrostró en una vida repleta de aventuras, la convierten en un personaje excepcional, de los más relevantes de su tiempo (García Valdés, García de la Concha, Egido, Delgado, 2015: 5).

⁴⁰ García de la Concha ha visto con bastante detalle que proceden del Tercer abecedario estos principios informadores de la sensibilidad espiritual de Santa Teresa, citando paralelismos concretos entre Osuna y la santa; por ejemplo, la valoración de la experiencia. No hay capítulo del Libro de la vida donde no se refiera constantemente a la necesidad de comunicarse con personas que hayan tenido las mismas experiencias, valorándolas como un punto decisivo en la transformación de la personalidad (Chicharro, 1990: 45)

ese mismo orden habría que citar las *Colaciones*, de Casiano, que, según el testimonio de Petronila Bautista en el proceso de Ávila (1610), constituían lectura obligada en los conventos teresianos por mandato de la santa (Chicharro, 1990: 41).

De igual modo, las lecturas de *Flos Sanctorum*, las *Colaciones* y la *Leyenda áurea* son lecturas que otros estudiosos como Juan Antonio Marcos, puesto que en su epígrafe *El diálogo con los libros* las notifican como lecturas que, junto a muchas otras, formaron parte de su formación y contribuyeron a su pensamiento literario.

Él aquí las lecturas más significativas de estos primeros capítulos: *Flos sanctorum*, libros de caballerías, *Epístolas* de san Jerónimo, *Moralia en Job* de san Gregorio, *Tercer Abecedario* de Osuna, Cartas de San Pablo y las *Confesiones* de san Agustín... En este diálogo con los libros, en ese «escuchar con los ojos a los muertos» (que diría Quevedo), encuentra a Teresa el hilo conductor para la construcción de la primera parte de su discurso autobiográfico, en todo un proceso de autoconocimiento e introspección. Es su primera experiencia de alteridad (Marcos, 2015: 339).

Ligado al pensamiento y a la vocación literaria⁴¹ que la Santa demostró, no se debe pasar por alto su condición de mujer dentro de la literatura puesto que, como ya nombró Juan Antonio Marcos en el apartado relativo a Teresa de Jesús del *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, nuestra autora era descendiente de conversos por parte de padre y este suceso en el siglo XVI suponía una mancha en la honra de todo discípulo de Cristo.

De este modo, para poder ganarse la licencia de escribir, la Santa atribuía todos sus escritos a constantes obediencias de divinidades superiores, como Dios, Cristo o el Espíritu Santo, y a su tan marcada “ruin condición”, algo que Bailo corrobora en su

⁴¹ Santa Teresa llevó una vida de auténtica escritora profesional desde aproximadamente el año 1560 hasta casi los mismos días de su muerte. Veintidós años de febril manejar la pluma, de tarea cotidiana contra todos los vientos y mareas, en que los proyectos se suceden y ejecutan infaliblemente y sin interrupción. Las últimas revisiones de la *Vida* (por ejemplo) debieron pisar los talones, o incluso simultanear con la primera redacción de *Camino de perfección*. Multitud de jornadas agotadoras terminan con un supremo esfuerzo en el cultivo del *Epistolario*, como imposición ineludible de sus responsabilidades (Márquez, 1983: 358)

investigación *Moradas del castillo interior de santa Teresa de Jesús. Entre la enseñanza doctrinal y la escritura vivencial*:

El contexto de producción textual está determinado por un mandato de obediencia; por tanto, la elaboración del texto está orientada por un cumplimiento. A Santa Teresa se le ha encomendado escribir con una finalidad clara: instruir a las monjas del Carmen en cuestiones espirituales. El tema de la obediencia y la lucha con la incapacidad de escribir forman parte de los *topoi prologales*. Los escritores cristianos suelen usar los prólogos para invocar el auxilio divino (Bailo, 2014: 32).

En consonancia con este tipo de escritura, debemos destacarla no solamente por ser una mujer de acción y obediencia, sino por la astucia e inteligencia que mostró para poder escribir en una época tan convulsa para las mujeres, por lo que manifestamos nuestro acuerdo con Mancho Duque al atribuir la proclama de su pretendida falta de letras, fruto de una actitud o estrategia de cara a la sociedad laica y eclesial de su época, ante la dureza de los tiempos recios que le tocó vivir (Mancho, 2014: 106).

No cabe duda, por ello, que *El libro de la vida* es una obra fundamental para comprender mejor todas las otras obras de santa Teresa y es pertinente subrayar que esta obra ha supuesto un principio iniciático muy necesario para comprender todo lo que en el siguiente punto vamos a comentar, dado que jamás podríamos haber comprendido las llamadas de atención a sus monjas, las explicaciones por medio de los *exempla* o la forma de proceder a la oración sin su gran devoción religiosa y los motivos por los que escribía de esta forma.

El último punto de estas investigaciones para llevar a cabo el análisis posterior versará brevemente sobre la configuración del castillo presente en su obra, ya que santa Teresa era conocedora de los tropos y figuras literarias gracias a su amplia formación, por lo que de acuerdo con las investigaciones de Cilveti, podemos describirla como una hábil escritora:

Entre los procedimientos básicos que emplea se encuentran los de la imagen, símil, alegoría, metáfora o símbolo, que la santa engloba en el nombre de “comparación”. No es éste el lugar de detenerse en una exposición ni siquiera escueta de las diferencias técnicas entre cada uno de los conceptos. Teresa emplea este vocablo en todas las ocasiones sin entrar, como es lógico, en mayores distinciones. Recordemos, por otra

parte, que la retórica ha venido añadiendo precisiones al respecto incluso bien recientemente (Chicharro, 1990: 57).

El uso de todo este lenguaje connotativo facilita la comprensión cuando compara aspectos religiosos con entidades terrenales, y señalaremos que todos estos tropos y figuras se dieron en un movimiento donde, como advierte Vega García-Luengos en su artículo “Dimensión literaria de Santa Teresa”, la escritora trabó gran amistad con figuras capitales de la religiosidad del momento: Juan de Ávila, Luis de Granada y San Pedro de Alcántara. Diversos puntos de exposición y doctrina, el recurso de estas figuras, la contemplación de Cristo en el interior del alma ponen de manifiesto su magisterio (Vega, 1982: 40)

De todos los recursos que Teresa utilizó, el que mayor importancia tiene para la relevancia de otros estudios utilizados es el uso de la alegoría para poder interpretar el punto siguiente. La figura literaria de la alegoría de la fortaleza ha sido muy estudiada en la obra teresiana a lo largo del tiempo, por lo que nos parece apropiado comenzar con la comparación de los estudios de Miguel Prieto Hernández con los de Cristóbal Cuevas a la hora de señalar la riqueza y fuerza semántica de la expresividad del castillo (Prieto, 1991: 586).

En suma, que la crítica no haya cesado de buscar referencias a la explicación de este castillo puede corroborarse en investigaciones posteriores como “La configuración alegórica de El castillo interior” (2010), de la insigne siglodorista Aurora Egido, debido a que esta alegoría no constituye un eje narrativo propio y toma sus principios en que la Santa leyó libros de castillos de batallas y lo trasladó al ámbito religioso:

Parece fuera de duda la relación del castillo con la *Civitas Dei* agustiniana y son muy ricas las variaciones que el castillo simbólico, sus muros y su localización ofrecen hasta convertirlo en un tópico. María Rosa Lida, en una ya histórica *addenda* al estudio del problema, hizo una observación directa sobre su alcance en las Moradas. Para ella, santa Teresa, bajo el influjo avasallador de las novelas de caballerías, no había hecho sino trasladar de éstas la imagen del castillo, aunque privándola del descriptivismo y de los elementos narrativos que acarreaba (Egido, 2010: 87).

Por su parte, Cuevas (1982) realza un aspecto muy importante de la alegoría, ya que dentro de esta riqueza semántica ya mencionada por Prieto Hernández, se encuentra

inmersa otra alegoría dentro de las estancias del castillo, puesto que si agrupamos las estancias del castillo, observamos que estas responden a una alegoría que representa los estados de oración, por lo que es decisivo entender esta alegoría desde la tan nombrada vivencia de santa Teresa de Jesús:

Entrando ya en la descripción de cada una de las mansiones, nos dice la autora que puede pintar muy en pormenor las primeras, basándose en la experiencia personal. Lo constituyen no “pocas piezas, sino un millón” (351) aunque su iluminación parece escaresísima, pues la luz que emana de la sala del Rey apenas se distingue por culpa de las “alimañas” que por allí pululan (351-352) (Cuevas, 1982: 83).

Este apunte demuestra la innegable implicación religiosa que se encuentra en esta figura literaria, por lo que todo aquello que ocurra dentro de la alegoría serán comparaciones que la autora establecerá en base a un lenguaje simbólico del misticismo. A su vez, el misticismo de nuestra autora será marcado por la estructura memorística de la oración con que la autora escribía, mismo apunte que es corroborado por Robert Ricard al resaltar la forma en que la autora escribía sus textos:

Il faut écarter encore davantage l'idée d'une sélection méthodique à laquelle on semble avoir cru parfois en oubliant que la Sainte écrivait toujours de mémoire et qu'elle n'avait pas les textes sous les yeux. Tenons-nous-en uniquement au cristal, à la ville fortifiée, aux tours et à la lumière resplendissante. Comme dans le cas d'Osuna, on peut, on doit peut-être les ranger parmi les souvenirs à retenir: ils contribuèrent à l'éclosion du symbolisme qui, avec le texte évangélique sur les demeures dans la maison du Père, a fourni le cadre et la structure même des Moradas. Parmi ces souvenirs a pu figurer également une phrase relevée par Etchegoyen, mais qui se trouve uniquement, semble-t-il, dans l'édition de 1535, que sainte Thérèse n'a peut-être pas lue. Citons-la néanmoins, avec les réserves nécessaires, telle que la reproduit cet auteur: «El coraçon concertado castillo y alcaçar real y fortaleza e cibdad e aposento es de su dios» (Ricard, 1965: 30).

Antes de concluir con este apartado y proceder con el análisis y descripción de esta alegoría, nos gustaría remarcar la relación que existe entre *El castillo interior* con otras obras anteriores, ya que el hecho de que se considere al alma como un hermoso castillo tiene sus raíces en tratados religiosos, como ya se ha visto anteriormente, en libros de caballería, mencionados en menor medida y, finalmente, en las vivencias espirituales y personales que se plasmaron en *El libro de la vida*.

2. *El castillo interior* o *Las moradas*. Estado de la cuestión

El segundo capítulo de nuestro Trabajo de Fin de Máster tiene como objetivo presentar una síntesis completa de la obra conocida al menos por tres títulos con variantes, *El castillo interior*, *Las moradas* o *Las moradas del Castillo interior*, así como el significado que encierra, la estructura en la que está dividida y, finalmente, el trasfondo que refleja como obra mística española.

Para ello, nuestro planteamiento versará en el contraste de lo que Teresa de Jesús quiso expresar en su día con las opiniones e investigaciones de quienes han estudiado su doctrina espiritual. Además, para la realización de este apartado, haremos acopio de la edición de *Las moradas* de Mariángeles Pérez López (2022), por ser la publicación más reciente en el ámbito filológico, si bien está lejos de ser una edición crítica o definitiva.

De este modo, para poder analizar su obra desde el punto de vista histórico-literario, abordaremos *El castillo interior* de tres formas distintas pero solapadas entre sí: la estructura de la obra, la temática ascético-mística y el hilo argumental que las une a todas.

Las moradas o *El castillo interior* es una obra teológica que se sirve de la literatura para expresar una de las bases fundamentales del cristianismo: la unión con Dios y las maravillas que trae consigo poder estar con el Ser amado. Para ello, la Santa recurre a la figura literaria de la alegoría donde se imagina que el alma es un hermoso castillo de fino diamante y resplandeciente oro en cuyo centro se encuentra Dios, que es el rey de este lugar.

No obstante, debemos señalar que la figura del castillo es, a menudo, desdibujada por la autora, puesto que la obra se trata en realidad de siete moradas o cinco estados de oración llevados de forma progresiva hacia el perfecto estado de unión con el Señor.

La obra consta de una nota preliminar de la propia autora y de la división del texto en siete moradas. La primera consta de dos capítulos, la segunda de un único capítulo, dos capítulos la tercera, tres capítulos la morada cuarta, cuatro capítulos la quinta morada,

once capítulos la sexta y la séptima y última morada está conformada por cuatro para dar paso posterior a las conclusiones de santa Teresa de Jesús.

Con respecto a la temática, la alegoría anteriormente mencionada ayudó a la Santa a proceder con la explicación de aspectos más doctrinales a las hermanas de su orden, a quienes, por cierto, les dedicó este tratado⁴².

Hay una razón muy importante por la que argumentamos que son cinco estados de oración y no seis, ya que el matrimonio místico no vendría a ser un modo más de oración, ya que éste sería el resultado de la suma de todos los procesos que se mencionan en esta oración: tanto los ascéticos como los místicos.

Sí, decimos procesos ascéticos y procesos místicos porque las tres primeras moradas del castillo se corresponden con el esfuerzo ascético donde se contextualiza la alegoría, mientras que las cuatro últimas abarcan el apartado más espiritual como remarca Cristóbal Cuevas en sus conclusiones, pese a haber pensado que no ha sido de gran utilidad para su artículo *El significativo alegórico del castillo teresiano*:

Creemos que la separación que, metodológicamente, hemos establecido entre significativo alegórico y significado espiritual no ha sido útil. Hemos desconectado el primero de estos elementos de sus sentidos trascendentes, hemos visto sus características, y nos ha sugerido, así aislado y sistematizado, algo que, desparramados los datos por todo el libro y camuflados por el sentido espiritual, quedaba oculto y casi irreconocible (Cuevas, 1982: 97).

Por otro lado, santa Teresa de Jesús nos expone en su prólogo o nota preliminar la dificultad que le ha conllevado escribir este tratado de oración por haber estado enferma, a la par de atribuir todo a una obediencia impuesta por su confesor.

Pocas cosas que me ha mandado la obediencia se me han hecho tan dificultosas como escribir ahora cosas de oración; lo uno, porque no me parece que me da el Señor espíritu para hacerlo, ni deseo; lo otro, por tener la cabeza tres meses ha con un ruido y flaqueza

⁴² Los aspectos más doctrinales de esta obra se resumen en los cinco estados de oración anteriormente mencionados. Éstos, a su vez, se encuentran inmersos en estas siete estancias y se corresponderían con la oración vocal, oración mental, oración de recogimiento, oración contemplativa o de quietud y oración de unión.

tan grande, que aun los negocios forzosos escribo con pena; mas entendiendo que la fuerza de la obediencia suele allanar cosas que parecen imposibles... (Teresa de Jesús, 2022: 33).

En la misma línea argumental, por medio de la comparación con los pájaros, la Santa realiza la llamada *captatio benevolentiae* para ganarse al público y la buena voluntad de sus lectores, convenciéndoles de que ella no es ninguna experta en el tema y solamente analiza repitiendo lo que el Señor le trae a la memoria.

Este apunte resulta muy decisivo para comprender todo lo que se va a describir de manera posterior, ya que, como ya se ha comentado al explicar la función de *El libro de la vida* en el pasaje anterior, santa Teresa es consciente de que podía hacer con ella la Inquisición española y para ello, escribe de manera continua que lo que ella manifiesta no va en contra de la Iglesia Católica como puede apreciarse al mencionar “si alguna cosa dijere, que no vaya conforme a lo que tiene la santa Iglesia Católica Romana, será por ignorancia y no por malicia” (Teresa de Jesús, 2022: 33).

Consecuentemente, en las primeras moradas, Teresa de Jesús razona el fundamento del alma y la oración a través del significado alegórico que encierra para ella el castillo, señalando, debidamente, uno de los principios fundamentales del cristianismo: no debemos entender lo que significa el castillo y sí tenemos que creer en ello.

Pero, no obstante, este principio del cristianismo enmarca también un método literario y teológico en la obra de nuestra autora y es una de las muestras de la tradición literaria que precedió a nuestra autora según señaló F. Chorpenning en sus estudios:

For instance, closely related to Sr. Teresa's adoption of the architectual symbol of the castle from her immediate literary sources is the way she uses it in the Castillo interior, i.e., her literary and theological method of associating each part of the spiritual doctrine that she wished to present in this work with a part of the structure of the castle symbol, which she also borrows from the literary and theological tradition that preceded her (F. Chorpenning, 1979: 123).

En base a esto, comprenderemos que este castillo está conformado por una gran variedad de aposentos donde tienen lugar una serie de fenómenos mandados por Dios, por lo que

nos parece de lo más atinada la afirmación de la autora en cuanto a que pueden ser más de siete⁴³.

Pues consideremos que este Castillo tiene, como he dicho, muchas Moradas, unas en lo alto, otras en lo bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma. Es menester que vayáis advertidas a esta comparación; quizá será Dios servido pueda por ella daros algo a entender de las mercedes... (Teresa de Jesús, 2022: 38).

Una vez delimitados los límites interiores del castillo de una manera aproximada, continuaremos hablando de lo que ocurre en el exterior. Y es que si todo lo que ocurre dentro del alma forma parte de Dios, afuera del castillo se encontrarán las almas que no se reconocen a sí mismas acompañadas de lo que Teresa de Jesús denomina como bestias o sabandijas⁴⁴.

De igual modo, la autora sostiene que la única forma de entrar a esta fortaleza es mediante la oración vocal, que es la puerta de entrada al alma. Somos conscientes de que enunciar que el alma entra dentro del alma puede resultar un tanto controvertido, pero no lo es cuando entendemos que el alma se reconoce a ella misma mediante el rezo y la humildad que debe mostrarle a su creador, pues de otra forma no podrá avanzar por los vericuetos del castillo y permanecería afuera con las ya mencionadas.

Con igual razón, autores como Cirlot y Garí sostienen tomando algunas ideas del castillo que se debe proceder lentamente, penetrando y dejándose penetrar paso a paso, deslizándose como hace la autora del exterior al interior, abriendo puertas que desvelan claves en la lectura (Cirlot y Garí, 2017: 13). Además, santa Teresa predispone la facilidad con la que el alma se puede adentrar en este castillo, pero de igual modo también

⁴³ Tras la exposición de la séptima morada, Teresa de Jesús afirma ser conocedora de las siete moradas que ha argumentado pero seguramente el Señor tenga muchas más y muchos más desafíos a quienes desean verdaderamente estar con él como dice de manera similar a al apunte de la primera morada al decir “Anque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas más, en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laborintos...” (Teresa de Jesús, 2022: 191).

⁴⁴ Estos últimos seres ponzoñosos serán la identificación del pecado que puede habitar tanto dentro como fuera del alma.

enuncia lo sencillo que puede ser el retornar al exterior, ya que el pecado mortal vuelve al alma en las tinieblas y, entonces, no es posible estar cerca de Dios⁴⁵.

Antes de proceder con la explicación de lo que ocurre dentro de las segundas moradas conviene recordar la advertencia de la Santa acerca de que el diablo tiene muchas tretas y formas de engañarnos para que las sabandijas que estaban afuera nos hagan compañía y así poseer nuestra alma, por lo que es muy importante comentar que el alma no está a salvo de estos males tras la puerta del castillo.

Una vez concluidas las primeras moradas con la imagen de la puerta, el castillo y las alimañas que se encuentran a las afueras, el ánima decide continuar descubriendo el castillo y es aquí donde comienza su etapa de lucha, por lo que Teresa de Jesús señala la relevancia que tiene en este punto la humildad⁴⁶.

Si en las primeras moradas nos encontrábamos unas bestias o alimañas que nos han perseguido hasta dentro del castillo, aquí aparecerán demonios que querrán dañarnos y nos impedirán que avancemos más hacia el interior, por lo que sus pretensiones radicarán en que retrocedamos a la puerta de entrada y Teresa de Jesús señala, nuevamente, la facilidad con la que podemos alejarnos del llamado del Señor.⁴⁷

Asimismo, las constantes alusiones a la lucha por purgar los pecados, la confrontación que debemos tomar contra nuestros propios males y el hecho de que el alma se encuentre, aparentemente, sola en esta parte del castillo, nos hace ver que esta es la habitación más oscura de los aposentos del castillo y que debemos escuchar los llamados del Señor si de verdad queremos encontrarnos y proseguir con su búsqueda.

⁴⁵ No puede ser agradable a sus ojos; pues, en fin, el intento de quien hace un pecado mortal, no es contentarle, sino hacer placer al Demonio, que como es las mismas tinieblas, así la pobre alma queda hecha una misma tiniebla (Teresa de Jesús, 2022: 41)

⁴⁶ Aunque no aparece de forma explícita, esta segunda morada, que vendría a ser el primer aposento tras la puerta de la fortaleza, pareciera que se trata de un castillo de batalla entre el bien y el mal por representar los buenos propósitos cristianos que el alma le profesa a Dios y el mundo exterior que representa lo que más se aleja a él.

⁴⁷ Mas es terrible la batería que aquí dan los demonios, de mil maneras y con más pena del alma que aún en la pasada (Teresa de Jesús, 2022: 52)

Por otro lado, la tercera morada supone el fin del esfuerzo ascético y lo conocemos gracias a las felicitaciones de la autora por haber llegado a esta parte del castillo y porque nos llama bienaventurados. Sin lugar a dudas, el alma ha conseguido llegar hasta esta morada por haber cumplido la penitencia de los pecados veniales que ha cometido y por seguir el camino que su Majestad le tiene preparado.

En esta habitación, no ocurre todavía ningún fenómeno místico pero es interesante la forma en que Teresa de Jesús trata los conceptos de caridad y de penitencia para poder ser buena persona y prosperar, ya que si la humildad ha hecho frente a la soberbia de los demonios que atormentaban al ánima, aquí tomará mayor protagonismo la caridad con que debemos tratar a otras almas que están pasando por el mismo proceso que nosotros y, mismamente, reconocer que no somos seres perfectos y que debemos eliminar el pecado de nuestros.

Tiene una persona bien de comer, y aun sobrado; ofrécese poder adquirir más hacienda: tomarlo si lo dan, enhorabuena, pase; mas procurarlo, y después de tenerlo procurar más y más tenga cuan buena intención quisiere, que sí debe tener, porque, como he dicho, son estas personas de oración y virtuosas, que no hayan miedo que suban a las moradas más juntas al rey (Teresa de Jesús, 2022: 64).

Mediante el ejemplo anterior, santa Teresa nos demuestra que a través de la virtud que supone la caridad, algunas almas lo tendrán más fácil que otras para acceder a moradas superiores, por lo que si de verdad queremos practicar la oración de recogimiento que con tanto énfasis la Santa ejemplifica, debemos reconocer que lo esencial no se lo estamos dando al Señor, y es aquí donde comienza otra de las pruebas que Dios le propone.

La siguiente habitación estará ubicada en las cuartas moradas y si las moradas terceras culminaron con el fin del proceso ascético, en estas estancias tendrán lugar todo aquello que tiene que ver con el inicio del procedimiento místico para que el ánima encuentre al Ser amado. La cita textual que mejor corrobora este principio es perceptible desde las primeras líneas del primer capítulo, puesto que Teresa de Jesús se encomienda al Espíritu Santo para argumentar que la luz es el medio que mejor nos impulsa al encuentro con el Señor.

De igual modo, nuestra autora remarca la gran dificultad que tienen las alimañas y los demonios de perseguirnos a estas estancias del castillo, puesto que se trata de la primera de las cuatro moradas místicas y porque, nada más llegar a este aposento, el alma queda limpia de todos los daños anteriormente sanados por la penitencia mediante una fuente y los humos de incienso que se respiran en esta habitación.

Ahora bien, si en las anteriores moradas se ha hablado de determinación, humildad, caridad y penitencia, Teresa de Jesús nos va a pedir que seamos pacientes en esta nueva morada porque será el Señor quien decida llamarnos y nosotros debemos encontrarnos prestos a su presencia para cuando llegue este momento.

En cierto sentido, la oración de recogimiento, que el alma antes estaba practicando para poder pasar de un habitáculo a otro, se ha convertido en la oración de quietud o contemplativa, y es, en este punto, donde descubrimos lo intrincada y profunda que es la mística y la inminente dificultad con la que pasaremos de un punto a otro del castillo en lo que respecta a las siguientes habitaciones.

Luego queréis, mis hijas, que como he dicho, no acaba de entender el alma las que allí le hace el Señor y con el amor que la va acercando más a Sí, que cierto está desear saber cómo alcanzaremos esta merced. Yo os diré lo que en esto he entendido. Dejemos cuando el Señor es servido de hacerla, porque su Majestad quiere y no por más (Teresa de Jesús, 2022: 78).

Este tipo de oración será lo que demuestre que lo esencial no se le está dando a Dios porque en esta etapa del castillo comienza la etapa de crisis espiritual. El pasaje que mejor lo afirma es el momento en que Teresa de Jesús vuelve a nombrar la oración de recogimiento para mostrar señales de que el alma no puede alcanzar al Señor solamente desprendiéndose de lo terrenal, ya que debe tener fe en que sus fuerzas pueden dirigirse a él como maná caído del cielo, una fuente de la que beber o un río caudaloso que inunda todo nuestro ser⁴⁸.

⁴⁸ Por tratar de la oración de recogimiento, dejé los efectos y señales que tienen las almas a quien Dios nuestro Señor da esta oración. Así como se entiende claro un dilatamiento o estrechamiento en el alma, a manera de cómo si el agua que mana de una fuente no tuviese corriente, sino que la misma fuente estuviese labrada de otra cosa, que mientras más agua manase, más grande se hiciese este edificio (Teresa de Jesús, 2022: 83).

Por otra parte, la quinta morada representaría la riqueza, el gozo y los deleites que se encuentran en esta parte del castillo tan próxima a Dios y en donde, además, podemos apreciar mejor la oración de unión.

No hay mejor prueba para entender si llega a unión o si no nuestra oración. No penséis que es cosa soñada, como la pasada; digo soñada, porque así parece está el alma como adormizada, que ni bien parece está dormida ni se siente despierta. Aquí, con estar todas dormidas y bien dormidas a las cosas del mundo y a nosotras mismas (porque en hecho de verdad, se queda como sin sentido aquello que poco perdura, que ni hay poder pensar aunque quieran)... (Teresa de Jesús, 2022: 90)

Esta cita resume perfectamente toda la doctrina espiritual de santa Teresa debido a que, para nuestra autora, esta vida era un sueño donde debemos ganarnos el favor de despertar en el Señor⁴⁹, por lo que, de este modo, la muerte es presentada como la libertad que se nos priva en vida de poder estar con Dios.

Tras explicar el concepto de oración de unión que su Majestad ha otorgado a aquellos que se encuentran en estas estancias, debemos hablar del fundamento principal que motiva el segundo capítulo de las quintas moradas: la metamorfosis espiritual que se experimenta a través de la práctica de esta oración.

En este segundo capítulo, Teresa de Jesús descuida mucho la figura alegórica del castillo y se centra mucho más en comparar el alma con un gusano de seda, el cual debe transformarse en una mariposa para poder estar con Cristo. En suma, este suceso no será posible si primero no construye el capullo o su casa como muy bien remarca Teresa de Jesús, por lo que esta transformación debe pasar por un proceso de reconocimiento (el gusano es un ser impuro pero puede obrar bien si cumple su penitencia y se duele de sus pecados) a un ser protegido por Cristo (la casa es Dios y el gusano impuro se nutre de Él para convertirse en una mariposa).

⁴⁹ Entiéndase que despertar en el Señor es morir. No obstante, la Santa no atribuye la muerte como el final de la vida, si no como el principio de otra porque alcanzar la muerte supone también alcanzar la gloria.

Pues crecido este gusano, que es lo que en los principios queda dicho de esto que he escrito, comienza a labrar la seda y edificar la casa donde ha de morir. Esta casa querría dar a entender que es Cristo. En una parte me parece he leído u oído que nuestra vida está escondida en Cristo, o en Dios, que todos es uno, o que nuestra vida es Cristo. En que esto sea o no, pero va con mi propósito (Teresa de Jesús, 2022: 95).

Como vemos, esta metamorfosis dota al alma de una gran incertidumbre con respecto a su avance por el castillo, puesto que una parte del Señor ha pasado a formar parte de él ya que la mariposa le ha entregado todas sus potencias y está deseando que tenga lugar el matrimonio místico en la última morada.

Cabe destacar que el alma (la mariposa) revolotea de un lado para otro en este punto y esta morada puede ser motivo de confusión por tratarse de una habitación un poco oscura pero al convertirse la mariposa en un ser imbuido en luz, la Santa reconoce que no tendrá dificultades para adentrarse en la morada sexta si así lo desea el Señor⁵⁰.

Una vez finalizadas las explicaciones pertinentes a la quinta morada, nos adentraremos en el análisis de la sexta, la morada que más capítulos tiene y el aposento donde más sucesos extraordinarios toman lugar.

Nuevamente, al llegar a la sexta morada del castillo, la Santa invoca al Espíritu Santo para honrar la determinación del paso firme con el que la mariposa se ha adentrado y por haber pasado de ser un ser inmundado y repugnante a convertirse en un ser aventurado por la gracia de Dios y, quizás, lo más llamativo de esta morada sean los diez fenómenos místicos que ocurren en ella como paso previo al matrimonio místico⁵¹.

⁵⁰ Teresa de Jesús alude a la posibilidad de no prosperar en la búsqueda del ser amado y para ello atribuye la unión a la soledad que pasa en la oscuridad de este aposento cuando dice “Paréceme que queda algo oscura, con cuanto he dicho, esta Morada; pues hay tanta ganancia de entrar en ella, bien será que no parezca quedan sin esperanza a los que el Señor no da cosas tan sobrenaturales; pues la verdadera unión se puede muy bien alcanzar” (Teresa de Jesús, 2022: 101)

⁵¹ Los diez fenómenos místicos que hemos encontrado en los once capítulos relativos a la sexta morada son el brasero encendido, las hablas del alma, los oídos del alma, los arrobamientos, el vuelo del espíritu, las suspensiones del éxtasis, el dolor de los pecados, la visión intelectual, las visiones imaginarias y el camino espiritual.

Previamente a la exposición de la fenomenología mística, la Santa afirma que es en este punto del castillo donde los deseos de nupcias tienen lugar, puesto que el ánima ha tomado la determinación de conocer a su ser amado y está a tan sólo una morada de lograrlo. No obstante, también se nos advierte de los peligros que pueden tener aquellos que están tan cerca de Dios por dejarse guiar por la grito de las personas, las enfermedades grandísimas y el tormento del mal confesor.

En este sentido, santa Teresa es consciente de que el mundo ha sido corrompido por no devolverle su máxima creación al Señor (nosotros mismos) y es por ello que escuchar a los que se tienen por amigos, quejarse de los dolores agudos causados por la descomposición del exterior y las falsas imperfecciones que ve un determinado confesor nos alejarán de los placeres que se nos tiene preparados en esta morada⁵².

El primero de estos placeres es descrito en el segundo capítulo como “el brasero encendido” y consiste en una de las formas que tiene el Señor de despertar al alma mediante un dolor que no puede procurar ningún humano y se trata de un sentimiento ardiente que aflige una pasión de lo más ardiente⁵³.

El segundo de los fenómenos místicos es lo que Teresa de Jesús denomina como las “hablas del alma” y aparece explícita su manifestación cuando menciona en el capítulo tercero “Otra manera tiene Dios de despertar al alma; y aunque en alguna manera parece mayor merced que las dichas, podrá ser más peligrosa, y por esto me detendré algo en ella, que son unas hablas con el alma, de muchas maneras; aun parece vienen de afuera, de lo muy interior del alma, otras de lo superior, otras de lo exterior” (Teresa de Jesús, 2022: 120)

⁵² “Estas y muchas otras penas iremos diciendo en estas Moradas, tratando diferencias de oración y mercedes del Señor, que aunque algunas son aún más recio que lo dicho en el padecer, como se verán por cuál deja el cuerpo, no merecen nombre de trabajos ni es razón que se lo pongamos, por ser tan grandes mercedes del Señor, y que en medio de ellos entiende el alma que lo son, y muy fuera de sus merecimientos” (Teresa de Jesús, 2022: 116).

⁵³ “Estaba pensando ahora si sería que en este fuego del brasero encendido que es mi Dios, saltaba alguna centella y daba en el alma de manera que dejaba sentir aquel encendido fuego, y como no era aún bastante para quemarla, y él tan deleitoso, queda con aquella pena, y a el tocar hace aquella operación; y paréceme es la mejor comparación que he acertado decir; porque este dolor sabroso no es dolor, no está en un ser; aunque a veces dura gran rato” (Teresa de Jesús, 2022: 118).

Este fenómeno ha sido muy escuchado a lo largo de todo el texto y en muchas otras moradas, puesto que las hablas del alma implican una comunicación recíproca donde el amante y el amado se unen para el alma conocer los servicios que deben dársele a Dios y así honrarlo y que constituya uno de los bienes de su creación. Además, esta manifestación celestial es muy similar a los oídos del alma, el tercero de los símbolos místicos teresianos, dado que su propósito es la interiorización de los valores cristianos por medio de la escucha activa.⁵⁴

La cuarta manifestación celestial se corresponde con los arrobamientos, que están relacionados con el éxtasis, una sensación psíquica que experimenta el alma en un estado controvertido de descanso espiritual y deseo sexual porque son causados por el erotismo que provoca el encuentro con el Señor en el alma.

Cuando el alma está en suspensión, el Señor tiene por bien demostrarle algunos secretos, como de cosas del Cielo y visiones imaginarias, esto lo sabe después decir, y de tal manera queda imprimido en la memoria que nunca jamás se olvida; más cuando son visiones intelectuales tampoco las sabe decir; porque debe haber algunas en estos tiempos tan subidas, que no las conviene entender más los que viven en la tierra para poderlas decir, aunque estando sana en sus sentidos, por acá se pueden decir muchas de estas visiones intelectuales (Teresa de Jesús, 2022: 129).

No cabe duda de que este fenómeno se halla a medio camino del paraíso cristiano y la tierra, puesto que todavía el ánima no ha sido bendecida con la unión plena de su Señor, pero no obstante, éste le ha dado una primicia de la sensación de placer y bienestar que se producir cuando quede transformada y endiosada por la sensación de paz en la siguiente y última morada.

Ligado a la sensación de suspensión que antes mencionaba nuestra autora está el quinto fenómeno místico, que es comúnmente denominado por Teresa de Jesús como “el vuelo del espíritu” en palabras textuales:

⁵⁴ “Otra manera hay, como habla el Señor al alma, que yo tengo para mí ser muy cierto de su parte, con alguna visión intelectual, que adelante diré cómo es. Es tan en lo íntimo del alma, y parécele tan claro oír aquellas palabras con los oídos del alma a el mismo Señor, y tan en secreto, que la misma manera de entenderlas, con las operaciones que hace la visión, asegura y da certidumbre no poder el Demonio tener parte allí” (Teresa de Jesús, 2022: 125)

Otra manera de arrobamientos hay, o vuelo del espíritu le llamo yo, que aunque todo es uno en la sustancia, en lo interior se siente muy diferente, porque muy de presto algunas veces se siente un movimiento tan acelerado en el alma, que parece es arrebatado el espíritu con una velocidad que pone harto temor, en especial a los principios (Pérez López, 2022: 134).

Como muy bien enuncia la Santa, este suceso supone una ruptura a la unión del cuerpo y el espíritu porque el objetivo de este símbolo es ascender y dejar atrás la mundana vida que se entiende como pasajera y opresiva. Quizás, la diferencia más notoria con respecto al primer arrobamiento (el éxtasis) se da en que el subyugado componente erótico ha desaparecido, puesto que el vuelo del espíritu supone una operación de paz y de sosiego que es perceptible a lo largo de todo el capítulo cinco.

El sexto fenómeno místico son “las suspensiones espirituales o las suspensiones del éxtasis”, cuyo movimiento provoca un estado de protección y de calma en el creyente, quien se siente más cerca del Señor con respecto a las anteriores experiencias y, en especial, a aquellas almas que han pasado grandes penas a lo largo de su vida⁵⁵.

La nota a pie de página anterior ejemplifica muy bien el significado del estado de suspensión en el alma, debido a que, como ya ocurría en otros aposentos, algunas personas lo tendrán más fácil que otras para llegar a Dios, lo que acompaña ese estado de suspensión por la mayor o menor tristeza que le puede afligir por haberle decepcionado con sus pecados. Este fenómeno es de particular interés para santa Teresa, dado que advierte de la presencia del Demonio como en muchos otros fenómenos mentados, dado que, en este punto, el mal toma mayor fuerza en intentar retener al alma e impedir que esa suspensión culmine y se complete.

Consecuentemente, el capítulo séptimo comienza con el octavo fenómeno místico, que es “el dolor de los pecados”. Esta manifestación acompaña a la anterior por la flaqueza que tanto menciona la Santa de que los pecados pertenecen a un mundo

⁵⁵ No sé a qué he dicho esto, hermanas, ni para qué, que no me he entendido. Entendamos que son éstos los efectos que quedan de estas suspensiones o éxtasis, sin duda ninguna; porque no son deseos que pasan, sino que están en un ser, y cuando se ofrece algo en qué mostrarlo, se ve que no era fingido. ¿Por qué digo estar en un ser? Algunas veces se siente el alma cobarde y en las cosas más bajas, y atemorizada y con tan poco ánimo, que no le parece posible ni para tenerla para otra cosa (Teresa de Jesús, 2022: 139)

imperfecto donde las almas pueden partir pero no deben acabar en el reino de Dios con ellos, ya que el objetivo de estos fenómenos es preparar al alma para el matrimonio espiritual o místico que tendrá lugar en la siguiente estancia del castillo.

Quizá como yo he sido tan ruin, me parece esto, y esta es la causa de traerlo siempre a la memoria; las que han sido buenas, no tendrán que sentir, aunque siempre hay quiebras mientras vivimos en este cuerpo mortal. Para esta pena ningún alivio es pensar que tiene nuestro Señor ya perdonados los pecados y olvidados, antes añade a la pena ver tanta bondad, y que se hacen mercedes a quien no merecían sino Infierno (Teresa de Jesús, 2022: 144).

Este planteamiento corrobora que el dolor de los pecados debe ser decisivo y real para que el alma pueda prosperar en su búsqueda del Señor y mantiene, de igual modo que, si estas condiciones no se cumplen, el perdón de sus faltas no podrá ser perdonado y el alma estará condenada al Demonio y sus dominios: el Infierno.

Por otro lado, el octavo fenómeno místico se puede percibir en el octavo capítulo de este tratado y abarca todo aquello referente a “la visión intelectual”, contraria a las visiones imaginarias que pueden percibirse por ansias, desasosiegos o por efectos del mal. Este tipo de visión es concebida mediante un acto divino de honrar la presencia de Dios y de, como dice santa Teresa, un miramiento grande de no hacer cosa que le desagradase, porque le parecía la estaba siempre mirando (Teresa de Jesús, 2022: 150).

Las visiones imaginarias, por su parte, se argumentan en el noveno capítulo de las sextas moradas y radican en que pueden parecer un tanto ambiguas, por lo que Teresa de Jesús las teme al no conocer muy bien el resultado que pueden dar. Este suceso se explica en que, de la misma forma que Dios pretende aparecerse al alma y ayudarla como con la visión intelectual, el diablo desea hacernos caer en la tentación y sumir a la mariposa en las tinieblas.

Ahora vengamos a las visiones imaginarias que dicen que son adonde puede meterse el Demonio, más que en las dichas; y así debe ser, mas cuando son de nuestro Señor, en alguna manera me parecen más provechosas, porque son más conformes a nuestro natural; salvo de las que el señor da a entender en la postrera Morada, que a éstas no llegan a ninguna (Teresa de Jesús, 2022: 154).

Este argumento da prueba de que estas últimas visiones son más susceptibles de engaño que las anteriores, y obliga al alma a plantearse si su sensibilidad es lo suficientemente fuerte como para encontrar al Señor, ya que no hay visión imaginaria que pueda ser equiparable al momento clave de la obra, donde siervo y Señor se confunden para dar paso a la unidad del matrimonio místico⁵⁶.

Antes de pasar a las séptimas moradas y concluir con las moradas del castillo, finalizaremos con el capítulo undécimo de las penúltimas estancias para hablar del último fenómeno místico: “el camino espiritual”. Sin embargo, para comprender mejor este concepto, deberemos recapitular el simbolismo del fuego como medio purgativo para el alma y el significado de la soledad para santa Teresa⁵⁷.

La soledad, en este caso, no representa ningún mal ni ninguna aflicción para el creyente, puesto que es lo que le permite saber que pronto renacerá en la otra vida, ya que debe adentrarse en la siguiente morada en forma de espíritu y así purgar todo su ser del mismo modo que lo hacen las almas que se encuentran en el Purgatorio⁵⁸.

Siente una soledad extraña, porque ninguna criatura de toda la tierra no le hace compañía, ni creo se la harían los del cielo, como no fuese el que ama, antes todo la atormenta; mas vese como una persona colgada, que no asienta en cosa de la tierra, ni al cielo puede subir; abrasada con esta sed, y no puede llegar al agua; y no sed que puede sufrir, si no ya en tal término que con ninguna se le quitaría, ni quiere que se la quite... (Teresa de Jesús, 2022: 164)

Esta soledad es lo que propicia una parte del último fenómeno místico y para que este camino ya mencionado culmine en la siguiente estancia, debemos entender que este

⁵⁶ En el siguiente capítulo hace un resumen de lo que el noveno fenómeno místico supone aludiendo a que por otras maneras se comunica su Majestad hartos más subidas y menos peligrosas, porque el Demonio creo no las podrá imitar, y así se pueden mal decir, por ser cosa muy oculta, que las imaginarias puédanse más dar a entender (Teresa de Jesús, 2022: 160)

⁵⁷ La simbología del fuego es perceptible en el primero de los nueve fenómenos místicos cuando se nombra al brasero encendido y mucho antes en la cuarta morada tras los símbolos acuáticos de la fuente, el pozo y el manantial.

⁵⁸ Otros muchos autores renacentistas como Garcilaso o Juan Boscán han tratado este tema como un estado en el que se piensa constantemente en la persona de quien se está enamorado o enamorada, lo que le permite evadirse de su estado e idealizar aún más el próximo encuentro amoroso.

camino espiritual es muy largo y que el alma no debe salir del cuerpo antes de que Dios mismo se lo pida, puesto que las sensaciones de gozo y de deleite en exceso puede ser la causa de lo que Teresa de Jesús denomina como “la perdición del alma”.

Dos cosas me parece a mí que hay en este camino espiritual que son peligro de muerte. La una ésta, que verdaderamente lo es, y no pequeño; la otra de muy excesivo gozo y deleite, que es tan grandísimo extremo, que verdaderamente parece que desfallece el alma, de suerte que no le falta tantito para acabar de salir del cuerpo: a la verdad no sería poca desdicha la suya (Teresa de Jesús, 2022: 174).

Tras haber culminado todos los fenómenos místicos de la sexta morada, el siguiente paso para la mariposa es adentrarse en la séptima morada donde se encuentra el Señor del castillo. Santa Teresa lo describe en el aposento anterior como un momento de paz y tranquilidad, al mismo tiempo que nos sitúa a su Majestad dentro de un palacio donde endiosa y conforta a todas aquellas almas que están lejos del pecado: “hagamos ahora cuenta que es Dios como una Morada o palacio muy grande y hermoso, y que este palacio, como digo, es el mismo Dios. Por ventura ¿puede el pecador, para hacer sus maldades, apartarse de este palacio? No por cierto...” (Teresa de Jesús, 2022: 161)

Santa Teresa comienza la disertación de esta última morada resaltando la misericordia que ha mostrado su Señor al contarle todo sobre el castillo y por hacerle comprender mejor el concepto de oración, como podemos apreciar en la siguiente cita:

Harta misericordia nos hace que haya comunicado estas cosas a persona que le podamos venir a saber, para que mientras más supiéremos que se comunica con las criaturas más alabaremos la grandeza, y nos esforzaremos a no tener en poco el alma con quien tanto se deleita el Señor, pues cada una de nosotras la tiene, sino que como nos la preciamos como merece criatura hecha a la imagen de Dios (Teresa de Jesús, 2022: 171)

Si nos damos cuenta, el hilo conductor de todo el recorrido por la fortaleza ha sido el progreso en la oración por ser, precisamente, el medio más potente que tiene el alma de

comunicarse con Dios y llama mucho la atención la evolución de ésta como motor para purificarse, conocerse así misma y dar el paso a gozar de entidades superiores⁵⁹.

Finalmente, en los últimos tres capítulos de la séptima morada se da una explicación pormenorizada de lo que es el matrimonio místico: el culmen de todos los pasos que se han seguido para dar el Ser amado. Este suceso tiene lugar en el centro del ser, que es el aposento máspreciado para su creador y donde, de manera consecutiva, se une nuestro alma con la del Señor mediante su manifestación más cercana.

Pues vengamos ahora a tratar del divino y espiritual matrimonio, aunque esta gran merced no debe cumplirse con perfección mientras vivamos, pues si nos apartásemos de Dios se perdería este gran bien. La primera vez que Dios hace esta merced, quiere su Majestad mostrarse al alma por visión imaginaria de su sacratísima humanidad, para que lo entienda bien y no esté ignorante de que recibe tan soberano don (Teresa de Jesús, 2022: 175).

Esta fusión es entendida por nuestra mística autora como la visión intelectual y no imaginaria ya mencionada en la estancia anterior y para comprender esta unión, la compara con dos tipos de aguas antónimas pero recíprocas (el agua del río y el agua de la lluvia) al igual que cita a san Pablo para reafirmar que es tal su unión que se produce entre el alma y su señor que ya no podrán ser separadas⁶⁰.

Acá es como si cayendo agua del cielo en un río o fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río o lo que cayó del cielo, o como si un arroyico pequeño entra en el mar, no habrá remedio de apartarse, o como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra divida, se hace todo una luz. Quizá es todo lo que dice san Pablo: “El que se arrima y allega a Dios, hácese espíritu con Él” (Teresa de Jesús, 2022: 176).

Finalmente, tras concluir con su exposición acerca de los estados de oración que recorren cada uno de los aposentos, Teresa de Jesús realiza unas conclusiones a modo de epílogo,

⁵⁹ Aquí se le comunican todas tres personas, y le hablan, y le dan a entender aquellas palabras que le dice el Evangelio que dijo el Señor: que venía Él y el Padre y el Espíritu Santo a morar con el alma, que le ama y aguarda sus mandamientos (Teresa de Jesús, 2022: 173).

⁶⁰ Aparécese el Señor en este centro de alma sin visión imaginaria, sino intelectual, aunque más delicada que las dichas, como se apareció a los Apóstoles, sin entrar por la puerta, cuando dijo: “Pax vobis.” (Teresa de Jesús, 2022: 175).

en las que se dirige a sus monjas o hermanas por última vez, para hacerles saber que ella es conocedora de siete moradas, pero seguramente el Señor tenga destinadas muchas más a aquellos que desean conocerle y entrar en sus aposentos.

En esta última instancia, nos gustaría señalar la investigación de Aurora Egido acerca del símbolo de la alegoría teresiana, puesto que ha resumido a la perfección tanto lo que tiene lugar dentro del castillo como lo que hay a su alrededor. Coincidimos con su planteamiento de la llamada “muralla simbólica”, ya que el castillo es también una fortaleza que supone la separación de las entidades benignas que nos ayudan y de las malignas que albergan malas intenciones en nuestro ser:

...concuerdan en una serie de tópicos a los que el texto que nos ocupa añade un eslabón más en la larga cadena de representación. Así las del castillo, palacio o jardín constituyen una forma tópica con la que suele expresarse el ultramundo. Los castillos son numerosísimos al respecto y suelen construirse con murallas simbólicas, a veces rodeados de una selva oscura que, frente al paraíso celeste, está llena de imágenes infernales (Egido, 2010: 86).

De igual modo, la obra se finaliza con la fecha exacta en que se concluyó y el lugar exacto donde terminó de ser redactada, porque Teresa de Jesús cierra sus conclusiones de la siguiente manera: “Acabose esto de escribir en el monasterio de San José de Ávila, año mil quinientos sesenta y siete, víspera de San Andrés, para gloria de Dios, que vive y reina por siempre jamás, amén” (Teresa de Jesús, 2022: 192).

En resumen, este tratado supone una manera innovadora y didáctica de dar explicación a algo que, aparentemente, es un misterio. Este análisis nos ha resultado muy útil para comprender cuáles son los límites de la ascética en este texto (las tres primeras moradas), encontrar un núcleo temático que englobe a todas las moradas por igual (el amor a Dios) y facilitar una estructura en la que se corrobore todo lo que tiene lugar dentro y fuera del castillo.

3. La poética del espacio en *El castillo interior*

Tras la lectura y análisis relativos a la obra de Teresa de Jesús y los estudios que nos han facilitado la comprensión de la alegoría del castillo, procederemos a explicar el espacio imaginario que abarca cada aposento a la luz de *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard⁶¹.

Es pertinente subrayar que, si en el apartado anterior se usó la edición de Mariángeles Pérez López para el resumen y tratamiento de la obra, esta vez utilizaremos la edición de Dámaso Chicharro para el estudio del espacio que comprende *El castillo interior*. La razón que explica que hayamos utilizado dos ediciones distintas se debe a la excelente introducción que Chicharro publicó en su edición de 1999 y, como veremos en los capítulos de este punto del trabajo, sus valiosísimas anotaciones al pie nos servirán para enriquecer notablemente nuestra lectura de los lugares teresianos.

Debemos señalar que no se seguirá un orden en cuanto a los capítulos de *Las moradas*, ya que un mismo símbolo puede ser analizado desde la concepción de la miniatura, la casa y el universo o la inmensidad íntima de *La poética del espacio*, por lo que cada capítulo de este análisis presentará constantes digresiones de manera justificada.

La razón por la que hemos decidido analizar el espacio de estas moradas con estas divagaciones se debe al hecho inabarcable que supone cada símbolo teresiano en la obra y por algunos problemas que plantea la alegoría que recogemos por razones de organización en este apartado⁶².

Es decir, los puntos titulados *El sentido de la choza en los fundamentos del alma y la oración*, *La casa y el universo en las primeras moradas: la prueba del alma*, *Los rincones de los aposentos y la importancia de lo íntimo en el paso de lo ascético a lo místico*, *La dialéctica de lo de dentro a lo de fuera en las primeras manifestaciones celestiales* y *La fenomenología del misticismo: el estado perfecto de unión con Dios*

⁶¹ Los diez capítulos que abarcan la variabilidad de la imagen, en este caso, de *El castillo interior*.

⁶² Los símbolos analizados responderán a patrones que se repitan en cada capítulo del apartado que establezcamos. De este modo, proponemos un análisis partiendo de las concordancias que tienen dentro de los lugares donde se puede aplicar *La poética del espacio*, mostrando así que un mismo símbolo puede ser analizado desde múltiples perspectivas.

responden a citas literales de cada manifestación espacial que nos dé pruebas del aposento en que se encuentran.

De este modo, abarcaremos un análisis que no solamente dará las claves que este método lleva a cabo para comprender las profundidades del alma, sino que también rastreamos las variaciones en significación que se tienen de un mismo espacio (como una fuente, una ventana, un ser...).

Finalmente, el último punto, *La simbología de lo imaginario y el tiempo en la obra de Santa Teresa. Nuevas líneas de investigación en la obra teresiana*, supondrá un análisis mucho menos extenso de los símbolos estudiados y analizados en el primer punto de este trabajo, dado que la obra de Gilbert Durand ha supuesto en nosotros una transformación con respecto a lo estudiado en los regímenes diurno y nocturno y plantearemos, así, una nueva línea de investigación del tiempo que fluye y que no se cierra solamente al espacio que se expande.

3.1 El sentido de choza en los fundamentos del alma y la oración

El presente capítulo abordará el sentido del universo que tiene la alegoría del castillo como respuesta a la explicación del concepto de alma y la oración que está subyugada a ello, así como el hecho de delimitar las dimensiones que este espacio puede abarcar.

Contrariamente a lo que se espera en este apartado, comenzaremos a marcar el espacio desde las conclusiones al libro de la Santa, debido a que ella asegura la existencia de siete moradas en este castillo, pero es interesante cómo remarca desde su perspectiva religiosa que el Señor seguramente tenga destinadas muchas más a aquellos que están interesados en acceder y unirse a su ser:

Anque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas más: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines, y fuentes, y laborintios y cosas tan deleitosas, que desearéis deshaceros en alabanzas al gran Dios que la crió a su imagen y semejanza. Si algo hallardes bueno en la orden de daros noticias de Él, creé verdaderamente que lo

dijo Su Majestad por daros a vosotras contento, y lo malo que hallardes es dicho de mí (Teresa de Jesús, 1999: 462).

Esta nota nos sirve para centrar una de las bases fundamentales de nuestra teoría: la infinitud del espacio en esta obra. Si santa Teresa es conocedora de siete aposentos pero al final de su obra alude a la posibilidad de vislumbrar muchos más, sólo queda preguntarnos qué castillos tienen más aposentos y cuáles son los que albergan siete moradas solamente⁶³.

Esta alegoría, que es usada como una excusa para fundamentar las bases de cinco estados de oración, forma parte de la expansión del espacio a la que se refiere Bachelard en la introducción de su obra, debido a que el alma es una entidad de lo más personal y después de todos estos capítulos consagrados a los espacios de la intimidad, hemos querido ver cómo se presentaba, para una poética del espacio, la dialéctica de lo grande y de lo pequeño (Bachelard, 1957: 24).

Asimismo, volviendo a la nota de las conclusiones de la obra que Teresa de Jesús especuló, interesaría comentar la significación que guarda con la palabra “laborintios”⁶⁴. Dicha relevancia está más que justificada si se trata de un castillo en el que debemos encontrar a Dios y, como muy bien se ha explicado en el capítulo anterior, es muy fácil perderse en esta búsqueda del ser amado y de uno mismo.

Por ende, el artículo de Hernando Morata en relación con el significado del laberinto nos parece de lo más acertado, ya que no se tratan de siete aposentos superpuestos, sino que están organizados de manera que el séptimo está situado en el mismo centro, el epicentro del alma:

El laberinto posee, por tanto, importantes valores simbólicos en el arte cristiano. En Las moradas, varios aspectos permiten relacionar el castillo interior con este tipo de imágenes. Conviene aclarar que la relación se establece aquí con los llamados “laberintos

⁶³ Ya hemos mencionado que el castillo se trata de una alegoría para explicar el concepto del alma, por lo que es imposible dar un número exacto de habitaciones a todas las almas que existen por la razón que ya mencionábamos en el anterior capítulo: dependiendo de los pecados que en vida se hayan cometido, algunas almas estarán más cerca de lograr su objetivo que otras.

⁶⁴ Chicharro sustrajo una nota a pie de página sobre esta palabra y resulta de lo más llamativa por ser una palabra del manuscrito original y por la palabra a la que hace referencia: laberintos.

unicursales”, aquellos en los que solo hay un camino, aunque con numerosas vueltas hasta el centro, mientras que en los “multicursales” a veces el caminante debe decantarse entre varias vías (Hernando, 2016: 35).

No cabe duda que la simbología de este castillo se corresponde con un laberinto unicursal si de verdad se quiere encontrar al Ser amado y alejarse de los exteriores del castillo (las almas que no se reconocen a sí mismas o las alimañas y las bestias que se presentan en el exterior), para adentrarse en un viaje interior.

Consecuentemente, al haber planteado la dicotomía del mundo interior frente al mundo exterior, aludiremos a la forma de analizar el espacio que ocupa el primer capítulo de *La poética del espacio*: el sentido de la choza⁶⁵. En este sentido, Bachelard sostiene que el origen de nuestros recuerdos son los lugares donde nos hemos criado y formado como personas “porque la casa es nuestro rincón del mundo” (Bachelard, 1965: 28) y debemos entender que aunque el castillo sea patrimonio y propiedad de Dios, no debemos olvidar que el alma es también una de sus más hermosas creaciones, por lo que el análisis espacial nos enseña a analizarnos a nosotros mismos y a adentrarnos en la casa de Dios⁶⁶.

De igual modo, una vez ya hemos detectado las infinitas dimensiones que puede tener este castillo, el laberinto que puede suponer por la gran cantidad de habitaciones, la necesidad de encontrar el centro y denominarlo como la casa de Dios, sería sensato hablar de la forma en que debemos adentrarnos en el castillo, ya que, de nuevo, la Santa recurre a la alegoría de la oración vocal para caracterizarla como la puerta.

⁶⁵ Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil como lo Inmemorial. Nos recomfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos alejándolos sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida (Bachelard, 1965: 29).

⁶⁶ Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos se comunicaban, por debajo de todo cerco, todo baluarte, toda fosa, el centro del castillo con el bosque lejano. El castillo plantado sobre la colina tenía raíces fasciculadas de subterráneos. ¡Qué poder para una simple casa, estar construida sobre una mata de subterráneos! (Bachelard, 1965: 40)

La puerta es un símbolo recurrente en *Las moradas* y puede significar tanto el paso de una morada a otra, como un ejemplo que la autora explica a sus hermanas para alabar a los bienaventurados o advertir de un engaño como demostraremos a continuación.

En cuanto a la simbología del paso, deberemos aludir a las quince veces que se nos ha presentado el símbolo de la puerta en la edición de Dámaso Chicharro, teniendo en cuenta las notas a pie de página del propio autor, y algo que llama la atención es que no todas las moradas del castillo tengan una puerta que facilite el paso de una estancia a otra.

En las primeras y segundas moradas, la puerta se nombra tres veces como la oración vocal “la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración” (Teresa de Jesús, 1999: 217), “y es gran cosa el propio conocimiento y ver que no van bien para atinar a la puerta” (Teresa de Jesús, 1999: 217) y “la puerta para entrar en este castillo es la oración” (Teresa de Jesús, 1999: 245), por lo que el significado de medio para acceder al castillo es el mismo en las tres.

Sin embargo, no es hasta la morada tercera cuando ya se nos habla de la puerta que da acceso a la cámara de Dios, por lo que el significado de la puerta anterior ha desaparecido y, en su lugar, se ha optado por el símbolo de un medio para acceder de una estancia a otra “no pueden poner a paciencia que se les ponga la puerta para entrar a donde está nuestro Rey” (Teresa de Jesús, 1999: 253) y este significado se repite dos veces en la quinta morada también porque Teresa de Jesús nos felicita por habernos adentrado tanto en el castillo y por hablarnos de puerta a la sexta morada⁶⁷.

No obstante, se percibe una ambigüedad en cuanto a la puerta de la tercera morada, ya que en la sexta morada no parece que se trate de una puerta como tal para poder estar en el aposento del Señor, en vista de que las puertas de la morada del deleite y éxtasis están cerradas.

Yo no lo sé ni quizá ninguna criatura, sino el mismo Criador, y otras cosas muchas que pasan en este estado, digo en estas dos Moradas, que ésta, y la postrera se pudiera juntar

⁶⁷ “Ni que se la abra la puerta de las potencias y los sentidos, que todos están dormidos; sino entrar en el centro del alma sin ninguna, como entró a sus discípulos (Chicharro, 1999: 308).

bien, porque de la una a la otra no hay puerta cerrada: porque hay cosas en la postrera, que no se han manifestado a los que no han llegado a ella, me pareció dividir las (Teresa de Jesús, 1999: 361)⁶⁸.

Por último, en la séptima morada y en las conclusiones, el símbolo de la puerta aparece cuatro veces mencionado y, en lo que respecta al apartado de la séptima morada, corrobora lo que se dice en la estancia anterior debido a que una vez se haya accedido a la sala donde tiene lugar el matrimonio místico, ya no tiene sentido seguir hablando de puerta, porque la puerta de la sexta a la séptima morada son los sentidos y potencias que se entregan al Señor⁶⁹.

En lo que respecta a los otros significados de la puerta, deberemos decir que remarca el propósito que tiene la oración en nuestro espíritu para así poder unirse con su Señor en una ocasión contextualizada en la morada tercera. Esta referencia se fundamenta en el ejemplo de los bienaventurados que siguen la oración “harto gran miseria es vivir en vida que siempre hemos de andar como los que tienen enemigos a la puerta, que ni pueden dormir ni comer sin armas, y siempre con sobresalto” (Teresa de Jesús, 1999: 249).

Por último, otra forma de proceder con el análisis del espacio que ocupa la puerta en el castillo es mediante la segunda advertencia a la forma en que el Demonio puede

⁶⁸ En el mismo capítulo cuarto de esta sexta morada percibimos la misma referencia a la puerta cerrada al paso de estar con Dios, por lo que no es posible que la mariposa llegue a todo su ser como se ejemplifica en “Pues tornando a lo que decía, manda el Esposo cerrar las puertas de las Moradas, y an las del castillo y cerca; que es queriendo arrebatar esta alma, se le quita el huelgo de manera que, aunque duren un poquito más algunas veces los otros sentido, en ninguna manera pueden hablar” (Teresa de Jesús, 1999: 366).

⁶⁹ Ya he dicho que aunque estas comparaciones, porque no hay otra más a propósito, que se entienda que aquí no hay memoria de cuerpo más que si el alma no estuviese en él, sino sólo espíritu, y en el matrimonio espiritual, muy menos, porque pasa esta secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mismo Dios, y, a mi parecer, no ha menester puerta por donde entre: digo que no es menester puerta, porque en todo lo que se ha dicho hasta aquí parece que va por medio de los sentidos y las potencias (Teresa de Jesús, 1999: 282).

engañarnos en las estancias más profundas del alma, donde la Santa explica el místico fenómeno engañoso de las visiones imaginarias que son opuestas a las intelectuales⁷⁰.

Dicha mención a la puerta de la sexta habitación que ocupa el espacio en esta obra nos sirve para argumentar uno de los mayores temores de santa Teresa: el Demonio. Es tal el deseo que la Santa tiene de que el alma se reúna con su Ser amado que no desea caer en la tentación del pecado y fallarle, por lo que esto demuestra que la puerta puede ser utilizada, como ya se ha dicho, de tres formas posibles.

Las conclusiones que sacamos de este primer análisis del espacio tomando como referencia estos dos símbolos (castillo y puerta) son, en lo que concierne al primero, las grandes dimensiones que tiene y la insondable alegoría que pueden abarcar las profundidades del alma por ser una prueba constante de llegar al centro y reunirse con Dios en su última morada.

Por otro, no obstante, debemos añadir que nos ha sorprendido muchísimo que no todas las moradas tengan una puerta que facilite el tránsito a la siguiente, puesto que como ya hemos visto, algunas puertas representan un símbolo espacial, otras ejemplifican algo ya mencionado como una metáfora y otras son usadas como advertencia. Esto reduce a nueve entradas en las que la puerta constituye un medio para entrar o salir a otra estancia y, si observamos con precisión, estas nueve referencias se agrupan en tres puertas exactamente: la oración vocal como la puerta de entrada al castillo, la oración de quietud que es la puerta que facilita el paso de la cuarta a la quinta morada y la última, que representa la entrada al matrimonio místico en el séptimo aposento.

En resumen, el análisis de estos símbolos se corresponde con el tratamiento imaginario que Gaston Bachelard propuso para estas estructuras, corroborando que el sentido de la choza puede distorsionar y deformar ciertas partes de los recuerdos que se tienen de ellas por tratarse de imágenes:

La choza, en la página de Bachelin, aparece sin duda como la raíz pivote de la función del habitar. Es la planta humana más simple, la que no necesita ramificaciones para poder subsistir. Es tan simple que no pertenece ya a los recuerdos, a veces demasiado llenos de

⁷⁰ La segunda porque está muy cierto ser engañado, u muy peligro, porque no ha menester el Demonio más de ver una puerta pequeña abierta, para hacernos mil trampantojos (Teresa de Jesús, 1999: 409)

imágenes. Pertenece a las leyendas. Ante una luz remota perdida en la noche, ¿quién no ha soñado en la choza, quién no ha soñado, adentrándose aún más en las leyendas... (Bachelard, 1965: 48)

3.2 La casa y el universo en las primeras moradas: la prueba del alma

Tras comprender el espacio que abarca el castillo y las escasas puertas que encontramos en sus vericuetos, analizaremos las referencias espaciales que se tienen por casa y el universo con el que se corresponde en las dos primeras moradas, mostrando así, otra parte del espacio y las referencias a espacios aludidos que dentro de la obra existen.

En una primera instancia, deberemos recordar lo dicho acerca de las profundidades del castillo en el capítulo anterior, ya que no se trata de un castillo real y se corresponde con un ejemplo que la Santa utiliza para referirse al alma. Al ser un lugar que puede resultar infinito dependiendo del alma que se adentre en sus estancias y ser un lugar donde nuestra autora se imagina a Dios, deberemos corroborar la afirmación de casa que da Bachelard por razones que explicaremos más adelante.

A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado. “Mi casa –dice Georges Spyridaki–”, es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus pareces se condensan y se relajan según mi deseo. A veces, las estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su propio espacio... (Bachelard, 1965: 62)

Esta definición es ideal para destacar la expansión del espacio en la obra de santa Teresa y también es de lo más aplicable a la sentencia de la primera frase o fundamento en su primera morada y la que aparece de igual modo en las conclusiones, dado que describe la

riqueza léxica que nos vamos a encontrar dentro del castillo a la par de mostrar los deleites y tesoros que son propiedad del alma que Dios creó⁷¹.

Estando hoy suplicando a Nuestro Señor hablase por mí, porque yo no atinaba a cosa que decir ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me ofreció lo que ahora diré, para comenzar con algún fundamento, que es considerar nuestra alma como un castillo todo de diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo, sino un paraíso, adonde dice Él tiene sus deleites (Teresa de Jesús, 1999: 212)

A propósito de las moradas que hay en el cielo y la alusión al alma de los justos como un auténtico paraíso, deberemos hablar del fundamento que da nombre a nuestro capítulo, puesto que el universo es también una creación celestial y el Señor se preocupó de dar creación a tres mundos que en esta obra aparecen nombrados de forma aludida: el infierno, el purgatorio y el propio paraíso.

Comenzando con el espacio aludido del infierno, deberemos clasificarlo como el lugar que más teme santa Teresa “ansí en no se apretar con el temor del infierno, porque anque le queda mayor de no ofender a dios, el servíl pierdese aquí” (Teresa de Jesús, 1999: 93), no por los temores que le infunden los demonios en la segunda morada, sino porque se trata del lugar más oscuro y alejado del Señor. Este argumento contribuye a pensar, nuevamente, en *El símbolo del laberinto en Las moradas del castillo interior* de Isabel Hernando Morata, ya que advierte del peligro que corre el alma de volver a las primeras moradas por causa del gobernante de los infiernos: el Demonio.

Ya se ha indicado que podían presentar los laberintos de las iglesias era la protección frente a los malos espíritus. Pero no por ello ha de descuidarse el alma en ningún momento, porque el demonio “debe tener en cada una [de las piezas] muchas legiones de demonios para combatir que [las almas] no pasen de unas a otras” (II, 1, p. 239). El alma

⁷¹ Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas más: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines, y fuentes, y laborintios y cosas tan deleitosas, que desearéis deshaceros en alabanzas al gran Dios que la crió a su imagen y semejanza. Si algo hallardes bueno en la orden de daros noticias de Él, creé verdaderamente que lo dijo Su Majestad por daros a vosotras contento, y lo malo que hallardes es dicho de mí (Teresa de Jesús, 1999: 462).

siempre está en peligro de regresar a las primeras moradas; avisa santa Teresa (Hernando, 2016: 36).

Este apunte nos demuestra que las tinieblas, alimañas y los malos espíritus son capaces de perseguirnos en nuestra búsqueda del Ser amado y también afirma que a medida que nos vamos acercando a la séptima morada, la oscuridad se va disipando, por ello las moradas más alejadas al Señor son las más oscuras.

Además, al describir el espacio aludido del infierno que es identificado con el mal, nos gustaría reflejar el sentido que tiene para nosotros lo que denominamos en el título de este apartado como “la prueba del alma”. Y es que tras la oración que enmarca la puerta de entrada al alma se encuentra el verdadero reto y luchar contra todos aquellos males que van a impedirnos acercarnos a Dios, de ahí que en el punto número dos del trabajo subrayásemos la importancia de la caridad, humildad y paciencia:

Cierto pasa el alma aquí grandes trabajos, en especial si entiende el Demonio que tiene aparejo en su condición y costumbres para ir muy adelante, todo el infierno juntará para hacerle tornar a salir fuera. ¡Ah, Señor mío, aquí es menester vuestra ayuda, que sin ella no se puede hacer nada! Por vuestra misericordia, no consintáis que esta alma sea engañada para dejar lo comenzado. Dadle luz para que vea cómo está en todo su bien (Teresa de Jesús, 1999: 241).

En relación con la paciencia, vale la pena enfatizar que esto será lo que nos lleve al final del tormento o infierno en la tercera morada, ya que en este espacio del castillo el creyente ha dejado de cometer pecados veniales porque ha cumplido la penitencia que se le ha encomendado, por lo que aquí comenzarían las escasas limitadas menciones al purgatorio que existen⁷².

Curiosamente, que se le mencione tan poco en esta obra se debe al escaso espacio que abarca, ya que tiene su principio en los martirios que ha superado en la segunda

⁷² Solamente un total de cuatro y, desde nuestro punto de vista, es el entorno más importante para poder llegar al paraíso que identificamos con la última morada donde está el Señor. De esta forma, observamos que el infierno es todo aquello ajeno al Señor (las afueras del castillo y los demonios que quieren dañar al alma para que permanezca en el pecado), el purgatorio interviene en el momento en que el alma deja de cometer pecados y paga su respectiva penitencia y el paraíso que supone formar parte del matrimonio místico.

morada y creemos que finalizará en el primer capítulo de la tercera morada. No obstante, no será hasta la séptima morada donde se le haga mención explícita en tres ocasiones.

Tomando como referencia a los martirios causados por las alimañas y bestias que han acompañado al alma hasta este punto del castillo y por los demonios que le han atormentado en la segunda morada tras la puerta, conviene mencionar que estos males forman parte también del periodo de purga que el creyente debe pasar antes de gozar de todos los deleites y tesoros que el Señor le tiene preparados:

Procuremos hacer lo que en nosotros, y guardarnos de estas sabandijas ponzoñosas, que muchas veces quiere el Señor que nos persigan malos pensamientos y nos aflijan, sin poderlos echar nosotras, y sequedades, y aun algunas veces permite que nos muerdan, para que nos sepamos guardar después, y para probar si nos pesa mucho de haberlo ofendido. Por eso no os desaniméis si alguna vez cayereis, para dejar de procurar ir adelante, que aun esa caída sacará Dios bien... (Teresa de Jesús, 1999: 244)

De igual modo, al igual que ocurría con algunas referencias de la puerta en el anterior capítulo, el purgatorio no aparece como un lugar del que se tengan muchas referencias al margen, claro, de los comentarios que santa Teresa hace de él mediante comparaciones, como ocurre con el símil de las señales de la séptima morada “si es purificar esta alma para que entre en la sétima Morada, como los que han de entrar en el cielo se limpian en el Purgatorio, es tan poco este padecer como sería una gota de agua en el mar” (Teresa de Jesús, 1999: 421)⁷³.

Finalmente, el Cielo o paraíso es el mundo más aludido a lo largo de la obra debido a que su entrada se nombra en todas las moradas del castillo y es muy interesante el

⁷³ Esta comparación o símil se repite también en las otras dos referencias del capítulo once de la sexta morada, puesto que por medio del miedo que se tiene a que el alma no forme parte del paraíso, se da una relación recíproca a través del menor tiempo que puede pasar el creyente en función de las ofensas que le haya hecho a Dios: “Todo su temor es no las deje Dios de su mano para ofenderle, y se vean en estado tan miserable, como se vieron en algún tiempo, que de pena ni gloria suya propia no tienen cuidado; y si desean no estar mucho en el Purgatorio, es más por no estar ausentes de Dios, lo que allí estuvieren, que por las penas que han de pasar. Yo no temía por seguro, por favorecida que un alma esté de Dios, que se olvidase de que algún tiempo se vio en miserable estado; porque ari que es cosa penosa, aprovecha para muchas (Teresa de Jesús, 1999: 386).

planteamiento que da sobre la salvación del alma en cada una de ellas, mostrando de esta forma, el gozo o deleite que trae consigo encontrar a Dios.

Si ya hemos dado coordenadas exactas de los lugares asociados al Infierno y al Purgatorio, por ende, el Cielo o paraíso debe ser entendido como la meta que todas las almas quieren alcanzar, por lo que en este punto explicaremos el significado del universo tomando como principal referencia el centro del castillo y las investigaciones de Aurora Egido en relación a la alegoría.

El primer punto para catalogar al cielo como la séptima morada y centro del castillo es la consideración por parte de la autora como un espacio no superpuesto en cuyo centro se haya Dios en un palacio y entendamos palacio como la estancia o sitio donde el Rey da una audiencia pública, y no como la construcción o vivienda de un monarca, dado que eso abarcaría todo el edificio⁷⁴:

Pues tornemos ahora a nuestro Castillo de muchas Moradas. No habéis de entender estas Moradas una en pos de otra, como cosa en hilada, sino pone 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, porque las cosas del alma siempre se han de considerar con plenitud y anchura y grandeza, pues no le levantan nada, que capaz es de mucho más que podremos considerar, y a todas partes de ella se comunica este sol, que está en este palacio (Teresa de Jesús, 1999: 224).

Si, de acuerdo con lo que afirma santa Teresa, el sol se comunica con todas las moradas de este palacio, el aposento que más luz tiene es el del Señor porque está en el cielo esperando a que el alma transite todas las moradas, por lo que resulta convergente la posición de Aurora Egido con apuntar el alfa y el omega del universo del castillo.

Las dos imágenes cobran unidad precisa cuando se les asigna un espacio alegórico y se ciñen a un trayecto cerrado con principio y destino. Santa Teresa supo en este libro dar forma unitaria a cuanto de manera diversa había ido elaborando en sus obras anteriores.

⁷⁴ Esta consideración se menciona en la primera morada del castillo y para explicar que no se trata de un edificio superpuesto, acudiremos de nuevo al estudio de Hernando Morata porque señala la complejidad de este edificio como algo evidente, dado que santa Teresa insiste en la multiplicidad de habitaciones por las que puede transitar el alma, así como en su confusa distribución (Hernando, 2016: 34).

Sus intenciones son clarísimas desde las primeras líneas y no pueden ser desligadas de la idea total que las mantiene (Egido, 2010: 81).

De igual modo, una señal de que este aposento no es un lugar independiente pero sí de difícil acceso, y que se trata de una estancia más de las inmediaciones del castillo, lo encontramos en la quinta morada, cuando la Santa le pide a sus hermanas que realicen una plegaria que facilite la apertura a la siguiente morada: ya que el alma está practicando la oración de unión en este punto del castillo y porque, si Dios no quiere guiar al alma hacia las dos siguientes habitaciones, permanecerá para siempre en la quinta morada⁷⁵.

Porque cuanto a lo exterior vamos bien para llegar a lo que es menester en las virtudes; para llegar aquí hemos menester mucho, mucho, y no descuidar poco ni mucho; por eso, hermanas mías, alto a pedir al Señor, que pues en alguna manera podamos gozar del Cielo en la tierra, que nos dé su favor para que no quede por nuestra culpa, y nos muestre el camino y dé fuerzas en el alma para cavar hasta hallar a este tesoro escondido (Teresa de Jesús, 1999: 302).

Finalmente, una vez se ha subrayado el micro y macrocosmos que tiene lugar dentro de este castillo, la prueba a la que el alma está sometida si de verdad quiere continuar descubriendo el castillo y establecer la relación de las esferas de Dante, nos gustaría enfatizar la manera en que los aposentos del castillo están distribuidos, ya que antes se ha mencionado que no se trata de moradas superpuestas⁷⁶.

Nos referimos por supuesto, a los muros que separan una estancia de otra, dado que la palabra muro o pared es algo que se ha echado de menos en la obra para configurar toda esta arquitectura simbólica y por ello, nos referimos ellos mediante la obra de Así Palacios por explicar de manera gráfica lo que implica el pecado para retroceder en el castillo y alejarse de sus habitáculos:

La tentación que obsesiona o la idea imprevista que ocurre a la mente por movimiento de la concupiscencia y sugestión de Satanás... da vueltas en derredor del corazón... y si encuentra acceso a él por una brecha en el muro de la morada de la certeza mística, entra;

⁷⁵ Hernando Morata subrayó con detalle los pasos que se han de seguir para llegar al centro. Sin embargo, la posibilidad de seguir hacia el interior no depende del alma sino de Dios, pues es Él quien le lleva de una morada a otra y permite finalmente el matrimonio espiritual (Hernando, 2016: 37).

⁷⁶ Con las esferas de Dante nos referimos al objeto de análisis anterior: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso

y si no, se marcha. Porque las moradas de la certeza mística y la luz que a todas ellas inunda aseméjase a los muros o cercos que rodean la ciudad y a sus castillos. Los muros son las luces y los castillos son las moradas de la certeza mística, que circundan la ciudad del corazón (Asín, 1946: 263).

Este planteamiento nos resulta de lo más llamativo en relación con *La poética del espacio*, ya que la mística tiene por certeza demostrar que la unión con Dios es posible partiendo de todas las acciones ascéticas que se hayan realizado, y esto sólo es posible tomando conciencia de nuestro interior para adentrarnos en la casa del Señor.

De este modo, en el segundo capítulo de *La poética del espacio* titulado *Casa y Universo*, Bachelard abarca la intimidad desde el punto de vista de la luz, por lo que no es necesario que estos aposentos alberguen muros de separación, ya que los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima (Bachelard, 1965: 75).

En síntesis, con la aplicación de la obra de Gaston Bachelard a estas dos primeras moradas se ha pretendido explicar la expansión espacial de la fortaleza a través de la concepción que se tiene de los tres mundos a los que van las almas en función de los pecados. Además, esto ha conllevado una mejor comprensión de las dimensiones del castillo en base a lo que abarca cada una para preparar al creyente para las moradas siguientes pero ha planteado algunas incógnitas que se han respondido tomando como base otros estudios y repertorios

3.3 Los rincones de los aposentos y la importancia de lo íntimo en el paso de lo ascético a lo místico.

En los capítulos anteriores hemos aportado una aproximación al sin fin de los límites del castillo, tratado de definir los límites que separan unas estancias de otras, y hemos observado en el cuerpo del texto de santa Teresa cuántas puertas conforman el castillo. Ahora procederemos con la explicación de lo que representan algunos de los objetos que este castillo alberga, comenzando por la referencia al mundo interior que quedó un tanto oscura al referirnos a los muros del castillo.

El mundo interior está reflejado en *El castillo interior* por mediación de los rincones de los estudios de Bachelard, que representan un punto de seguridad de una estancia que no queremos dejar porque nos sentimos cómodos, lo cual refleja las tres apariciones que tiene este término en la obra y procederemos con el análisis de su primera entrada⁷⁷:

De aquí proceden las aflicciones de mucha gente, que trata de oración, y el quejarse de trabajos interiores, a lo menos mucha parte en gente que no tiene letras, y vienen las melancolías y a perder la salud, y an a dejarlo del todo, porque no consideran que hay un mundo interior acá dentro, y así como no podemos tener el movimiento del cielo, sino que anda apriesa con toda velocidad, tampoco podemos tener nuestro pensamiento (Teresa de Jesús, 1999: 275).

Santa Teresa sostiene en la cuarta morada que este planteamiento del mundo interior es un rincón del castillo que no puede hallarse en el exterior y que necesita ser cuidado con oraciones y ruegos, por lo que para estar en un estado de paz en el mundo interior del castillo no puede haber confusión o negación en que el alma entregue sus potencias a Dios.

La segunda referencia a este término aparece en la habitación de la fenomenología mística o, más comúnmente llamadas, las moradas sextas. En esta ocasión, a través de la comparación con san Pablo, Teresa de Jesús contextualiza el movimiento ya mencionado hacia el rincón más importante del castillo, que es el centro de nuestro ser y la séptima morada:

Así como cuando fué derrocado san Pablo vino aquella tempestad y alboroto en el cielo, así acá en este mundo interior se hace gran movimiento: y en un punto, como he dicho, queda todo sosegado, y está el alma tan enseñada de unas tan grandes verdades, que no ha menester otro maestro; que la verdadera sabiduría, sin trabajo suyo, la ha quitado la torpeza; y dura con una certidumbre el alma de que esta merced es Dios (Teresa de Jesús, 1999: 406).

⁷⁷ Como se verá de forma posterior, este mundo interior de la obra de santa Teresa afirma la importancia de lo íntimo según Bachelard y se ejemplifica con los símbolos que representan para nuestra autora “las cámaras” y “lo de dentro”.

Finalmente, el mundo interior adquiere la importancia que merece en la séptima morada, porque el mundo exterior está plagado de males, incertidumbres y confusiones que quedaron reflejadas en la primera cita y lo verdaderamente importante de esta intimidad es el aposento donde está Dios, dado que el alma no desea estar en ningún otro lugar⁷⁸.

No hablamos ahora con ellas, sino con las que ya, por la misericordia de Dios, han hecho penitencia por sus pecados y están en gracia, que podemos considerar, no una cosa arrinconada y limitada, sino un mundo interior adonde caben tantas y tan lindas Moradas como habéis visto, y así es razón que sea, pues dentro de esta alma hay morada para Dios (Teresa de Jesús, 1999: 429)

Al haber mencionado que el alma no está arrinconada y limitada a un sitio, nos hace tomar mayor conciencia de la extensión de sus lugares en los que el creyente desea deleitarse, teniendo especial preferencia por la del séptima, la sexta y la quinta y despreciando los rincones que las tres primeras le ofrecen.

Ligada a esta intimidad que se encuentra en la séptima morada, subrayamos la relevancia que tiene el capítulo *La inmensidad íntima* para la elaboración de este apartado, dado que Bachelard afirma en su teoría que es algo que está en nosotros adherida como una especie de expansión de ser que la vida reprime y que dota de significado a ciertas expresiones respecto al mundo ofrecido por nuestra vista (Bachelard, 1965: 164). Así, entendiendo la inmensidad íntima como parte esencial de los rincones, ejemplificaremos con algunos lugares del castillo como “las cámaras” y lo “de dentro”.

La referencia a la cámara (moradas terceras) se identifica con otro de los rincones donde el alma desea estar por ocupar una parte importante de la interiorización para pasar de una estancia a otra y así el alma pueda conocer al fin la calma y el reposo de los últimos aposentos:

Mas aunque acá tenga muchos el rey de la tierra, no entran todos hasta su cámara. Entrad, entrad hijas mías, en lo interior; pasa delante de vuestras obrillas, que por ser cristianas debéis todo eso y mucho más, y os basta que seáis vasallas de Dios: no queráis tanto que

⁷⁸ Destacamos a Bachelard por su capítulo sexto Los rincones donde enuncia “En uno de nuestros capítulos sobre la casa, decíamos que la casa representada en una estampa suscita fácilmente el deseo de habitarla. Sentimos que nos gustaría vivir allí, entre los trazos mismos del dibujo bien grabado. Nuestra quimera nos impulsa a vivir en los rincones...” (Bachelard, 1965: 134)

os quedéis sin nada. Mirad los santos que entraron a la cámara de este Rey, y veréis la diferencia que hay de ellos a nosotras (Teresa de Jesús, 1999: 254).

Este símbolo se ha fundamentado en la figura literaria de la comparación o el símil porque la santa establece una semejanza entre la intimidad que han alcanzado las personas que han demostrado ser merecedoras de estar con el Señor, pues no se debe olvidar que lo que ocurre dentro de la última morada lo sabemos por santa Teresa y no hay más referencias a la unión del alma tras la séptima morada, lo que abarca uno de los misterios celestiales al mismo tiempo.

Por último, otro de los rincones que conforman el paso hacia el mundo interior se percibe en “lo de dentro”, y es interesante como la Santa juega con este concepto para abarcar, por un lado, la imaginación del último aposento, y por otro, la referencia a la séptima morada donde Dios se encuentra.

Es oportuno comentar que este espacio es aludido un total de treinta y dos veces a lo largo de la obra, pero por motivos de espacio comentaremos las más significativas y las que guardan una mayor relación con este punto.

En el capítulo tercero de la morada cuarta “dicen que el alma se entra dentro de sí y otras veces se sube sobre sí por este lenguaje no sabré yo aclarar nada, que eso tengo malo, que por el que yo lo sé decir, pienso que me habéis de entender y quizá será sola para mí” (Teresa de Jesús, 1999: 287). Se menciona la incertidumbre que pueden representar estos aposentos, dado que la Santa presenta confusiones sobre este rincón de dentro del castillo. El razonamiento que nos gustaría aportar ante la incertidumbre que supone este rincón se debe a que las cuartas moradas son las más confusas de entender, debido a que se percibe un cambio abismal en el rumbo del castillo al tratarse del fin de los demonios y las ponzoñas y comienzan a ser cosas sobrenaturales difíciles de entender.

Por el contrario, la siguiente referencia llamativa a “lo de dentro” la encontramos explícita en el primer capítulo de las séptimas moradas y es de gran relevancia para este punto del trabajo, pues se ha pasado de un estado de confusión donde ha habido una primera toma de contacto y donde el alma no sabía muy bien lo que Dios quería decirle y ahora sepa con certeza que estos adentros significan paz y misericordia:

No hablamos ahora con ellas, sino con las que ya, por la misericordia de Dios, han hecho penitencia por sus pecados y están en gracia, que podemos considerar, no una cosa arrinconada y limitada, sino un mundo interior, adonde caben tantas y tan lindas Moradas como habéis visto, y así es razón que sea, pues dentro de este alma hay morada para Dios (Teresa de Jesús, 1999: 429).

Del mismo modo, encontramos otra prueba que enlaza con el conocimiento anterior en el capítulo cuarto de la misma morada porque estar en los adentros de la paz y ganar la misericordia del Señor supone realizar una introspección no sólo a los interiores del castillo, sino que también al punto más profundo del alma donde sobran las palabras.

Quise decir que es poco, en comparación de lo que mucho más que es que conformen las obras con los atos y palabras, y que la que no pudiere por junto, sea poco a poco: vaya doblando su voluntad si quiere que le aproveche la oración, que dentro de estos rincones no faltarán hartas ocasiones en que lo podáis hacer. Mira que importa esto mucho más que yo os sabré encarecer. Pone los ojos en el Cruzificado y haráseos todo poco. Si su Majestad nos mostró el amor con tan espantables obras y tormentos, ¿cómo queréis contentarle con sólo palabras? (Teresa de Jesús, 1999: 453)

Como conclusión a este apartado, nos gustaría destacar la importancia que han mostrado los rincones y su vinculada relación con la intimidad, dado que si los rincones son un punto de seguridad, el alma debe tener claro que ya no le esperan más batallas que lidiar contra demonios o sabandijas y que debe conservar los hábitos cristianos, entregarse a sí misma y cumplir los mandamientos para prosperar en la fortaleza.

Aún así, un aspecto que ha captado nuestra atención en relación al análisis del espacio es perceptible a lo que representa el mundo interior para las cámaras y “lo de dentro”, ya que pareciera que el único enfoque de atención que deberíamos tener es la llegada al Señor a la séptima morada y consideramos que el alma debe ser participe de todo lo que sucede en el castillo previamente, pues nada de ello tendría sentido sino.

De esta forma, concluimos con el paso de lo ascético a lo místico a través del análisis de Bachelard, debido a que estos símbolos se corresponden con la intimidad del alma que desarrolla el creyente con su Dios o Señor, de manera que los siguientes símbolos y espacios del castillo estarán dedicados a los aspectos que conciernen estrictamente con las moradas cuartas en adelante.

3.4 La dialéctica de “lo de dentro” a lo de fuera en las primeras manifestaciones celestiales.

Bachelard propone en su noveno capítulo titulado *La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera* una forma muy curiosa de dotar al espacio de una estructura en cuanto al pensamiento y su inmensidad:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y enseguida todas sus normas se aclaran (Bachelard, 1999: 185).

Este fundamento es clave para comprender mejor las manifestaciones que vamos a tratar, puesto que Bachelard y santa Teresa confluyen en su pensamiento de que el exterior es un lugar confuso y peligroso, mientras que el interior abarca toda la inmensidad espacial que llevamos trabajando⁷⁹.

En el lenguaje de santa Teresa, esto se aprecia del mismo modo porque los arrabales del castillo representan el mundo más alejado al centro de Dios y pretenden entrar dentro del castillo con el alma para causar daños y que se aleje de su intimidad, algo que ya no pueden hacer a partir de la cuarta morada como se argumenta en “porque da el Señor cuando quiere y como quiere y a quien quiere, como bienes suyos, que no hace agravio a nadie. En estas moradas pocas veces entran las cosas ponzoñosas y si entran, no hacen daño, antes dejan con ganancia...” (Teresa de Jesús, 1999: 270).

Basándonos en este planteamiento que divide los dos mundos, centraremos este análisis en los elementos que se manifiestan en el segundo, dando muestras espaciales a la simbología acuática del interior del castillo y a los jardines que en él se encuentran para

⁷⁹ En la poética del espacio, Gaston Bachelard alude a que el más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera porque todo se dibuja, incluso en el infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones, enfrentando entonces el ser del hombre con el ser del mundo (Bachelard, 1965: 186)

posteriormente demostrar otra deformación del espacio que tiene lugar en la figura del gusano de seda.

La simbología acuática ha sido fundamentada de manera muy reciente en actuales investigaciones, debido a que la primera referencia al agua la encontramos en el segundo capítulo de la primera morada “este árbol de vida, que está plantado en las mismas aguas de la vida” (Teresa de Jesús, 1999: 4) y como apunta Álvarez Sánchez, el agua es el material fundamental con el que la escritora construye este espacio al aludir a la suposición sugerida por la propia autora en *Las moradas* (Álvarez, 2025:2).

De este modo, la Santa alude a dos posibles referencias que se tienen del agua en estas primeras moradas: si es clara, supondrá un elemento relacionado con Dios que da vida y si el agua está oscurecida, será tratada como un elemento de negrura y suciedad (Teresa de Jesús, 1999: 223)⁸⁰.

Más adelante, en las cuartas moradas el agua comienza a adquirir cualidades psíquicas y espirituales al ser señalada como una fuente que despierta al alma y la prepara para los aposentos siguientes porque ha sufrido mucho con las alimañas y demonios que lo han atormentado en las dos primeras moradas.

Hagamos cuenta para entenderlo mejor que vemos dos fuentes con dos pilas que se hinchen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua, y es, como sé poco y el ingenio no ayuda, y soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas; que en todas las que crió tan gran Dios, tan sabio, debe haber hartos secretos (Teresa de Jesús, 1999: 280).

Como vemos, estas dos fuentes cumplen una función simbólica muy importante en esta habitación del castillo, puesto que, al igual que nosotros y el castillo, son una creación más que el Señor ha dado para enviarnos vida (el agua) en estos momentos de incertidumbre, por lo que es un signo espacial de que en esta estancia no estamos solos y esta ayuda puede manifestarse de múltiples formas.

⁸⁰ En las segundas moradas ocurre el mismo patrón con respecto a las aguas oscurecidas pero esta vez lo asocia con malos caminos (Teresa de Jesús, 1999: 223).

Una de las formas que tiene Dios de conducir el agua hasta nosotros es por las referencias espaciales que denotan los arcabuces. De todos es sabido que un arcaduz es un conducto similar a una tubería por donde se transmite el agua y las referencias a este símbolo en la obra demuestran que son metáforas a los modos de oración que el alma debe emplear para canalizar la vida que Dios le ha dado⁸¹.

De igual modo, las constantes referencias a las fuentes, como medio para acercarnos más a Dios, propician que haya una fuente que destaque sobre todas las demás debido a que está ligada a un manantial:

Más, como dije en otra parte, la causa por que en esta manera de oración (digo en la que comencé esta Morada, que he metido la de recogimiento en ésta que había de decir primero, y es muy menos que la de gustos que he dicho de Dios, sino que es principio para venir a ella, que en la del recogimiento no se ha de dejar la fuente manantial, que no viene por arcaduces) él se comide, u le hace comedir ver que no entiende lo que quiere, (Teresa de Jesús, 1999: 293)

De este modo, parece que la composición del espacio en esta morada ayuda a visualizar mejor la figura literaria de la gradación, ya que lo que había comenzado por el elemento del agua, pasó a denominarse en dos fuentes que condujeron su contenido hasta una fuente manantial mucho más grande. Esta fuente manantial es, a su vez, una alegoría de la propia oración de recogimiento y esto cobra sentido en la sexta morada cuando ya se nos habla de un pilar de agua:

No parece sino que aquel pilar de agua, que dijimos, creo era la cuarta Morada, que no recuerdo bien, que con suavidad y mansedumbre, digo sin ningún movimiento, se henchía: aquí desató este gran Dios que detiene los manantiales de las aguas, y no deja salir la mar por sus términos, los manantiales por donde venía este pilar de agua; y con

⁸¹ Ni es menester artificio, ni se acaba el edificio de los arcaduces, sino siempre está procediendo agua de allí. Es la diferencia que la que viene por los arcaduces es, a mi parecer, los contenidos que tengo dicho que sacan con la meditación, porque traemos con los pensamientos, ayudándonos de las criaturas en la meditación y cansando el entendimiento, y como viene, en fin, con nuestras diligencias, hace ruido cuando ha de haber algún hinchamiento de provechos que hace el alma, como queda dicho (Teresa de Jesús, 1999: 280)

un ímpetu grande se levanta una ola tan poderosa, que sube a lo alto de esta navecica de nuestra alma (Teresa de Jesús, 1999: 370).

Sin embargo, el apunte señalado resulta un tanto ambiguo y discordante, debido a que Teresa de Jesús no había mencionado en ningún momento este pilar de agua en las cuartas moradas, apareciendo las dos veces que se muestra en la cita textual a Chicharro⁸².

En relación con los estudios de Álvarez Sánchez, nos gustaría apuntar la discordancia ya señalada con su perspectiva de la obra transversal, dado que, como muy bien indica en su estudio, desandar los caminos en los que el agua participó de la escritura teresiana supone adentrarse, simultáneamente, en el misterio de su espacio interior (Álvarez, 2025: 8)

Al hilo de que este elemento aparezca en la sexta morada, nos gustaría señalar que en el capítulo sexto de la misma también se menciona un pozo y, previamente, la Santa alude a las lágrimas para caracterizar al pozo como un lugar donde se puede esperar la oración que debe quedar intrincada en las almas, ya que no se trata del típico símbolo donde el agua está estancada, sino que guarda relación directa con el manantial:

Estas dejarán esta tierra seca, regada, y son gran ayuda para dar fruto; mientras menos caso hiciéramos de ellas, más, porque es agua que cae del cielo; la que sacamos cansándonos en cavar para sacarla, no tiene que ver con ésta, que muchas veces cavaremos y quedaremos molidas, y no hallaremos ni un charco de agua, cuanto más pozo manantial (Teresa de Jesús, 1999: 382).

Dejando al margen la gradación de los símbolos acuáticos de la morada cuarta, abarcaremos la ruptura de la alegoría anterior del alma como castillo con el surgimiento del gusano de seda en la quinta morada.

Entonces comienza a vivir, y base sustentando en esto y en buenas meditaciones, hasta que ésta crecida, que es lo que a mí me hace al caso, que lo otro poco importa. Pues crecido este gusano, que es lo que en los principios queda dicho de esto que he escrito,

⁸² Quizás, santa Teresa olvidó mencionar el pilar de agua en la cuarta morada y cuando escribió la morada sexta recordó que quería mencionar este símbolo. No obstante, no hay ningún argumento científico que corrobore lo que parte de nuestra suposición.

comienza a labrar la seda y edificar la casa donde ha de morir. Esta casa querría dar a entender aquí que es Cristo (Teresa de Jesús, 1999: 310).

Llama mucho la atención que en el segundo capítulo de esta morada se establezca una alegoría distinta del castillo y, por la imagen anteriormente nombrada, este espacio de la intimidad se estaría desarrollando en un jardín. El argumento que mejor corrobora esto es que el símbolo de la propia estancia se desarrolla en las conclusiones que ya hemos nombrado en otras ocasiones para dar cuenta no sólo del laberinto que puede resultar, sino también de los aposentos con jardines y fuentes que posee⁸³.

Anque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas más: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines, y fuentes, y laborintios y cosas tan deleitosas, que desearéis deshaceros en alabanzas al gran Dios que la crió a su imagen y semejanza. Si algo hallardes bueno en la orden de daros noticias de Él, creé verdaderamente que lo dijo Su Majestad por daros a vosotras contento, y lo malo que hallardes es dicho de mí (Teresa de Jesús, 1999: 462).

De igual modo, el gusano de seda es caracterizado en un principio como un ser inmundado y despreciable, pero cuando empieza a construir su capullo y renace como una mariposa es cuando ya adquiere una belleza sin par y de ahí que la santa le llame “mariposilla” (capítulo segundo de la quinta morada), “mariposica” (capítulo cuarto de la quinta morada), “mariposita” (capítulo segundo de la quinta morada), “palomica” (capítulo tercero de la quinta morada) o “palomilla” (capítulo undécimo de la sexta morada).

Este proceso de metamorfosis que tiene lugar dentro del castillo es fácilmente comparable con el recorrido que hacemos por los vericuetos mencionados de principio a fin, ya que antes de entrar al castillo estamos manchados y corrompidos por el pecado, pero a medida que vamos adentrándonos en el castillo y practicamos las oraciones que Dios nos ha dado, nos convertimos en seres hermosos y listos para renacer en la otra vida.

Además, dentro de las estancias de lo íntimo, el símbolo del capullo de seda puede ser comprendido desde *La poética del espacio*, ya que el último capítulo dedicado a la

⁸³ Nos ha resultado muy extraño no encontrar más referencias a lo largo del texto a la palabra “jardín” o “jardines” y se especula que las estancias imaginarias de la cuarta morada se desarrollen en un patio del castillo y las del gusano de seda en el jardín ya mencionado por ser su hábitat natural.

fenomenología de lo redondo reconoce lo primigenias que pueden ser algunas imágenes del ser como la del propio gusano, dado que este animal, concretamente, presenta una etapa evolutiva y el paso a otro ser:

Sólo con esta condición la fórmula: “la existencia redonda”, se convertirá para nosotros en un instrumento que nos permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser. Una vez más, las imágenes de la redondez absoluta nos ayudan a recogernos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia puede ser redonda (Bachelard, 1965: 203).

La cita a Bachelard ayuda a comprender el simbolismo de lo redondo en esta obra, ya que el gusano no es una alegoría o metáfora para expresar un concepto del alma, sino que la Santa lo menciona en este punto para dar cuenta de la resurrección que está por venir en las siguientes estancias. Esto tiene mucho sentido si atendemos a la capacidad de volar que tiene la mariposa para no ser alcanzada por los peligros exteriores.

En resumen, este apartado nos ha ayudado a profundizar un poco más en el misterioso espacio que encierran los aposentos místicos aunque ha planteado muchísimas incógnitas y discordancias con algunos puntos de la lectura, como ya se ha mencionado. De igual modo, el artículo sobre la poética del agua en el “Tratado” de santa Teresa nos ha resultado indispensable para corroborar nuestras hipótesis sobre el espacio donde se encuentran la fuente y los jardines.

No nos gustaría cerrar este capítulo sin señalar la debida atención de Álvarez a los estudios de Bachelard, ya que ha apuntado rasgos místicos relevantes para su tratado del agua en las obras de santa Teresa gracias a su análisis de *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*.

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 (Álvarez, 2025: 4).

3.5 La arquitectura del misticismo: el estado perfecto de unión con Dios

Pareciera que no se ha terminado de dar forma a todo el espacio imaginario que abarcan las profundidades del alma o se han pasado por alto algunas estancias de los aposentos del castillo, como “el camino”, “el camarín”, “la navecica” , “el hondón interior” o “las ventanas”, pero se han dejado para el final porque en este capítulo que destaca su relación con algunos de los fenómenos místicos y espirituales que tienen lugar en la sexta y séptima morada.

Tras deleitarse en las anteriores moradas con los tesoros y gozos del Señor, la mariposa llega a una habitación muy próxima a la séptima, que como ya se ha dicho anteriormente, supone una gran proximidad con el centro del castillo. En este punto de las sextas moradas, la Santa reivindica que místico será aquel que Dios quiera que lo sea, fundamentándose en que algunos fenómenos místicos suponen un peligro de confusión para quienes se han adentrado en este punto de búsqueda, por lo que debemos destacar a González Suárez por determinar a Cristo como centro del castillo.

La mística teresiana, tan próxima a la experiencia de San Pablo y a la de San Juan como a las enseñanzas de los profetas y a la tradición mística del Cantar de los Cantares, se distingue por su carácter cristocéntrico, que se hace patente en todas las obras de la santa. Tal afirmación no sólo se funda en las constantes alusiones a la vida de Jesús, sino ante todo el hecho de que cada una de las fases del proceso místico se desarrolla como un camino de búsqueda y encuentro entre el hombre y Cristo Crucificado y Resucitado (González, 2021: 174).

Este camino de búsqueda será lo que nos ayude a trazar una línea por todo el castillo y hacer un seguimiento de todas sus estancias. Esto será posible gracias a la multitud de referencias que de él existen desde el primer capítulo de las moradas primeras hasta la séptima morada.

En la primera morada de la fortaleza, a través del pasaje de san Pablo y la Magdalena, Teresa de Jesús atribuye como algo imposible a adentrarse en las siguientes moradas por consideración de algunas personas, y lo hace sin habernos indicado cuál es

la puerta, por lo que reivindica que es necesario aceptar las pruebas del camino que el Señor tiene preparadas a quienes están afuera y dejarse llevar por él⁸⁴.

Ya en el segundo capítulo, se nos indica que el objetivo de este camino es encontrar a Dios pero, además, la Santa afirma que Dios es el propio camino, lo cual tiene mucho sentido porque a lo largo del castillo debemos cumplir lo que en cada morada se nos indica para prosperar en su búsqueda y conocerle⁸⁵.

Y así torno a decir que es muy bueno y muy rebueno tratar de entrar primero en el aposento adonde se trata de esto, que volar a los demás, porque este es el camino; y si no podremos ir por el segundo llano, ¿para qué hemos de querer alas para volar?; mas que busque cómo aprovechar más en esto. Y a mi parecer, jamás nos acabamos de conocer, si no procuramos conocer a Dios (Teresa de Jesús, 1999: 227).

No obstante, la figura del camino también puede resultar algo negativo, como se muestra en la página siguiente, porque Teresa de Jesús señala las consecuencias negativas que trae consigo perderse o alejarse del Señor, por lo que concordamos con las investigaciones de Paricio en que el esquema del camino hacia Dios solamente puede ser a través del recorrido que éste marque a sus seguidores (Paricio, 2016: 7) y lo afirmamos porque su enemigo desea apartarnos del camino⁸⁶.

Esta idea del camino de la luz y de la perdición se traslada también a las segundas moradas con el matiz de que aquí el camino adquiere el segundo nombre de “espiritual” dado que es el momento de que el alma se reconozca a sí misma y se duela de sus pecados. Además, el apunte de Chicharro en su apartado crítico en relación a la metátesis “primita” nos demuestra que a veces el propio Señor manda como prueba la mordida de estos seres ponzoñosos para manifestar el dolor de los pecados.

⁸⁴ Porque es muy amigo de que no pongan tasa a sus obras; y así, hermanas, jamás os acaezca a las que el Señor no llevare por este camino (Teresa de Jesús, 1999: 215).

⁸⁵ El significado de la figura del camino en la primera morada es vista como algo positivo que va a conducir al alma a su Ser amado, actuando como un guía y también como algo negativo.

⁸⁶ En la primera morada, Teresa de Jesús nos advierte de que los ardides y trampas del Demonio son terribles para que las almas no conozcan ni entiendan sus caminos (Teresa de Jesús, 1999: 216).

Procuremos hacer lo que es en nosotros y guardarnos de estas sabandijas ponzoñosas, que muchas veces quiere el Señor que nos persigan malos pensamientos y nos aflijan, sin poderlos echar de menos, y sequedades, y an algunas veces primite que nos muerdan para que nos sepamos guardar mejor después y para probar si nos pesa mucho de haberle ofendido (Teresa de Jesús, 1999: 243).

En pos de estas ideas, el camino espiritual se transforma en la tercera morada en “el camino de la salvación” puesto que el alma no está en pecado mortal y ha conseguido llegar muy lejos si no regresa hacia atrás⁸⁷.

Al mencionar este paso, somos conscientes de que aquí se unifica el significado del camino para el resto de moradas, puesto que las demás entradas responden a la idea de un modo similar debido a que todas radican en lo difícil que es continuar en el camino que nos marca el Señor⁸⁸.

No está an el amor para sacar de razón; mas querría que la tuviésemos para no nos contentar con esta manera de servir a Dios siempre a un paso paso que nunca acabaremos de andar este camino. Y como nuestro parecer siempre andamos y nos cansamos, porque creed que es un camino brumador, harto bien será que no nos perdamos. Mas ¿pareceos, hijas, si yendo a una tierra desde otra pudiésemos llegar en ocho días, que sería bueno andarlo en un año, por ventos y nieves y aguas y malos caminos? (Teresa de Jesús, 1999: 262)

Concluyendo con el símbolo del camino en la arquitectura del castillo, vale la pena señalar la posible inspiración de este símbolo en otra de sus obras: *Camino de perfección*. En esta obra, la Santa habla de dos partes bien diferenciadas como en *El castillo interior*, dado que *Camino de perfección* constituye por un lado, una forma de proceder a la

⁸⁷Paricio sostiene que la Santa menciona a la oración de recogimiento, que se practica en la siguiente morada, en el capítulo 28 de Camino de perfección y que engloban la idea de ser un camino de ascenso donde es muy fácil perderse (Paricio, 2016: 23).

⁸⁸ En la cuarta morada el camino se presenta como “un camino de amor”, en la quinta y en la sexta este camino es “un tesoro enterrado” y concluye con que se trata de un “camino de oración” en la séptima. La razón que une a todos y al hilo que dijimos al iniciar su explicación se debe a que es muy sencillo perderse en él y perderlo (a Dios).

oración, y por otro, hablar de lo que es la oración contemplativa en sí⁸⁹. De este modo, el camino no solamente representa una constante en las obras de santa Teresa, sino que también nos demuestra que su espacio puede ser analizado en dos obras completamente distintas donde en ambas se muestra una manera similar de proceder a la oración.

Antes de analizar el espacio del camarín, nos es oportuno señalar a González Suárez por aportarnos una de las claves del camino como fenómeno espacial que es guiado por la gracia y misericordia de Dios y como una causa de que el alma se reconozca a sí misma y sepa el modo de proceder al interior por cada morada: el camino.

Afortunadamente, en el contexto de la llamada de Cristo que origina la conversión, el reconocimiento del pecado personal es una experiencia que se da a la luz de la misericordia divina. En la conversión, el hombre experimenta a un mismo tiempo un profundo dolor, provocado por el peso de sus pecados, y una alegría sin par, cuya causa es el reconocimiento de que, al responder a la llamada del amor divino, ha comenzado ya a experimentar la redención (González, 2021: 171).

Otra forma de materializar el espacio en estas últimas dos moradas es mediante el lugar que ocupa el camarín, porque es el símbolo que da nombre al título de este epígrafe al tratarse del rincón donde se rinde el culto al Dios celestial:

Deseando estoy acertar a poner una comparación para si pudiese dar a entender algo de esto que voy diciendo, y creo no la hay que cuadre; mas digamos ésta: Entráis en un aposento de un rey u gran señor, u creo camarín lo llaman, adonde tienen infinitos géneros de vidrio y barros y muchas cosas, puestas por tal orden que casi todas se ven en entrando. Una vez me llevaron a una pieza de estas en casa de la Duquesa de Alba, adonde, viniendo de camino, me mandó la obediencia estar, por haberlos importunado esta señora, que me quedé espantada en entrando, y consideraba de qué podía aprovechar aquella baraúnda de cosas, y vía que se podía alabar al Señor de tantas diferentes cosas; y ahora me cay en gracia como me ha aprovechado para aquí (Teresa de Jesús, 1999: 1363).

En efecto, esta es la descripción perfecta del lugar donde se encuentra Dios y por ser el centro del alma constituye el lugar más iluminado de todo el castillo. Una prueba que podemos aportar para corroborarlo radica en que representa el lugar de adoración que

⁸⁹ En el estado de la cuestión de El castillo interior sugerimos su estructura bipartita entre moradas ascéticas (primera, segunda y tercera morada) y místicas (cuarta, quinta, sexta y séptima).

representaría una iglesia y es muy interesante la forma en que santa Teresa de Jesús lo representa a través de una anécdota de su vida cotidiana.

De manera similar, la referencia a su vida y la expresión tan coloquial del ejemplo facilitan en gran medida la lectura que, a su vez, cumplen con dos de las características, señaladas por Germán Vega en base a las investigaciones de García de la Concha, aportadas por su tan nombrada escritura vivencial:

A partir de los postulados de Recogimiento, García de la Concha, atento a determinar influjos más profundos y de más amplio espectro que las simples huellas de elementos concretos, ha sistematizado una serie de rasgos de la escritura de Santa Teresa que pueden derivar de su anclaje en este ámbito de religiosidad: su experiencia afectiva desbordada, su impronta autobiográfica, el uso del lenguaje coloquial, el proceso de autocorrecciones y tanteos, el recurso de las imágenes extraídas de la vida cotidiana, la concentración de éstas en torno a muy escasos núcleos semánticos (Vega, 1982: 41).

De igual modo, obviando su faceta literaria, la dimensión que abarca el aposento de Cristo no nos aporta muchos más detalles al margen de que está de lo más iluminada por los vidrios y por la luz que implica la guía del camarín como lugar de encuentro. Por ello resulta tan especial, ya que es la única referencia que se tiene del lugar exacto del centro del castillo en el texto, llamándonos la atención que se cite en la morada sexta y no en la séptima, por lo que la dimensión íntima de Bachelard hace que lo cataloguemos como un lugar aludido donde la Santa no ha estado⁹⁰.

Lo mismo ocurre con la referencia a la nave o navecica, dado que es otra pieza espacial fundamental a comentar pero con la diferencia de que esta nave no menciona a un elemento que se desarrolla en la siguiente morada, ya que esta nave es el soporte fundamental de la deformación del espacio en el pilar de agua⁹¹.

⁹⁰ La única referencia que se tiene del lugar del centro del castillo está ubicada en el capítulo cuarto de la sexta morada.

⁹¹ No parece sino que aquel pilar de agua, que dijimos, creo era la cuarta Morada, que no recuerdo bien, que con suavidad y mansedumbre, digo sin ningún movimiento, se henchía: aquí desató este gran Dios que detiene los manantiales de las aguas, y no deja salir la mar por sus términos, los manantiales por donde venía este pilar de agua; y con un ímpetu grande se levanta una ola tan poderosa, que sube a lo alto de esta navecica de nuestra alma y así como no puede una nave, ni es poderoso el piloto, ni todos los que lo

Alternativamente a la nave y al camarín, hemos pasado por alto de manera intencionada una estancia del castillo que guarda una relación muy vinculada con el primer fenómeno místico: el hondón interior.

Recordemos que el primero de los fenómenos místicos fue el brasero encendido y ha sido descrito anteriormente como una de las formas que tiene el Señor de despertar al alma mediante el dolor y se trata de un sentimiento ardiente que aflige una pasión a quien ha llegado a esta estancia a rodearlo.

Por ello, la relación de esta manifestación con el hondón interior resulta evidente, dado que el hondón tiene la función de ahumar y penetrar en el cuerpo de la cuarta morada y el brasero producir un efecto placentero en el alma: “entiende una fraganza, digamos ahora, como si en aquel hondón interior estuviese un brasero adonde se echasen olorosos perfumes; ni se ve la lumbre ni donde está, mas el calor y humo oloroso penetra toda el alma, y an hartas veces, como he dicho, participa el cuerpo” (Teresa de Jesús, 1999: 282).

Este hecho afirma la relevancia del espacio imaginario que tiene lugar en la cuarta y sexta morada, ya que las constantes referencias a lugares que están por venir hace que se desdibuje muchas veces el significado del lugar que queremos tratar, por lo que este símbolo ha de ser tratado desde la experiencia humana y espiritual y deberemos recurrir a Kralj para afirmar la teoría de la perspectiva en ambas experiencias:

Acabamos de ver que la experiencia sigue siendo un elemento clave del fenómeno religioso. Pero, ¿en qué estamos pensando cuando decimos la palabra “experiencia”? Martín Velasco, en su estudio al que nos hemos referido anteriormente, menciona dos significados fundamentales que se derivan del sustantivo experiencia. El sustantivo “experiencia” podemos comprenderlo en el sentido del adjetivo “experimental”. “Experiencia” tiene que ver en este caso con el “experimento”. La experiencia comprendida así se parece a lo que ocurre en el experimento. En el experimento conocemos a realidad por los instrumentos, provocando de ella los efectos sensibles (Kralj, 2011:88)

gobiernan para que las olas, si vienen con furia, la dejen estar adonde quieren, muy menos puede lo interior del alma detenerse en donde quiere, ni hacer que sus sentidos ni potencias hagan más de lo que les han mandado... (Teresa de Jesús, 1999: 370)

Aunque el espacio en este fenómeno no sea del todo aplicable, si lo son los sentimientos que produce, pues sabemos que el alma es más sensible y más delicada a los efectos de unirse con el Señor en la cuarta y sexta habitación de la fortaleza.

Finalmente, a lo largo del análisis espacial que supone el tercer capítulo de este trabajo se ha hablado de castillos, habitaciones, puertas, lugares aludidos y caminos. ¿Pero qué hay de las ventanas de este edificio? Ese es el último punto que forma parte de las dimensiones espaciales del castillo por la razón de aparecer tan tarde a lo largo de la obra, teniendo un total de tres apariciones en la séptima morada.

Las dos primera menciones a las ventanas son una comparación que la Santa realiza compadeciéndose de la pobre alma que quiere encontrar a su Señor y tiene miedo de que se le cierre. De este modo, la ventana carece de dimensión espacial al tratarse de una comparación con un rasgo típico del conocimiento o, dicho de otro modo, lo que se puede ver.

Digamos ahora como una persona que estuviese en una muy clara pieza con otras y cerrasen las ventanas y se quedase ascuras, no porque se quitó la luz para verlas, y que hasta tornar la luz no las ve, deja de entender que están allí. Es de preguntar si cuando torna la luz y las quiere tornar a ver, si puede. Esto no está en su mano, sino cuando quiere nuestro Señor que se abra la ventana del entendimiento: harta misericordia la hace en nunca se ir de con ella, y querer que ella lo entienda tan entendido (Teresa de Jesús, 1999: 431).

En discordancia con lo anterior, la última entrada de la ventana en el texto sí presenta una noción espacial que podemos posicionar cerca del camarín que habíamos situado previamente, al tratarse de unas ventanas geminadas por las que la luz queda dividida en dos: “no habrá remedio de apartarse, u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque estra dividida, se hace todo una luz. Quizá es esto lo que dice san Pablo: –El que se arrima y llega a Dios, hácese espíritu con Él” (Teresa de Jesús, 1999: 438).

Estas últimas ventanas dan cuenta de la relación de la luz con el castillo, resultado no sólo un medio de paz y tranquilidad por haber llegado a la última morada, sino que también encarna el conocimiento que impulsa a las almas a estar con Dios, puesto que el resto del castillo es muy oscuro si nos centramos en las moradas más alejadas al Señor.

Que solamente se nombre a las ventanas en esta última parte del castillo da que pensar por qué es un castillo con tan pocas ventanas y que estas a su vez se encuentren en el aposento que encarna el paraíso según el capítulo dedicado a *La casa y al universo*.

A nuestro juicio, consideramos que si el castillo tiene tan pocas ventanas se debe al planteamiento de Egido sobre la concepción de que es un castillo simbólico que está rodeado por una selva oscura (2010: 86), por lo que no es un castillo que necesite ventanas para ver lo que hay en el exterior, que supondría, en este caso, una distracción si pensamos en los arrabales y en las alimañas a las afueras del castillo.

Antes de cerrar con el análisis simbólico de lo que propiamente abarca el espacio, nos gustaría cerrar con una alusión a Micha el Gerli, ya que ha sido de gran ayuda sobre el arte de la memoria a la hora de señalar los puntos que él considera parte de la obra teresiana y que nosotros, en cambio, hemos decidido llamarlos “deformaciones”:

La materia del *Castillo interior* de Santa Teresa se ordena precisamente según un esquema memorístico, y es uno de los vestigios más importantes del residuo oral y la persistencia del arte de la memoria en la literatura del Siglo de Oro. Las siete moradas que representan las siete cámaras del castillo son *loci* del *oculus imaginationis*, en la terminología del arte mnémico. Es decir, son los correspondientes visuales de los siete grados de la oración, en cuyo centro se halla Dios. Cuando, guiado por el amor divino, el ser penetra en la última morada donde se realiza el matrimonio espiritual (Gerli, 2018: 157).

Si bien no compartimos el mismo punto de vista con respecto a que hay siete estados de oración, su enfoque con respecto a la guía que lleva al alma a la última estancia del Señor nos parece de lo más acertado para titular este capítulo como *La arquitectura del misticismo: el estado perfecto de unión con Dios*.

3.6 La simbología de lo imaginario y el tiempo en la obra de Santa Teresa. Nuevas líneas de investigación en la obra teresiana.

En este último epígrafe, se darán unas breves, pero ejemplificadas, pinceladas al significado que encierran la simbología de Gilbert Durand y las alusiones temporales que tienen lugar dentro de la obra⁹².

Una vez concluimos el punto número uno de la poética de la imaginación, en la segunda lectura que dimos al castillo interior, nos dimos cuenta de que había un conjunto de símbolos nocturnos y diurnos que tenían lugar dentro de la obra y que podían suscitar otro futuro análisis en relación con *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, dado que los símbolos del régimen diurno y nocturno están presentes en determinadas manifestaciones y en los animales que rondan el castillo.

Si bien ocurre lo mismo con *La poética del espacio*, no todos los símbolos albergan un significado unitario o se pueden apreciar por igual en *Las moradas* como ha sucedido con los capítulos de *El cajón*, *los cofres*, *los armarios*, *El nido*, *La concha* o *La miniatura*.

Para comenzar con los tres símbolos que mayormente hemos percibido a lo largo de la obra, los señalaremos como las alas, la luz y la cruz respectivamente, dado que su imagen se ha configurado por el ensueño que albergan detrás y, como indica Izquierdo Sorlí, la palabra es la puerta de la comunicación y no hay comunicación sin palabra (Izquierdo, 2014: 84).

El primero de ellos se corresponde con un símbolo ascensional del régimen diurno de la imagen que forma parte del segundo capítulo *El cetro y la espada*. El símbolo de las alas ha llamado nuestra atención desde que Teresa de Jesús estableció el símil de la humildad con la que tiene que prosperar el alma y de las alas que no necesitamos para volar (capítulo dos de la primera morada).

⁹² En lo que respecta al segundo solamente podremos considerar al tiempo desde las marcas temporales que la Santa ha ido mencionando a lo largo de la obra (horas, días, momentos,...) puesto que no podemos entender este tiempo sin el espacio y no hemos encontrado ninguna poética del tiempo imaginario.

Ciertamente, esta afirmación tiene todo el sentido si se considera a la séptima morada como parte del castillo, dado que no debemos olvidar que el objetivo de la ascensión es sobreponerse a los estímulos y conseguir elevarse para poder estar con el Señor en la séptima morada.

De este modo, la misma simbología tiene otra manifestación en la tercera morada donde la ascensión se ha dado como evolución progresiva al avance que supone para el alma adentrarse en las terceras moradas del castillo, “ya no sé lo que decía, que me he divertido mucho, y en acordándome de mí, se me quiebran las alas para decir cosa buena, y así lo quiero dejar por ahora, tornando a lo que os comencé a decir, de las almas que se han adentrado a las terceras Moradas, que no las ha hecho el Señor pequeña merced” (Teresa de Jesús, 1999: 253).

Por otro lado, otra de las entidades que también pertenece a la simbología del régimen diurno es la propia luz, dado que se trata de un símbolo espectacular por ser una forma que da luz y visibilidad a lo esencial del castillo: Dios.

¡Oh, almas redemidas por la sangre de Jesucristo! ¡entendeos y habed lástima de vosotras! ¿Cómo es posible que entendiendo esto no procuráis quitar esta pez del cristal? Mira que si se os acaba la vida, jamás tornaréis a gozar de esta luz. ¡Oh, Jesús! ¡Qué es ver a un alma apartada de ella! ¡Cuáles quedan los pobres aposentos del Castillo! (Teresa de Jesús, 1999: 223).

La luz significa búsqueda y conocimiento al mismo tiempo en la obra teresiana y gracias a las comparaciones con las numerosas referencias religiosas a la parábola del hijo pródigo, a Job o al rico que no quería desprenderse de sus riquezas, sabemos que es el único medio del alma para adentrarse en lo profundo de su ser y conocer el símbolo del camino que hemos mencionado en la arquitectura del misticismo.

No obstante, esta luz, que se propaga tenuemente por el castillo y que aumenta según nos vamos acercando a la séptima habitación, funciona por oposición a las tinieblas. Así, resulta muy llamativo ver cómo Teresa de Jesús hace acopio de este símbolo en la primera morada para representar al demonio como una confusión más dentro de las estancias del alma.

Mira que en pocas Moradas de este Castillo dejan de combatir los demonios. Verdad es que en algunas tienen fuerza las guardas para pelear, como creo he dicho, que son las potencias; mas es mucho menester no nos descuidar para entender sus ardides, y que no nos engañe hecho ángel de luz, que hay multitud de cosas con que nos puede hacer daño entrando poco a poco, y hasta haberle hecho no le entendemos (Teresa de Jesús, 1999: 231).

Mediante este símbolo de Durand, que funciona claramente como una oposición a la oscuridad, comprobamos los mayores temores de la Santa: el demonio y decepcionar a Dios por alejarse del camino que le ha marcado para reunirse con él y estar en matrimonio místico.

Por último, el tercer símbolo perteneciente a la poética de lo imaginario sería abarcado desde la perspectiva del régimen nocturno, puesto que se trata de la cruz y lo clasificaremos como un símbolo del progreso. Las dos referencias más significativas para su configuración imaginaria son perceptibles en las segundas y terceras moradas, ya que puede significar, por un lado, una metáfora bíblica a la muerte de Jesús y la clemencia que demostró (mismas cualidades que el alma debe demostrar si quiere escapar de sus tormentos), y por otro, dar cuenta de la prueba a la que se somete al alma y que se identifica como un tormento:

Que aunque nunca dé Dios regalos, dará una paz y conformidad con que anden más contentas que otros con regalos, que muchas veces como habéis leído, los da la divina Majestad a lo más flacos, aunque creo de ellos que no los trocarían por las fortalezas de los que andan con sequedad. Somos amigos de contentos más que de cruz. Pruébamos tú, Señor, que sabes las verdades para que nos conozcamos (Teresa de Jesús, 1999: 256).

Como símbolo nocturno, la cruz representa un medio natural del mismo modo que podría serlo el “árbol de vida” que se menciona en la segunda morada, al situarlo plantado en las aguas de la vida, y llama mucho la atención que la cruz represente un símbolo del progreso dentro de la simbología de Gilbert Durand.

Estos tres símbolos propician una perspectiva completamente diferente a la convencional y demuestran que la poética de lo imaginario trabaja también con una simbología similar a la del espacio aunque, desde nuestro punto de vista, ofrece coordenadas menos precisas y se dedica a describir todas esas entidades que pasan por la

psique de la imaginación, pasando la memoria y la escritura vivencial de la autora a un segundo plano.

Antes de dar por concluido el análisis en *El castillo interior*, haremos hincapié en separar aquellos animales que son negativos y que representan los símbolos terimorfos de los que han llamado nuestra atención por ser, precisamente, positivos.

Los símbolos terimorfos forman parte de los temidos rostros del tiempo y la razón que los sitúa aquí es por tratarse, en palabras de santa Teresa, de seres ponzoñosos que tratan de hacernos daño y alejarnos del Señor. Algunos de estos animales negativos son las sabandijas (primera morada), bestias (primera morada), gusanos (segunda morada), culebras (primera morada), víboras (primera morada) y bestias ponzoñosas (cuarta morada).

El escapismo del tiempo de estos seres es evidente si tenemos en cuenta que son alimañas que forman parte del mundo exterior y que persiguen al alma para que no pueda cumplir su objetivo de conocer el castillo y cumplir con el matrimonio espiritual que Dios le tiene destinado tras pasar por sus pruebas.

Por el contrario, los animales positivos son los que constituyen para Teresa de Jesús una alegoría o una comparación con el alma purgada o con el Señor y, de todos ellos, el animal que más ha captado nuestra atención es el fénix:

Una manera hay, que estando el alma, anqueno sea en oración, tocada con alguna palabra, que se acordó u oye de Dios, parece que su Majestad, desde lo interior del alma, hace crecer la centella que dijimos ya, movido de piedad de haberla visto padecer tanto tiempo por su deseo, que abrasa toda ella como un ave Fenis, queda renovada, y piadosamente, se puede creer, perdonadas sus culpas (Teresa de Jesús, 1999: 360).

Aunque el animal más importante del tratado de santa Teresa sea el gusano de seda que hace su casa con Dios para transformarse en una mariposa, nos llama mucho la atención que la santa establezca una comparación con un animal fantástico y pagano como puede serlo el fénix. Consideramos, por ello, que no hay mejor animal que resuma mejor las características de la resurrección del alma y, de igual modo, que represente de manera similar al Renacimiento.

Además, al mencionar al gusano como un animal positivo, percibimos que en una primera instancia no lo es, ya que, en cierta ocasión, la Santa lo denomina como “gusano feo” o “este gusano, que es grande y feo” (moradas quintas), pero con la gracia de Dios puede llegar a serlo y convertirse en la mariposa a la que Teresa de Jesús tiene tanto cariño.

En menor medida, destacaremos al erizo y a la tortuga como animales positivos ya que no tienen un gran impacto en la lectura del capítulo tercero de la cuarta morada y su intervención se basa en la comparación que santa Teresa utiliza para proceder a explicar las bases de la oración de recogimiento porque estos animales se encogen en su ser y se retiran a su interior como hace el alma:

Paréceme que he leído que como un erizo o tortuga cuando se retiran hacia sí, y debíalo de entender bien quien lo escribió; mas éstos, ellos se entran cuando quieren; acá no está en nuestro querer, sino cuando Dios nos quiere hacer esta merced. Tengo para mí que cuando su Majestad la hace, es a personas que van ya dando a las cosas del mundo, no digo que sea por obras los que tienen estado, que no pueden sino por el deseo, pues los llama particularmente para que estén atentos a los interiores (Teresa de Jesús, 1999: 290).

Como conclusión a este apartado, debemos decir que hemos encontrado muy interesante trabajar con estos arquetipos imaginarios que resultan un tanto complejos de entender, pero la función y significado que dejan detrás es comprensible y universal, por lo que seguramente haya muchos más fenómenos imaginarios que no hemos tratado por cuestiones de espacio dentro de esta obra.

Al igual que mencionamos en la introducción, nos mantenemos en lo dicho acerca del carácter interdisciplinar de poder comprender los arquetipos imaginarios como parte de la literatura y el arte. Sería muy descortés cerrar este trabajo para proceder con las conclusiones sin señalar la debida mención a Juan Eduardo Cirlot, por la valiosa comparación que establece al señalar que el error del artista y del literato simbolistas fue querer verter toda la esfera de la realidad en avenida de impalpables correspondencias, en obsesionante conjuración de analogías, sin comprender que lo simbólico se contrapone a lo existencial; y que sus leyes sólo tienen validez en el ámbito peculiar que lo concierne (Cirlot, 1992: 16).

4. Conclusiones

El presente trabajo ha pretendido establecer en todo momento un análisis exhaustivo de lo que parecía un análisis imposible, por tratarse de un espacio imaginario donde se nos aportaban pocas referencias a lugares y se presentaban de forma aludida o a través de comparaciones.

Con ello, se ha acudido a una serie de estudios teórico-literarios desarrollados durante el siglo XX, tomando como base las estructuras y lugares imaginarios y, en lo personal, ha sido todo un privilegio trabajar con investigaciones muy cercanas a la actualidad para conocer más acerca dos obras clásicas para el estudio de los símbolos, como son *La poética del espacio* y de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

La razón por la que enuncio que ha sido un privilegio y una suerte se debe a que me identifico como filólogo y me resulta muy complicado entender vertientes filosóficas y psicológicas que forman parte de la literatura (la obra de Gilbert Durand no ha sido una lectura ligera y he tenido que recurrir a otras autoridades para comprender mejor lo que en ella se estaba comentando o analizando) y que son de absoluta relevancia para los estudios de literatura española, la literatura comparada, la teoría de la literatura y la crítica literaria.

Además, la amplia gama interdisciplinar de este máster me ha permitido conocer mejor que la literatura es un arte perteneciente a las humanidades y, por tratarse de un tipo de humanidad, no debe ser entendida como una disciplina al margen de las demás, por lo que, aunque sea muy complejo el tema que se trate, siempre hay que tratar de aportar una perspectiva diferente e intentar de infundir un juicio de valor honrando a quienes han estudiado previamente nuestro tema. En eso tienen que radicar las bases de toda buena investigación.

De manera previa a nuestras conclusiones sobre el espacio, nos gustaría señalar la relevancia de los estudios y bibliografía que toman señas en la obra la santa Teresa como escritora en lengua española y, como mencionan Dámaso Chicharro y Germán Vega, en su vocación y dimensión literaria. El repertorio de análisis de su alegoría, así como el trabajo que hay detrás con el manejo de la bibliografía espiritual que legó, dan cuenta de

lo profunda e intrincada que es la mística española y de la relevancia que supuso entender el alma como un castillo.

En vista de que la alegoría teresiana ha sido muy estudiada por la crítica, el final del apartado número uno nos ha servido para corroborar la importancia de *El libro de la vida* como principio iniciático a su forma tan personal y cercana de escribir, puesto que sin la existencia de este libro, no seríamos capaces de entender las llamadas de atención, la *captatio benevolentiae*, su ruin condición, las obediencias religiosas que le daban libertad para escribir como monja renacentista o que, en muchos casos, se considerase una ignorante

Hablando de *La poética del espacio*, subrayaremos la facilidad que ha supuesto la comprensión y resumen de sus ideas a la par de su aplicación a *El castillo interior* de santa Teresa de Jesús, puesto que su intervención en otras obras de la literatura española y el reciente artículo de Álvarez Sánchez sobre otra de las obras de Gaston Bachelard nos han corroborado la vigencia de estos estudios poco trabajados, por lo que esta investigación no se cierra únicamente a este trabajo y sería interesante continuar con estos estudios en una futura tesis doctoral.

En lo que respecta a la obra sobre la que se ha focalizado todo el análisis, debo decir que me ha ayudado enormemente a comprender pasajes que estaban un tanto oscuros. Conocer las ediciones más modernas ha sido una facilidad para trabajar sobre las anotaciones y fundamentos de autores como Chicharro o Pérez López, y me gustaría compartir algunos de los razonamientos que he extraído de mi análisis.

Soy consciente de que esta obra teológica enmarcada por una alegoría literaria supone un viaje de transformación personal y espiritual para aquel que decide adentrarse en el castillo. No obstante, si se desea concluir este viaje es preciso que el alma pase a la otra vida porque la vida terrenal no es la vida verdadera, un aspecto extraído de la lírica teresiana. De este modo, en el momento en que el alma decide cruzar la puerta de entrada al castillo y poner un pie dentro de él, ya sabe que va a morir si desea consumir el matrimonio místico o espiritual con el Señor, dado que la Santa sostiene que es preciso morir y renacer en otra vida del mismo modo que el capullo de seda muere para ser una hermosa mariposa.

Igualmente, cuando el alma entra dentro de sí misma, tiene que luchar contra sus propios demonios y tener esperanza en encontrar a Dios en esas estancias, por lo que no sabe realmente a dónde se dirige, un rasgo de la incertidumbre que se ha apreciado tomando como premisa los estudios del laberinto y la forma tan indispueta que tiene este castillo.

Con todo, otro apunte que me gustaría señalar es lo que he denominado en el apartado de *La poética del espacio* en el castillo interior como deformaciones del espacio y se debe, principalmente, a que la forma física del castillo parece distorsionarse en determinados lugares que son marcados por las figuras literarias o digresiones que la Santa utiliza, aspectos que hacen que tomemos mayor conciencia de lo intrincada y profunda que es la mística como superación de la ascética.

La primera de las deformaciones del espacio la apreciamos desde el exterior y sin entrar al castillo, donde observamos que es un lugar inabarcable y que sus límites no están del todo definidos porque el espacio puede avanzar y expandirse en función del tipo de alma que quiera tener audiencia directa con Dios. Esta primera prueba nos ayuda a determinar que el espacio general de la obra es un lugar muy impreciso debido a que, según la autora y la aplicación de *La poética del espacio*, el castillo está en constante difusión.

De igual modo, la divagación sobre el Cielo, el Infierno y el Purgatorio propicia que nos demos cuenta de que el posible mundo imaginario que Teresa de Jesús concibe para el alma es un lugar justo en el que ocurren cosas buenas y malas, pues todos debemos pasar por las primeras moradas y ser dañados por los demonios. Si verdaderamente queremos entender este castillo tomando como premisa estos tres lugares, entenderemos que este hecho certifica la expansión y difusión del espacio, puesto que no es posible que los siete círculos del Infierno se limiten a una sola habitación.

En suma, no se puede pasar por alto que sea un lugar donde los muros ni siquiera se mencionan en la obra y la escasez de puertas que hay, ya que lo lógico sería pensar que cada morada tiene una puerta. Y es que, precisamente, ese es el punto que queríamos tocar con la lógica, ya que el motivo principal por el que no se entiende este castillo es por pensar en la imagen que se tiene de un castillo real, dado que la lógica es la otra cara de lo imaginario y en esta obra no hay lugar para la razón o la lógica.

Además, el hecho de que este castillo cuenta con solamente dos ventanas en el último aposento nos da que pensar en la oscuridad e intimidad que conforman el alma para ser analizada como parte de un misterio. Se ha dicho anteriormente que el mundo exterior que rodea al alma no es un mundo claro y de luz como el que en la realidad estamos acostumbrados a ver, ya que la luz sólo puede encontrarse dentro del castillo, por lo que no tiene mucho sentido que las primeras seis moradas tengan ventanas que sirvan como distracción para mirar a las sabandijas que se encuentran a las afueras del castillo.

Por ende, otra distorsión dentro de la realidad teresiana se debe al aspecto que nuestra autora atribuye al castillo, señalando que el castillo está formado por diamante o muy claro cristal. De manera evidente, esto no alberga similitud alguna con lo que posteriormente se dice sobre la luz, ya que si el castillo fuese de cristal transparente, la búsqueda de Dios en su recorrido sería mucho más corta y llevadera.

Consecuentemente, otra razón que ejemplifica las pocas ventanas de las que dispone el edificio radica en que afuera no hay nada que ver, debido a que no se nos presentan muchos detalles del mundo exterior al castillo por ser un lugar oscuro y confuso. Este apunte guarda relación con la temática ascética (su fundamento se encuentra en las tres primeras moradas) y con la temática mística de la obra (presente desde la cuarta morada hasta la séptima), suponiendo una gran sorpresa en nosotros que haya sido más fácil analizar el espacio de estos últimos fenómenos espirituales con respecto al de los primeros.

Para finalizar con la estructura física del castillo, vale la pena enfatizar que todas estas deformaciones espaciales nos corroboran que es una obra que puede encajar a la perfección con el análisis propuesto por Bachelard pero, del mismo modo que ocurre con lo celestial y lo divino, algunas cosas continúan siendo un misterio.

A lo largo de la obra se nos mencionan dos personajes antagónicos que tienen gran relevancia para el desarrollo final de la obra: el Demonio y Dios. Mientras uno pretende por todos los medios alejar al alma de las inmediaciones del castillo, el otro quiere que el alma se reúna con él, por lo que podemos destacarlos como la encarnación moral del mal y del bien con sus respectivos séquitos (en el caso del diablo, las alimañas de las afueras y los demonios presentes en la segunda morada, y en el caso de Dios, las manifestaciones místicas y la simbología del agua).

De esta forma, tras describir mediante la imaginación de la autora el espacio que se nos ha ofrecido para el análisis, enunciaremos que el ser que gobierna el espacio es, sin lugar a dudas, Dios porque dependiendo de los muchos o pocos pecados que tenga el alma que quiere adentrarse, alterará las dimensiones y las pruebas por las que antes ha de pasar.

En relación con las referencias a Dios y a su contraparte, abarcaremos sus figuras desde las numerosas referencias que en el cuerpo del texto hay acerca de ellos, ya que el Demonio es mencionado incluso en las moradas del éxtasis y es en la séptima morada donde se le deja de mencionar. No cabe duda, por ello, de que este castillo es propiedad del Señor, pero al mismo tiempo, el diablo tiene la capacidad de volver al alma en las tinieblas y alejarla del Paraíso como muy bien explicó la Santa desde su primera morada, por ello debemos destacar la capacidad que tiene el alma de obrar bien y ser parte de Dios o de decepcionarlo y sumirse en la oscuridad del mundo exterior.

En resumen, todo ello nos ha llevado a pensar la obra de esta manera y a organizar su simbología de acuerdo a estas deformaciones imprecisas. Si bien nos hubiera gustado tener más espacio para abarcar otros espacios como la bodega o el espejo, consideramos que no hemos pasado por alto las referencias espaciales más importantes que se tiene del castillo y hemos intentado basar nuestra hipótesis en la concepción que se tiene de lugar fortificado que alberga almenas.

Finalmente, nos gustaría disculparnos si el último análisis ha parecido un poco caótico pero la distribución que se ha realizado según las apariciones de las entidades espaciales ha sido el patrón de análisis y de descripción que se ha seguido para comenzar hablando de los límites del castillo y acabar analizando la única ventana que posee. Después de todo, ¿qué está ordenado y no es caótico cuando hablamos de imaginación?

Nuestra respuesta versa en que el lenguaje de santa Teresa sumado a las vivencias que plasmó en sus escritos (*El libro de la vida*, *El libro de las fundaciones*, *Camino de perfección* o sus *Cartas*), tienen muchos más episodios donde el espacio aún no ha sido analizado y donde, quizás, lo más importante esté todavía por decirse.

Bibliografía citada

Fuentes primarias:

- Teresa de Jesús (1990), *El libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra.
- Teresa de Jesús (1999), *Las moradas del castillo interior*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Santa Teresa de Jesús (2022b), *Las moradas*, ed. María Ángeles Pérez López. Madrid, Vaso Roto.

Fuentes secundarias:

- Asín Palacios, Miguel (1946), “El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa”, *Al-Ándalus*, 1, pp. 263-274.
- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Bailo, Florencia, (2014), *Moradas del castillo interior de santa Teresa de Jesús, entre la enseñanza doctrinal y la reescritura vivencial*, Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2018), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Chicharro, Dámaso (1999), “Introducción”, en Teresa de Jesús, *Las moradas del castillo interior*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-147.
- Chorpenning, Joseph (1979), “The Literary and Theological Method of The Interior Castle”, *Journal of Hispanic Philology*, 3, pp. 121-133.
- Cilveti, Ángel L. (1974), *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (2022), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (ed.) (2017), *El monasterio interior*, Barcelona, Fragmenta.
- Cuevas García, Cristóbal (1982), “El significante alegórico en el Castillo teresiano”, *Letras de Deusto*, 12, pp. 77-97.
- Durand, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus.
- Egido, Aurora (2010), “La configuración alegórica de El castillo interior”, en *El águila y la tela. Estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Palma, José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, pp. 79-110.
- Eliade, Mircea (1955), *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>.
- Figuerola, M. Carme (2014), *Les romancières sentimentales, nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Lleida, Edicions de la universitat de Lleida.
- Fratliceli, Barbara (2012), *La creación de un espacio imaginario: Los españoles y Lisboa*, *Revista de Filología Románica*, anejo III, 317-326.
- García Valdés, Olvido; García de la Concha, Víctor; Egido, Teófanos; Delgado, Fernando; Freire, Espido, *Teresa de Jesús, número 169, revista Mercurio*, (2015), pp. 3-13.
- González Suárez, Lucero, (2021), *Notas para una fenomenología de la conversión. La experiencia mística de Santa Teresa de Jesús*. VERITAS, Nº 49, pp. 155-176
- Gutiérrez, Fátima, (2012), *Mitocrítica, Naturaleza, función, teoría y práctica* (Prefacio de Michel Maffesoli), Lleida, Editorial Milenio.
- Hernando, Isabel (2016), “El símbolo del laberinto en Las moradas del castillo interior de Teresa de Jesús”, *Hipogrifo*, 4.2, pp. 31-41.
- 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.jsp?idRevista=181> [18/05/2025].
- Kralj, Robert, (2011), *La certeza mística en santa Teresa*, Universidad de Salamanca Revista CT, 3, pp. 85-102.
- 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>.
- Marcos, Juan Antonio (2012), “Teresa de Jesús”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI). Volumen I*. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (eds.), Pablo Jauralde Pou (coord.), Barcelona, Castalia, pp. 927-936.
- Márquez Villanueva, Francisco (1983), “El símil del castillo interior: sentido y génesis”, en *Congreso Internacional Teresiano*, ed. Teófanos Egido Martínez, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardedal, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 2, pp. 495-522.
- Martín Jiménez, Alfonso (2021), *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Oviedo, Ediuno.
- Mcclain, Ernest G. (2022), “Círculo”, en Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Fragmenta, pp. 238-250.
- Montaner Frutos, Alberto (2019), *Materiales para una poética de la imaginación emblemática*, ERAE, XXV.
- Paricio, Pilar, (2014), *Estudio sobre las moradas del castillo interior*, Barceelona, Parques de Estudio y reflexión Ordena.

- Prieto Hernández, Juan Miguel (1991/2), *Los orígenes de la alegoría del castillo teresiano*, *Teresianum* 42, pp. 585-608.
- Ricard, Robert (1965), “Le symbolisme du “château intérieur” chez Sainte-Thérèse”, *Bulletin Hispanique*, 67, pp. 25-41.
- Swietlicki, Catherine (1988), “The Problematic Iconography of Teresa of Ávila’s Interior Castle”, *Spanish Mysticism. Studia Mystica*, 11, pp. 37-47.
- Vega García-Luengos, Germán (1982), “La dimensión literaria de Santa Teresa”, *Revista de Espiritualidad*, 162-163, pp. 29-62.