

Victoria Cirlot

Visión en rojo

Abstracción e informalismo
en el *Libro de las revelaciones*
de Juliana de Norwich

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

Planteamiento	13
I. La sangre de Cristo y la mancha roja	21
II. La carne de Cristo y el elogio a la materia	107
Epílogo	155
Lista de ilustraciones	159

Para Alois Maria Haas

Este libro está dedicado a Alois Maria Haas, el gran estudioso de la mística medieval, al que conocí en Zúrich el 7 de junio de 1997. De su magna obra un estudio suyo en particular me había cautivado: *Visión en azul. Arqueología y mística de un color*, publicado en el volumen *Mystik als Aussage* (Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1996), y que habría de dar título al libro publicado en la colección «El Árbol del Paraíso» en Ediciones Siruela (1997). El estudio de Haas me fascinó porque trataba del color azul, que había ocupado mi atención durante algunos años, y porque colocaba una poesía de Hans Arp junto a Evagrio Póntico, que era justamente lo que yo perseguía en mis trabajos: poner en contacto la Edad Media y el siglo XX.

Cuando hace unos años empecé a estudiar a Juliana de Norwich, comprendí que sus visiones eran una «visión en rojo». Alois Maria Haas me dio permiso para utilizar esta expresión como título para este libro. La dedicatoria no se debe solo a ese préstamo. Pretende ser un homenaje a quien cedió su espléndida biblioteca especializada en mística a la Universitat Pompeu Fabra. De esta biblioteca han salido muchos estudios, muchas tesis doctorales, y se ha convertido en un

centro al que acuden investigadores de todo el mundo. También quiere ser un homenaje a quien durante tantos años me ha regalado su fiel amistad.

Planteamiento

Uno de los fenómenos propios de la experiencia mística es la visión, aunque no todos los místicos son visionarios y visionarios puedan encontrarse fuera de la mística. El *Libro de visiones y revelaciones* de Juliana de Norwich (1342-1416 aprox.) es una obra que contiene la descripción de sus visiones y su exégesis, es decir, la comprensión del significado de dichas visiones. Se sitúa en una tradición que comienza con Hildegard von Bingen (1092-1179), pues con ella tuvo lugar el verdadero inicio de la escritura mística y visionaria de la Edad Media al encontrar inmediata prosecución a lo largo de todo el siglo XIII tanto en la zona renana y de Flandes como en el sur de Europa, en Italia, particularmente. Dentro del riquísimo corpus textual místico, que es fundamentalmente escritura femenina, se encuentran visiones que contienen imágenes convencionales; otras, en cambio, nuevas dentro de la iconografía de la época pero resueltas claramente dentro del estilo de su tiempo, y finalmente aquellas que son nuevas tanto iconográfica como estilísticamente. Entre este último grupo colocho las visiones de Juliana, pues, como trataré de mostrar en este estudio, anuncian la abstracción y el informalismo del siglo XX.

Existe una monografía dedicada al universo visionario de Juliana. Se debe a Roland Maisonneuve¹. Frente a su intención globalizante, el estudio que aquí presento es parcial, ya que no se refiere a todas las visiones de Juliana, pero sobre todo la diferencia entre este estudio y el de Maisonneuve estriba en que responden a miradas diferentes. En mi estudio sigo la línea de investigación que abrí para Hildegard von Bingen y que se fundamenta en establecer un diálogo entre la visión mística medieval y la visión en el arte del siglo XX. Esa tentativa nació del sentimiento de extrañeza y alteridad que genera en principio la figura de una visionaria como Hildegard, que nos habla de una iluminación que transformó radicalmente su vida y a partir de la cual sintió una comprensión instantánea de las Escrituras Sagradas. Ese es el principio de *Scivias*, a partir de la cual empiezan a desplegarse los monumentales frescos de sus visiones. Las imágenes visionarias proceden de Dios. En la Edad Media, desde san Agustín hasta Ricardo de San Víctor, se estableció una distinción neta entre las imágenes producto de la fantasía de un sujeto, carentes de todo valor, y las imágenes procedentes de Dios, cargadas de significado. El modelo al que recurrieron todos los filósofos y teólogos medievales para ilustrar las imágenes valiosas por su origen divino fue Juan de Patmos y su Apocalipsis. De ahí que visionarias como Hildegard confronten su experiencia con la del visionario de la isla de Patmos y que en el siglo XIII se elaborara toda

¹ Roland Maisonneuve, *L'univers visionnaire de Julian of Norwich*, París, 1979.

una serie de biografías ilustradas de Juan, según las cuales la visión era el paso necesario para conceder el carisma que legitimaba la predicación². Probablemente el extraordinario valor concedido a las imágenes en el siglo XII proceda del intenso neoplatonismo imperante en las escuelas filosóficas, como la de los victorinos, por ejemplo, ya que, a pesar de muchas reticencias expresadas desde puntos de vista diversos, las imágenes continuaron teniendo un papel predominante en la espiritualidad a lo largo de toda la Edad Media, no solo en las prácticas devocionales, sino por su capacidad de transmisión de significados. Ese es el caso de Juliana, cuyos planteamientos teológicos, que ya han sido magníficamente estudiados y en los que no voy a entrar, fueron acompañados de imágenes de una gran potencia que logran transmitir emocionalmente lo que plantea de un modo conceptual. Pero, sea como sea, el valor de las imágenes visionarias en la Edad Media está siempre en función de su origen divino. La visionaria se erige entonces como una figura plenamente carismática, llena de sabiduría, naturalmente después de haber pasado por una indagación que haya desechado una procedencia demoníaca. Hay pues en torno a las visiones y las imágenes todo un conjunto de concepciones y acciones que son las que producen esa sensación de estar ante fenómenos que pertenecen a otras épocas históricas, otras culturas, que nada tienen que ver con la modernidad y que calificamos como arcaicas. La autenticidad de la experiencia visionaria

²Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona, 2005 (trad. al francés, L'Harmattan, París, 2017).

es objeto entonces de un profundo escepticismo por parte de estudiosos que se sitúan al margen de la fe y la confesión religiosa. Fue justamente la apertura al diálogo del visionario medieval con el artista del siglo XX lo que me permitió observar desde otro lugar el fenómeno visionario, sin dejar de preguntarme por la autenticidad de la experiencia. Al entrar en los testimonios de los procesos de creación de artistas como Max Ernst o Joan Miró, pude comprobar como la visión forma parte de ese proceso, al margen de la fe religiosa. Un ateo declarado como Ernst se concebía a sí mismo como un visionario, reclamando la pasividad para asistir como espectador al nacimiento de su obra. Las imágenes, procedentes ahora del inconsciente, no eran producto de la fantasía del yo consciente del artista, sino que por el contrario este solo tenía que limitarse a esperar su afluencia. La confrontación entre Hildegard von Bingen y Max Ernst logró diluir la alteridad de la mística visionaria y al mismo tiempo dotar de significado las visiones de Ernst, ejecutadas en su obra, tanto en los *collages* y *frottages* como en su pintura³. Con Juliana, esa apertura al diálogo con el siglo XX no procede de las mismas necesidades que la originaron para el caso de Hildegard. Ahora la confrontación se debe a que las imágenes visionarias de Juliana no pertenecen a su mundo, sino que inverosímilmente se resuelven según el estilo del siglo XX.

Las imágenes visionarias pueden ser ilustradas, como lo fueron las de Hildegard von Bingen. Algunos manuscritos

³Victoria Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Si-ruela, Madrid, 2010.

que contienen sus textos también ofrecen las miniaturas que acompañan las descripciones de sus visiones. Pero las visiones pueden no ser ilustradas, como es el caso de tantas místicas, como, por ejemplo, Hadewijch, Marguerite d'Oingt o Marguerite Porete. Un campo de investigación interesante ha consistido en la búsqueda de una iconografía para estas obras visionarias sin ilustrar, y hemos podido comprobar que existía una perfecta adecuación entre las imágenes plásticas de la época y las imágenes textuales⁴. Es cierto que el mundo visionario de Juliana se centra en el tema gótico por excelencia, que es la Pasión de Cristo. Sin embargo, como veremos, el modo que tiene Juliana de ver la Pasión no se resuelve en un estilo gótico, sino que puede ser confrontado con imágenes abstractas e informales. Así pues, era necesario abrir un tiempo más allá de las épocas históricas cerradas. Con ello no he hecho más que seguir un principio del método warburgiano tal y como él mismo lo describió al final de su conferencia «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara», pronunciada en el Congreso Internacional de Historia del Arte de 1912 y que no habría de ver la luz hasta 1922. Según su característico estilo humorístico, Aby Warburg reclamaba la liberación

⁴ Me refiero a los trabajos de Pablo García Acosta, *Poética de la visibilidad del «Mirouer des simples ames» de Marguerite Porete*, tesis doctoral, UPE, Barcelona, 2009; y Sergi Sancho Fibla, «*Quando bene respicio*»: Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt, tesis doctoral, UPE, Barcelona, 2015, publicada en Siruela, Madrid, 2018 (*Escribir y meditar. La obra de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo XIII*).

de los controles policiales en las fronteras para considerar la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna épocas relacionadas entre sí, de modo que pudieran ser iluminados los grandes procesos evolutivos generales en sus respectivas conexiones⁵. Georges Didi-Huberman ha insistido en que la noción de supervivencia, clave para la comprensión del método warbuguiano, entraña un tiempo rizomático, un «nudo del tiempo», que contradice la idea de un tiempo histórico lineal y progresivo⁶. En un estudio sobre Novalis, Juan Eduardo Cirlot comenzaba diciendo: «Es sabido que, con frecuencia, antes de que una ideología, estilo o tendencia artística aparezcan en pleno desarrollo y reconocibles a la mirada del historiador, han solido surgir, discontinua y a veces ambiguamente, elementos que sin embargo preconizan y anteceden con su actividad esa eclosión futura»⁷. Fue la lectura de los artículos de Cirlot reunidos en un catálogo para una exposición en la Fundación Vila Casas sobre la revista *El Correo de las Artes* la que me ordenó las «visiones corporales», es decir, las visiones plásticas de Juliana, según

⁵ Aby Warburg, «Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara» (1912), en *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. Dieter Wuttke, Valentin Koerner, Baden-Baden, 1979, págs. 173-198, pág. 185.

⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, París, 2002, pág. 53.

⁷ Juan Eduardo Cirlot, «El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta», *Miscel·lània Fontserè*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1966.

su propia terminología⁸. De pronto, comprendí que estas visiones se ordenaban, unas según la abstracción, y otras según el informalismo. Este estudio adopta por ello la forma de un díptico: en una primera parte se aborda la aparición de la imagen abstracta, naturalmente cromática («I. La sangre de Cristo y la mancha roja», en que se tratan la primera y la cuarta revelaciones), y en la otra, la imagen informal («II. La carne de Cristo y el elogio a la materia», basada en la segunda y la octava revelaciones). En la eclosión histórica de la abstracción y el informalismo en el siglo XX, el informalismo apareció como una superación de la tendencia anterior, esto es, de la mancha. En las visiones de Juliana las imágenes informales son el polo opuesto de las imágenes abstractas. Alternan con ellas dentro de la disposición de su *Libro* y se advierten necesarias para una visión de totalidad.

VICTORIA CIRLOT

Barcelona, 2 de septiembre de 2018

⁸ *CirLOT i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes 1958-1962*, Fundació Vila Casas, Barcelona, 2017.