

# Documentos

SEPARATA DE EL DIARIO DE AVILA

Nº5

ENERO DE 1992

## San Juan de la Cruz

# IV

# CENTENARIO



Tres apellidos  
para un hombre

JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ.....Páginas 2 a 6

Poesías .....Páginas 7 a 18

La poesía de  
San Juan de la Cruz

CRISTÓBAL CUEVAS.....Páginas 19 a 32

El secreto de la  
'Música Callada'

ANTONIO GARROSA.....Páginas 33 a 48

# Tres apellidos para un hombre

## Cronología Sanjuanista

**T**res apellidos sucesivos para un hombre solo; y el hombre se llama JUAN: de Yepes; de Sancto Matía, de la Cruz. Y el hombre nuevo y definitivo es SAN JUAN DE LA CRUZ.

### Juan de Yepes (1542-1563).

**Año 1542.** Fontiveros (Ávila): ve la luz, tercero y último vástago de Gonzalo de Yepes y de Catalina Alvarez. Se ignora el día; pero el nombre responde al de San Juan Bautista. Tiene algunos hermanos de leche.

**45-48.** Muerto Gonzalo, Catalina sale con sus hijos en busca de un medio de vida: Torrijos, Gálvez, retorno a Fontiveros. Muere Luis, el segundo de los hermanos.

**48-51.** Se traslada con su madre y Francisco, el hermano mayor, a Arévalo.

**51-59.** Medina del Campo: en el Colegio de los doctrinos. Prueba los oficios de carpintero, sastre, entallador y pintor con menguado fruto. Acólito en la Magdalena. Hospital de la Concepción o de las bubas: recadero, colector de limosnas, enfermero de sífilíticos.

**59-63.** Medina: frecuenta el Colegio de los Jesuitas de donde sale aventajadísimo en Humanidades.

### Juan de Sancto Matía (1563-1568)

**63.** Medina: viste el hábito del Carmen en Santa Ana con el nombre de fray Juan de Sancto Matía.

**64-68.** Salamanca: estudiante en el Colegio Carmelitano de San Andrés y en la Universidad.



San Juan de la Cruz

Cursos universitarios: 64-65, 65-66, 66-67 matriculado como artista; 67-68, en la matrícula figura como presbítero y teólogo.

**67.** Febrero: Rubeo, General del

### JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ Centro Internacional de Estudios de

Carmen, visita el Colegio de San Andrés. Conservará siempre el nombre de fray Juan "por el nombre de su santidad".

—12 de abril Ávila: comienza el Capítulo Provincial de Calzadilla de Castilla bajo la presidencia de fray Rubeo. En él es elegido presidente de los estudiantes de S. Andrés y de Sancto Matía.

—Medina: verano: canta la primera Misa. Confirmación en Salamanca. Ordenado poco antes de salir de Salamanca. No sabemos el día.

—Medina: septiembre: primera entrevista con Santa Ana; ésta le disuade de pasar a Cartuja, le expone sus planes de la Reforma entre los frailes. Fray Juan promete esperar y abrazar la reforma ma con tal que "no se tarde mucho". Vuelve a Salamanca, además de estudiar presta asistenciales en uno de los conventos de la ciudad.

**68.** Terminado el curso, retorna a Medina como pasante de escriptor y predicador. Repetidas entrevistas con la Santa entre julio-8.

—9 agosto: sale de Medina para la fundación de Valladolid de Sancto Matía.

—Valladolid: 10 agosto: asiste a la fundación de la fiesta de la Asunción. Se inicia el detalle de la vida descalza. Discute, con santa libertad, los puntos de vista con la Santa, enoja "con él a ratos".

—Primeros de octubre: retorna a Valladolid para Duruelo.

—Octubre-noviembre: comienza como peón con un albañil en la remodelación de la alquería del convento de la Reforma.

**la Cruz (1568-1591)**

noviembre: se inaugura el convento de la Descaldez, de Belén que no me pa- era mejor" (S. Teresa). a su apellido en esta oca- sugerencia de Santa Tere- adrina. Y ya se apellidará de la Cruz.

co antes de la Cuaresma, de Ceniza cae 23 febre- Duruelo el Padre Alonso Provincial de Castilla. al P. Juan primer maestro os de la Reforma.

blemente a últimos de primeros de marzo, visita ta a Duruelo. Queda com- ma. Recibe contento sa- ue salen a confesar y pre- la comarca. Se despide no les rogado "mucho no fue- as cosas de penitencia con gor. Ellos... hicieron poco mis palabras para dejar sus Fundaciones, 13, 12).

junio: traslado de la fun- de Duruelo a Mancera de alamanca).

ante el verano u otoño se a Pastrana (Guadalajara), Frindo allí aquel noviciado de

octubre: vuelto de Pastra- en Mancera la Profesión Pedro de los Angeles y de in Bautista, novicios suyos. enero: asiste en Alba de a la fundación de Descal- mpañía de la Santa.

il: Rector de Alcalá de He- rimer Rector de los Cole- la Reforma. Su norma pe- dia: Religioso y estudiante-re- rior delante.

robablemente durante el trimestre va a Pastrana a los excesos introducidos noviciado por Angel de S. Ga- acia mediados de abril está a en Alcalá.

Avila: Confesor y Vicario asterio de La Encarnación: a, dirige a la Comunidad. rma el aspecto espiritual y del convento.

robablemente ya a fines de ega a Avila, llamado por la Teresa, Priora efectiva de amación desde el 6 de octu- cedente.

74. Acompaña a la Santa a Segovia. Llegan el 18 de marzo. Al día siguiente inauguran el convento de las Descalzas. Fray Juan dice la segunda misa. A fines de mes, de nuevo en Avila, donde termina, por septiembre los exorcismos sobre la posesa de Nuestra Señora de Gra-

—Septiembre: toma parte en la reunión o Capítulo de Descalzos, que comienza el 9 en Almodóvar del Campo.

77. Avila: 2 diciembre, noche: a los conflictos de jurisdicción se añaden otros factores enojosos y fray Juan y su compañero son sacados



Casa natal del santo en Fontiveros

ARCHIVO

cia. Por orden de la Inquisición viaja a Valladolid y allí ante aquel tribunal explica oralmente el caso, además de haber dado anteriormente un informe escrito.

76. Por malentendidos y conflicto de jurisdicción, a primeros de año o a últimos del anterior, lo llevan preso a Medina junto con su compañero en La Encarnación. Interviene el Nuncio y los descalzos se reintegran a su puesto y sus labores en Avila. Siguen atendiendo a las monjas y enseñando el catecismo en el barrio y a leer y escribir a los niños.

de la casita de "La Torrecilla" contigua a La Encarnación y el 4 de este mes los llevan presos. Fray Juan a Toledo, donde pasará nueve meses en la cárcel conventual del convento del Carmen. Allí escribe gran parte de las canciones del **Cántico Espiritual**, el poema de **La Fonte** que mana y corre, y otras.

78. Agosto; durante la octava de la Asunción, casi seguro la noche de 16 al 17, entre dos y tres de la madrugada se fuga de la cárcel. Permanece, latitante, en Toledo mes y medio largo.



—9 octubre: comienza en Almodóvar el Capítulo de los Descalzos. Asiste fray Juan. Se le nombra Prior del Calvario (Jaén).

—De camino para su nueva residencia pasa por La Peñuela. Sigue

Muere en Medina Catalina Alvarez, madre del Santo.

—22 junio: Gregorio XIII emana el Breve Pía consideratione, por el cual se concede a los Descalzos que puedan formar Provincia aparte.

81. 3-16 marzo, Alcalá: Capítulo

la mañana sale para Granada su compañero y siete monjes acompañados por Ana de Jesús. Las tres de la noche entran en Granada. Ese mismo día inaugura el convento de Descalzas. En la tarde solemne hace de diácono. En el primer momento asume el



**Plaza de la Villa de Arévalo** antigua y característica plaza castellana. Por ella discurrirían los pasos de un Fraile de la Orden de San Agustín. Yepes mozo, amigo de músicas y rondas nocturnas.

hasta Beas, donde se detiene unos días, entre últimos de octubre y primeros de noviembre, en las Descalzas. Comienza su magisterio espiritual en la Comunidad. Lo continuará desde el Calvario, Baeza, Granada, etc.

—Primeros de noviembre: toma posesión de su cargo de Superior del Calvario, que durará siete meses y medio.

79. 13 junio: camino de Baeza con otros tres religiosos que van a fundar.

—14 de junio: inauguración del Colegio del Carmen. Primer Rector de Baeza.

80. Año del catarro universal.

de separación conforme al Breve de Gregorio XIII del año anterior. Terminado el Capítulo al que asiste, y en el que ha sido **tercer difinidor**, regresa a Baeza.

—Noviembre: a mediados sale para Avila. Lleva orden de traer a la Santa "a la fundación de Granada, con el regalo y cuidado que a su persona y edad conviene". Llega a Avila hacia el 25. Se entrevista con la Reformadora, que recibe grande alegría con la visita. El 29 parte de Avila. La Santa, que no puede acompañarle se queda triste. No se volverán a ver en la tierra.

—8 diciembre: llega a Beas.

82. 15 enero, lunes: a las tres de

rio espiritual, confesión y día de la Comunidad. Lo continúa hasta el año 88.

—Fines de enero: toma posesión de su priorato de los Santos Reyes de Granada, para cuyo cargo ha elegido la Comunidad a mediados del año anterior.

Granada es, como ha sido siempre, el escritorio de Juan de Ávila. Aquí comenzó o llevó a término grandes libros **Subida del Carmelo**, **Noche Oscura**, **Llama de amor vida**.

—4 octubre: muere en Tormes la madre Teresa de Jesús.

83. A primeros de año esto de morir de la peste llamada "Sevilla".

—1 mayo: se abre en Almodóvar Capítulo de los Descalzos. Asiste fray Juan y es confirmado en su oficio de Prior de Granada.

85. 17 febrero: funda un convento de Descalzas en Málaga.

—11 mayo: comienza en Lisboa Capítulo de los Descalzos. Se le nombra Segundo Definidor. Vuelta a Granada deteniéndose en Málaga.

—17 octubre: se reanuda en Pasadizo el Capítulo interrumpido en Lisboa por ausencia del P. Doria, elegido Provincial. Asiste el Santo. Se nombra Vicario Provincial de Andalucía; cargo que ostentará hasta abril del 87. En este tiempo, en calidad de Vicario Provincial, visita conventos de frailes y monjas, funda otros nuevos, concede facultades, preside elecciones, etc. A continuación señalamos algunos de los hechos más principales.

86. 18 mayo: funda convento de Descalzos en Córdoba.

—Junio: traslada a nueva sede las Descalzas de Sevilla. Poco después se gravemente enfermo en Guadalcázar. Algo repuesto se traslada a Córdoba.

—13 agosto: comienza en Madrid Junta de Definidores bajo la presidencia del P. Doria. Dura hasta el 14 de septiembre. Fray Juan interviene activamente en todas las sesiones. En una de ellas se le concede la fundación de Descalzos en Manchuela. En otra, con gran alegría del Santo se acuerda imprimir los libros de la madre fundadora, Teresa de Jesús.

—12 octubre: inaugura el convento de la Manchuela.

87. Enero-febrero: acude a Madrid citado por el P. Doria. Torna a Segovia a Andalucía.

—18 abril: se abre el Capítulo Provincial en Valladolid. Deja de ser Definidor y Vicario Provincial de Andalucía. Se le elige, por tercera vez, Prior de Granada.

88. 18 de junio: comienza el primer Capítulo General de la Descal-



**Antigua iglesia de Jesús**, de los PP. Jesuitas, hoy parroquia de Santiago. El colegio adjunto, 1557-1767, fue un foco vivo de cultura en Medina del Campo. En él estudia gramática, retórica, latín, griego, quizá filosofía, Juan de Yepes.

cez en Madrid. Interviene el Santo y sale Primer Definidor. Establecido el nuevo gobierno de la Consulta conforme al Breve de Sixto V, 10 julio 1587, el Santo es elegido Tercer Consiliario. El 11 de junio termina el Capítulo. El 10 de agosto se establece la Consulta en Segovia; a donde se traslada fray Juan. Comienza a gobernar el convento como presidente, aunque sigue siendo Prior de Granada donde tiene un vicario. Durante las ausencias del P. Doria en este año y los dos siguientes hace de Presidente de la Consulta el Santo.

89. 4 marzo: renuncia a su priorato de Granada y se le nombra Prior de Segovia. Durante todo el período segoviano al lado de la más alta contemplación ejerce un inten-

so apostolado. Magisterio espiritual en las Descalzas.

90. 10 junio: se inicia en Madrid el Capítulo General extraordinario. Asiste el santo.

91. 1 junio: da comienzo en Madrid el Capítulo General ordinario. Asiste y queda sin oficio. Se ofrece para ir a México.

En sus años de Segovia escribe las mejores cartas de su Epistolario.

—Hacia el 10 de agosto llega a La Peñuela (Jaén), donde, entregado a la contemplación y a la vida campesina, espera la partida para México.

—Hacia el 10 de septiembre le comienzan a dar unas calenturillas que no se le quitan y cambian todos los planes.



**La Encarnación.** Coro bajo con el comulgatorio abierto en el centro y, en el fondo a la izquierda, el confesionario de P. Juan de la Cruz desde dentro de la clausura.

●●●

—Hacia el 10 de agosto llega a La Peñuela (Jaén), donde, entregado a la contemplación y a la vida campesina, espera la partida para México.

—Hacia el 10 de septiembre le comienzan a dar **unas calenturillas** que no se le quitan y cambian todos los planes.

—28 septiembre: sale de La Peñuela y se traslada a Ubeda (Jaén). Llega ese mismo día al atardecer. Entre tanto arrecia una infame persecución entablada contra el santo por Diego Evangelista, “mozo de poca prudencia y colérico”, comenzada durante la estancia de fray Juan en La Peñuela. El Santo no se turba, como demuestra abiertamente su correspondencia de estos últimos meses.

—Muere santamente en Ubeda a las 12 de la noche del 13 al 14 de diciembre.

Contaba 49 años. Era sábado.

**93.** Mayo: traslación del cuerpo a Segovia.

**1618.** Edición príncipe de las Obras del Santo. Alcalá. Contiene *Subida, Noche, Llama*. Se reimprime con ligeras enmiendas al año siguiente en Barcelona.

**1675.** 25 enero: Clemente X promulga el Decreto de Beatificación.

**1726.** 27 diciembre: Canonización por Benedicto XIII.

**1727.** 27 diciembre: Publicación

de la Bula de Canonización *Pia Mater Ecclesia*.

Se designa en ella como día de su fiesta el 14 de diciembre.

**1732.** 22 marzo: Clemente XII traslada la fiesta al 24 de noviembre, concediendo Oficio y Misa, con octava y rito de Primera Clase, al Carmen Descalzo.

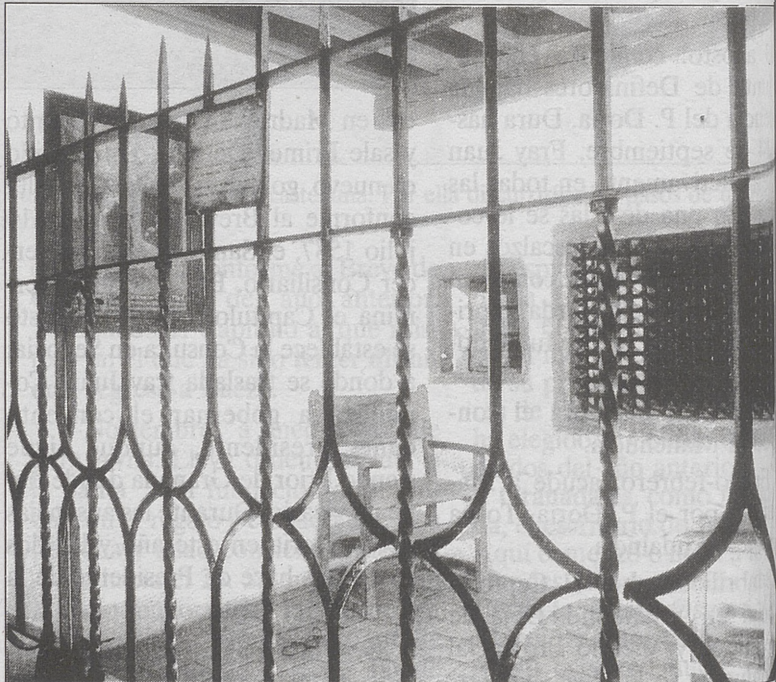
**1733.** 19 marzo: Clemente XII extiende el Oficio del Santo, con rito doble, a todos los reinos de España.

**1738.** 3 octubre: Clemente XIII extiende la fiesta a toda la Iglesia con rito semidoble.

**1926.** 24 agosto: Pío XI declara a San Juan de la Cruz Doctor de la Iglesia.

**1952.** 21 marzo: Patrono de los poetas españoles.

**1982.** 4 de noviembre: visita del Papa Juan Pablo al sepulcro del Santo en Segovia.



**Exterior del locutorio** de la Santísima Trinidad en la Encarnación. El día de su fiesta de 1573, hablando aquí de este misterio Santa Teología de Jesús y San Juan de la Cruz, con la reja por medio, caen en él

## Poesía

*Romance sobre el evangelio "in principio erat  
Verbum" acerca de la Santísima Trinidad*

1

En el principio moraba  
el Verbo y en Dios vivía  
en quien su felicidad  
infinita poseía.  
El mismo Verbo Dios era  
que el principio se decía.  
El moraba en el principio  
y principio no tenía.  
El era el mismo principio;  
por eso de él carecía.  
El Verbo se llama Hijo  
que de el principio nacía;  
hale siempre concebido  
y siempre le concebía;  
dale siempre su sustancia  
y siempre se la tenía.  
Y así la gloria del Hijo  
es la que en el Padre había  
y toda su gloria el Padre  
en el Hijo pesecía.  
Como amado en el amante  
uno en otro residía  
y aquese amor que los une

en lo mismo convenía  
con el uno y con el otro  
en igualdad y valía.  
Tres Personas y un amado  
entre todos tres había  
y un amor en todas ellas  
y un amante las hacía;  
y el amante es el amado  
en que cada cual vivía;  
que el ser que los tres poseen  
cada cual le poseía  
y cada cual de ellos ama  
a la que este ser tenía.  
Este ser es cada una  
y éste solo las unía  
en un inefable nudo  
que decir no se sabía;  
por lo cual era infinito  
el amor que las unía,  
porque un solo amor tres tienen,  
que su esencia se decía:  
que el amor cuanto más uno  
tanto más amor hacía.

2

*De la comunicación de las Tres Personas*

En aquel amor inmenso  
que de los dos procedía  
palabras de gran regalo  
el Padre al Hijo decía,  
de tan profundo deleite  
que nadie las entendía;  
solo el Hijo lo gozaba,  
pero aquello que se entiende  
de esta manera decía:  
"nada me contenta, Hijo,  
era de tu compañía;  
y si algo me contenta,  
en ti mismo lo quería.  
El que a ti más se parece  
a mí más satisfacía  
y el que en nada te semeja

en mí nada hallaría.  
En ti solo me he agradado,  
ioh vida de vida mía!  
Eres lumbre de mi lumbre,  
eres mi sabiduría,  
figura de mi sustancia  
en quien bien me complacía.  
Al que a ti te amare, Hijo,  
a mi mismo le daría  
y el amor que yo en ti tengo  
ese mismo en él pondría,  
en razón de haber amado  
a quien yo tanto quería".

●●●

...

3

*De la creación*

"Una esposa que te ame,  
mi Hijo, darte quería,  
que por su valor merezca  
tener nuestra compañía  
y comer pan a una mesa  
de el mismo que yo comía,  
porque conozca los bienes  
que en tal Hijo yo tenía  
y se congracie conmigo  
de tu gracia y lozanía".  
"Mucho lo agradezco, Padre,

—el Hijo le respondía—;  
a la esposa que me dieres  
yo mi claridad daría  
para que por ella vea  
cuánto mi Padre valía,  
y cómo el ser que poseo  
de su ser le recibía.  
Reclinarla he yo en mi brazo  
y en tu amor se abrasaría  
y con eterno deleite  
tu bondad sublimaría".

4

*Prosigue*

"Hágase, pues, —dijo el Padre—,  
que tu amor lo merecía";  
y en este dicho que dijo,  
el mundo criado había  
palacio para la esposa  
hecho en gran sabiduría;  
el cual en dos aposentos,  
alto y bajo dividía;  
el bajo de diferencias  
infinitas componía;  
mas el alto hermoseaba  
de admirable pedrería.  
Porque conozca la esposa  
el Esposo que tenía,  
en el alto colocaba  
la angélica jerarquía;  
pero la natura humana  
en el bajo la ponía,  
por ser en su compostura  
algo de menor valía.  
Y aunque el ser y los lugares  
de esta suerte los partía,  
pero todos son un cuerpo  
de la esposa que decía:  
que el amor de un mismo Esposo  
una esposa los hacía.  
Los de arriba poseían  
el Esposo en alegría,  
los de abajo en esperanza  
de fe que les infundía,  
diciéndoles que algún tiempo  
él los engrandecería  
y que aquella su bajeza  
él se la levantaría  
de manera que ninguno  
ya la vituperaría,

porque en todo semejante  
él a ellos se haría  
y se vendría con ellos  
y con ellos moraría  
y que Dios sería hombre  
y que el hombre Dios sería  
y trataría con ellos,  
comería y bebería  
y que con ellos contino  
él mismo se quedaría  
hasta que se consumase  
este siglo que corría,  
cuando se gozaran juntos  
en eterna melodía,  
porque él era la cabeza  
de la esposa que tenía,  
a la cual todos los miembros  
de los justos juntaría,  
que son cuerpo de la esposa,  
a la cual él tomaría  
en sus brazos tiernamente  
y allí su amor la daría;  
y que así juntos en uno  
al Padre la llevaría,  
donde de el mismo deleite  
que Dios goza, gozaría;  
que, como el Padre y el Hijo  
y el que de ellos procedía  
el uno vive en el otro,  
así la esposa sería  
que, dentro de Dios absorta,  
vida de Dios viviría.



## 5

*Prosigue*

Con esta buena esperanza  
que de arriba les venía,  
el tedio de sus trabajos  
más leve se les hacía;  
pero la esperanza larga  
y el deseo que crecía  
de gozarse con su Esposo  
contino les afligía;  
por lo cual con oraciones,  
con suspiros y agonía,  
con lágrimas y gemidos  
le rogaban noche y día  
que ya se determinase  
a les dar su compañía.  
Unos decían: "¡oh si fuese  
en mi tiempo el alegría!".  
Otros: "¡acaba, Señor;  
al que has de enviar, envía!"

Otros: "¡oh si ya rompíes  
esos cielos, y vería  
con mis ojos que bajases,  
y mi llanto cesaría!"  
"¡Regad, nubes de lo alto,  
que la tierra lo pedía,  
y abráse ya la tierra  
que espinas nos producía  
y produzca aquella flor  
con que ella florecería!".  
Otros decían: "¡oh dichoso  
el que en tal tiempo sería  
que merezca ver a Dios  
con lo sojos que tenía  
y tratarle con sus manos  
y andar en su compañía  
y gozar de los misterios  
que entonces ordenaría!"

## 6

*Prosigue*

En aquestos y otros ruegos  
gran tiempo pasado había;  
pero en los postreros años  
el fervor mucho crecía,  
cuando el viejo Simeón  
en deseo se encendía,  
rogando a Dios que quisiese  
dejalle ver este día.  
Y así el Espíritu Santo

al buen viejo respondía  
que le daba su palabra  
que la muerte no vería  
hasta que la vida viesse  
que de arriba descendía,  
y que él en sus mismas manos  
al mismo Dios tomaría  
y le tendría en sus brazos  
y consigo abrazaría.

## 7

*Prosigue la Encarnación*

Ya que el tiempo era llegado  
en que hacerse convenía  
el rescate de la esposa  
que en duro yugo servía  
debajo de aquella ley  
que Moisés dado le había,  
el Padre con amor tierno  
de esta manera decía:  
"Ya ves, Hijo, que a tu esposa  
a tu imagen hecho había  
y en lo que a ti se parece  
contigo bien convenía;  
pero difiere en la carne  
que en tu simple ser no había.  
En los amores perfectos  
esta ley se requería:  
que se haga semejante

el amante a quien quería;  
que la mayor semejanza  
más deleite contenía;  
el cual, sin duda, en tu esposa  
grandemente crecería  
si te viere semejante  
en la carne que tenía".  
"Mi voluntad es la tuya  
—El Hijo le respondía—  
y la gloria que yo tengo  
es tu voluntad ser mía;  
y a mí me conviene. Padre,  
lo que tu alteza decía,  
porque por esta manera  
tu bondad más se vería;

•••

veráse tu gran potencia,  
justicia y sabiduría;  
irélo a decir al mundo  
y noticia le daría  
de tu belleza y dulzura  
y de tu soberanía.  
Iré a buscar a mi esposa

y sobre mí tomaría  
sus fatigas y trabajos  
en que tanto padecía;  
y porque ella vida tenga  
yo por ella moriría  
y sacándola de el lago  
a ti te la volvería".

8

### Prosigue

Entonces llamó a un arcángel  
que san Gabriel se decía  
y enviólo a una doncella  
que se llamaba María,  
de cuyo consentimiento  
el misterio se hacía;  
en la cual la Trinidad  
de carne al Verbo vestía;  
y aunque tres hacen la obra,  
en el uno se hacía;

y quedó el Verbo encarnado  
en el vientre de María.  
Y el que tenía sólo Padre,  
ya también Madre tenía,  
aunque no como cualquiera  
que de varón concebía,  
que de las entrañas de ella  
él su carne recibía;  
por lo cual Hijo de Dios  
y de hombre se decía.

9

### Del Nacimiento

Ya que era llegado el tiempo  
en que de nacer había,  
así como desposado  
de su tálamo salía  
abrazado con su esposa,  
que en sus brazos le traía,  
al cual la graciosa Madre  
en su pesebre ponía  
entre unos animales  
que a la sazón allí había.  
Los hombres decían cantares,  
los ángeles melodía,

festejando el desposorio  
que entre tales dos había;  
pero Dios en el pesebre  
allí lloraba y gemía,  
que eran joyas que la esposa  
al desposorio traía;  
y la Madre estaba en pasmo  
de que tal trueque veía:  
el llanto de el hombre en Dios  
y en el hombre la alegría,  
lo cual de el uno y de el otro  
tan ajeno ser solía.

II

### Romance sobre el salmo "super flumina Babilonis"

Encima de las corrientes  
que en Babilonia hallaba,  
allí me senté llorando,  
allí la tierra regaba  
acordándome de ti,  
ioh Sión!, a quien amaba.  
Era dulce tu memoria  
y con ella más lloraba;  
dejé los trajes de fiesta,  
los de trabajo tomaba  
y colgué en los verdes sauces  
la música que llevaba  
poniéndola en esperanza  
de aquello que en ti esperaba.

Allí me hirió el amor  
y el corazón me sacaba;  
Díjeme que me matase  
pues de tal suerte llagaba;  
Yo me metía en su fuego  
sabiendo que me abrasaba  
disculpando al avevica  
que en fuego se acababa;  
estábame en mí muriendo  
y en ti solo respiraba,  
en mí por tí me moría  
y por tí resucitaba,

que la memoria de ti  
 baba vida y la quitaba.  
 oríame por morirme  
 mi vida me mataba,  
 porque ella perseverando  
 tu vista me privaba.  
 zábense los extraños  
 entre quien cautivo estaba.  
 raba cómo no vían  
 el gozo los engañaba.  
 preguntábanme cantares  
 lo que en Sión cantaba:  
 canta de Sión un himno;  
 amos cómo sonaba.  
 decid, ¿cómo en tierra ajena,  
 onde por Sión lloraba,  
 cantaré yo el alegría  
 ue en Sión se me quedaba?;  
 chariála en olvido  
 en la ajena me gozaba;  
 on mi paladar se junto

la lengua con que hablaba,  
 si de ti yo me olvidare  
 en la tierra do moraba.  
 ¡Sión, por los verdes ramos  
 que Babilonia me daba,  
 de mí se olvide mi diestra,  
 que es lo que en ti más amaba,  
 si de ti me acordare  
 en lo que más me gozaba,  
 y si yo tuviere fiesta  
 y sin ti la festejaba!  
 ¡Oh hija de Babilonia,  
 mísera y desventurada!  
 ¡Bienaventurado era  
 aquel en quien confiaba,  
 que te ha de dar el castigo  
 que de tu mano llevaba,  
 y juntará sus pequeños  
 y a mí, porque en ti lloraba,  
 a la piedra, que era Cristo  
 por el cual yo te dejaba!

III

*Cantar del alma que se huelga de conocer  
 a Dios por fe*

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre:  
 aunque es de noche!

Aquella eterna fonte está escondida,  
 que bien sé yó dó tiene su manida,  
 aunque es de noche.

Su origen no lo sé, pues no le tiene.  
 mas sé que todo origen della viene,  
 aunque es de noche.

sé que no puede ser cosa tan bella  
 y que cielos y tierra beben della,  
 aunque es de noche.

Bien sé que suelo en ella no se halla  
 y que ninguna puede vadealla,  
 aunque es de noche.

Su claridad nunca es escurecida  
 y sé que toda luz de ella es venida,  
 aunque es de noche

Sé ser tan caudalosas sus corrientes,  
 que infiernos, cielos riegan y las gentes,

aunque es de noche.

El corriente que nace de esta fuente  
 bien sé que es tan capaz y omnipotente,  
 aunque es de noche.

El corriente de es estas dos procede  
 sé que ninguna de ellas le precede,  
 aunque es de noche.

Aquesta eterna fonte está escondida  
 en este vivo pan por darnos vida,  
 aunque es de noche.

Aquí se está llamando a las criaturas  
 y de esta agua se hartan, aunque a escuras,  
 porque es de noche.

Aquesta viva fuente que deseo  
 en este pan de vida yo la veo,  
 aunque es de noche.



•••

#### IV CANTICO ESPIRITUAL

(Segunda redacción = CB)  
Canciones entre el alma y el Esposo

ESPOSA

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.

Pastores, los que fuerdes  
allá por las majadas al otero,  
si por ventura vierdes  
aquel que yo más quiero,  
decidle que adolezco, peno y muero.

Buscando mis amores  
iré por esos montes y riberas,  
ni cogeré las flores  
ni temeré las fieras  
y pasaré los fuertes y fronteras.

¡Oh bosques y espesuras  
plantadas por la mano del Amado!  
¡Oh prado de verduras  
de flores esmaltado  
decid si por vosotros ha pasado!

Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos con presura  
y yéndolos mirando  
con sola su figura  
vestidos los dejó de su hermosura.

¡Ay, quién podrá sanarme?  
¡Acaba de entregarte ya de vero;  
no quieras enviarme  
de hoy más ya mensajero  
que no saben decirme lo que quiero!

Y todos cuantos vagan  
de ti me van mil gracias refiriendo  
y todos más me llagan  
y déjame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo.

Mas ¿cómo perseveras,  
¡oh vidal, no viviendo donde vives  
y haciendo porque mueras  
las flechas que recibes  
de lo que del Amado en ti concibes?

¿Por qué, pues has llagado  
aqueste corazón, no le sanaste?  
Y, pues me le has robado,  
¿por qué así le dejaste,  
y no tomas el robo que robaste?

¡Apaga mis enojos,  
pues que ninguno basta a deshacellos,  
y véante mis ojos,  
pues eres lumbre dellos  
y sólo para ti quiero tenellos!

Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura.

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!

¡Apártalos, Amado,  
que voy de vuelo!

ESPOSO

Vuélvete, paloma  
que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma  
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

ESPOSA

Mi Amado las montañas  
los valles solitarios nemorosos  
las ínsulas extrañas  
los ríos sonoros  
el silbo de los aires amorosos

la noche sosegada  
en par de los levantes del aurora  
la música callada  
la soledad sonora  
la cena que recrea y enamora.

Cazadnos las raposas,  
que está ya florecida nuestra viña,  
en tanto que de rosas  
hacemos una piña,  
y no parezca nadie en la montaña.

Detente, cierzo muerto;  
ven, austro, que recuerdas los amores,  
aspira por mi huerto  
y corran sus olores  
y pacerá el Amado entre las flores.

¡Oh ninfas de Judea!  
 en tanto que en las flores y rosales  
 el ámbar perfumea,  
 morá en los arrabales,  
 y no queráis tocar nuestros umbrales.

Escóndete, Carillo,  
 y mira con tu haz a las montañas  
 y no quieras decillo,  
 mas mira las compañas  
 de la que va por ínsulas extrañas.

## ESPOSO

A las aves ligeras,  
 leones, ciervos, gamos saltadores,  
 montes, valles, riberas,  
 aguas, aires, ardores  
 y miedos de las noches veladores:

por las amenas liras  
 y canto de serenas os conjuro  
 que cesen vuestras iras  
 y no toquéis al muro  
 porque la esposa duerma más seguro.

Entrado se ha la esposa  
 en el ameno huerto deseado  
 y a su sabor reposa  
 el cuello reclinado  
 sobre los dulces brazos del Amado.

Debajo del manzano  
 allí conmigo fuiste desposada;  
 allí te di la mano  
 y fuiste reparada  
 donde tu madre fuera violada.

## ESPOSA

Nuestro lecho florido  
 de cuevas de leones enlazado  
 en púrpura tendido  
 de paz edificado  
 de mil escudos de oro coronado.

A zaga de tu huella  
 las jóvenes discurren al camino  
 al toque de centella  
 al adobado vino;  
 emisiones de bálsamo divino.

En la interior bodega  
 de mi Amado bebí, y cuando salía  
 por toda aquesta vega  
 ya cosa no sabía  
 y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dio su pecho  
 allí me enseñó ciencia muy sabrosa  
 y yo le di de hecho  
 a mí, sin dejar cosa;

allí le prometí de ser su esposa.

Mi alma se ha empleado  
 y todo mi caudal, en su servicio;  
 ya no guardo ganado  
 ni ya tengo otro oficio,  
 que ya sólo en amar es mi ejercicio.

Pues ya si en el ejido  
 de hoy más no fuere vista ni hallada,  
 diréis que me he perdido;  
 que, andando enamorada,  
 me hice perdidiza y fui ganada.

De flores y esmeraldas  
 en las frescas mañanas escogidas  
 haremos las guirnaldas  
 en tu amor floridas  
 y en un cabello mío entretejidas.

En solo aquel cabello  
 que en mi cuello volar consideraste  
 mirástele en mi cuello  
 y en él preso quedaste  
 y en uno de mis ojos te llegaste.

Cuando tú me mirabas  
 su gracia en mi tus ojos imprimían;  
 por eso me adamabas  
 y en eso merecían  
 los míos adorar lo que en ti vían.

No quieras despreciarme,  
 que, si color moreno en mí hallaste,  
 ya bien puedes mirarme  
 después que me miraste,  
 que gracia y hermosura en mí dejaste.

## ESPOSO

La blanca palomica  
 al arca con el ramo se ha tornado  
 y ya la tortolica  
 al socio deseado  
 en las riberas verdes ha hallado.

En soledad vivía  
 y en soledad ha puesto ya su nido  
 y en soledad la guía  
 a solas su querido  
 también en soledad de amor herido.

## ESPOSA

Gocémonos, Amado,  
 y vámonos a ver en tu hermosura  
 al monte y al collado  
 do mana el agua pura;  
 entremos más adentro en la espesura,

●●●

●●●

y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos  
y el mosto de granadas gustaremos.

Allí me mostrarías  
aquello que mi alma pretendía  
y luego me darías  
allí tú, ivida mía!  
aquello que me diste el otro día:

el aspirar del aire

el canto de la dulce filomena  
el soto y su donaire  
en la noche serena  
con llama que consume y no da pena.

Que nadie lo miraba;  
Aminadab tampoco parecía  
y el cerco sosegaba  
y la caballería  
a vista de las aguas descendía.

V

### NOCHE OSCURA

*Canciones de el alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual*

En una noche oscura  
con ansias en amores inflamada  
¡oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada  
estando ya mi casa sosegada;

a oscuras, y segura  
por la secreta escala disfrazada  
¡oh dichosa ventura!  
a oscuras y en celada  
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa  
en secreto que nadie me veía  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía  
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba  
más cierto que la luz del mediodía  
adonde me esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!

¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada,  
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,  
que entero para él solo se guardaba,  
allí quedó dormido  
y yo le regalaba  
y en el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena  
cuando yo sus cabelllos esparcía  
con su mano serena  
en mi cuello hería  
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el Amado,  
cesó todo y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

## VI

*"Versos que se escriben en la Subida del Monte" y son programa y "doctrina para subir a él"*

(1S, 13, 10)

Para venir a gustarlo todo,  
no quieras tener gusto en nada;  
para venir a poseerlo todo,  
no quieras poseer algo en nada;  
para venir a serlo todo,  
no quieras ser algo en nada;  
para venir a saberlo todo,  
no quieras saber algo en nada;  
para venir a lo que no gustas,  
has de ir por donde no gustas;  
para venir a lo que no sabes,  
has de ir por donde no sabes;  
para venir a lo que no posees,  
has de ir por donde no posees;

para venir a lo que no eres,  
has de ir por donde no eres.

*Modo para no impedir al todo*

Quando reparas en algo,  
dejas de arrojarte al todo;  
porque, para venir del todo al todo,  
has de negarte del todo en todo;  
y cuando lo vengas del todo a tener,  
has de tenerlo sin nada querer;  
porque, si quieres tener algo en todo,  
no tienes puro en Dios tu tesoro.

## VII

**LLAMA DE AMOR VIVA**

*Canciones del alma en la íntima comunicación  
de unión de amor de Dios*

¡Oh llama de amor viva  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro,  
pues ya no eres esquiva,  
acaba ya, si quieres;  
rompe la tela deste dulce encuentro!

¡Oh lámparas de fuego  
en cuyos resplandores  
las profundas cavernas del sentido,  
que estaba oscuro y ciego,  
con extraños primores  
calor y luz dan junto a su querido!

¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado  
que a vida eterna sabe  
y toda deuda paga;  
matando, muerte en vida la has trocado!

¡Cuán manso y amoroso  
recuerdas en mi seno  
donde secretamente solo moras  
y en tu aspirar sabroso  
de bien y gloria lleno  
cuán delicadamente me enamoras!

## VIII

*Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*

*Entréme donde no supe  
y quedéme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo.*

Yo no supe dónde entraba,  
pero, cuando allí me ví,  
sin saber dónde me estaba,  
grandes cosas entendí;  
no diré lo que sentí,  
que me quedé no sabiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

De paz y de piedad  
era la ciencia perfecta  
en profunda soledad  
entendida (vía recta);  
era cosa tan secreta  
que me quedé balbuciendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

●●●

Estaba tan embebido,  
tan absorto y ajonado  
que se quedó mi sentido  
de todo sentir privado  
y el espíritu dotado  
de un entender no entendiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

El que allí llega de vero  
de sí mismo desfallece;  
cuanto sabía primero  
mucho bajo le parece  
y su ciencia tanto crece  
que se queda no sabiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

Cuanto más alto se sube  
tanto menos se entendía,  
que es la tenebrosa nube  
que a la noche esclarecía;  
por eso quien la sabía  
queda siempre no sabiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

*Vivo sin vivir en mí  
y de tal manera espero  
que muero porque no muero.*

En mí yo no vivo ya  
y sin Dios vivir no puedo;  
pues sin él y sin mí quedo  
este vivir ¿qué será?  
Mil muertes se me hará,  
pues mi misma vida espero,  
 *muriendo porque no muero.*

Esta vida que yo vivo  
es privación de vivir,  
y así es contino morir  
hasta que viva contigo.  
¡Oye, mi Dios, lo que digo:  
que esta vida no la quiero,  
*que muero porque no muero!*

Estando ausente de ti  
¿qué vida puedo tener  
sino muerte padecer  
la mayor que nunca ví?  
Lástima tengo de mí,  
pues de suerte persevero  
*que muero porque no muero.*

El pez que del agua sale  
aun de alivio no carece  
que en la muerte que padece  
al fin la muerte le vale.  
¿Qué muerte habrá que se iguale  
a mi vivir lastimero,  
*pues si más vivo más muero?*

Este saber no sabiendo  
es de tan alto poder  
que los sabios arguyendo  
jamás le pueden vencer;  
que no llega su saber  
a no entender entendiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

Y es de tan alta excelencia  
aqueste sumo saber  
que no hay facultad ni ciencia  
que le puedan emprender;  
quien se supiere vencer  
con un no saber sabiendo,  
*irá siempre trascendiendo.*

Y, si lo queréis oír,  
consiste esta suma ciencia  
en un subido sentir  
de la divinal esencia;  
es obra de su clemencia  
hacer quedar no entendiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

## IX

*Coplas del alma que pena por ver a Dios*

Cuando me pienso aliviar  
de verte en el Sacramento,  
háceme más sentimiento:  
el no te poder gozar;  
todo es para más penar  
por no verte como quiero  
*y muero porque no muero.*

Y si me gozo, Señor,  
con esperanza de verte,  
en ver que puedo perderte  
se me dobla mi dolor;  
viviendo en tanto pavor  
y esperando como espero,  
*muérome porque no muero.*

¡Sácame de aquesta muerte,  
mi Dios, y dame la vida;  
no me tengas impedida  
en este lazo tan fuerte;  
mira que peno por verte  
y mi mal es tan entero,  
*que muero porque no muero!*

Lloraré mi muerte ya  
y lamentaré mi vida  
en tanto que detenida  
por mis pecados está.  
¡Oh mi Dios, cuándo será  
cuando yo diga de vero:  
*vivo ya porque no muero?*

●●●



## X

## Otras coplas "a lo divino"

Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto  
volé tan alto tan alto,  
que le dí a la caza alcance.

Para que yo alcance diese  
a aqueste lance divino  
tanto volar me convino  
que de vista me perdiese;  
y, con todo, en este trance  
en el vuelo quedé falto;  
mas el amor fue tan alto,  
que le dí a la caza alcance.

Cuando más alto subía  
deslumbróseme la vista  
y la más fuerte conquista  
en oscuro se hacía;  
mas por ser de amor el lance  
di un ciego y oscuro salto

y fui tan alto tan alto,  
que le dí a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba  
de este lance tan subido,  
tanto más bajo y rendido  
y abatido me hallaba;  
dije: "¡no habrá quien alcance!";  
y abatíme tanto tanto  
que fui tan alto tan alto,  
que le dí a la caza alcance.

Por una extraña manera  
mil vuelos pasé de un vuelo,  
porque esperanza de cielo  
tanto alcanza cuanto espera;  
esperé solo este lance  
y en esperar no fui falto,  
pues fui tan alto tan alto,  
que le dí a la caza alcance.

## XI

## Glosa "a lo divino"

*Sin arrimo y con arrimo,  
sin luz y a oscuras viviendo  
todo me voy consumiendo.*

Mi alma está desasida  
de toda cosa criada  
y sobre sí levantada  
y en una sabrosa vida  
sólo en su Dios arrimada;  
por eso ya se dirá  
la cosa que más estimo:  
que mi alma se ve ya  
*sin arrimo y con arrimo.*

Y, aunque tinieblas padezco  
en esta vida mortal,  
no es tan crecido mi mal,

porque, si de luz carezco,  
tengo vida celestial,  
porque el amor da tal vida,  
cuando más ciego va siendo,  
que tiene al alma rendida,  
*sin luz y a oscuras viviendo.*

Hace tal obra el amor  
después que le conocí,  
que, si hay bien o mal en mí,  
todo lo hace de un sabor  
y al alma transforma en sí  
y así, en su llama sabrosa,  
la cual en mí estoy sintiendo,  
aprieta, sin quedar cosa,  
*todo me voy consumiendo.*

## XII

## Glosa "a lo divino"

*Por toda la hermosura  
nunca yo me perderé  
sino por un no sé qué  
que se alcanza por ventura.*

Sabor de bien que es finito  
lo más que puede llegar  
es cansar el apetito

y estragar el paladar;  
y así, por toda dulzura  
*nunca yo me perderé  
sino por un no sé qué  
que se halla por ventura.*

El que de amor adolece,  
de el divino ser tocado,  
tiene el gusto tan trocado  
que a los gustos desfallece,  
como el que con calentura  
fastidia el manjar que ve  
y apetece *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

No os maravilléis de aquesto,  
que el gusto se quede tal,  
porque es la causa del mal  
ajena de todo el resto;  
y así toda criatura  
enajenada se ve  
y gusta de *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

Que estando la voluntad  
de Divinidad tocada  
no puede quedar pagada  
sino con Divinidad;  
mas, por ser tal su hermosura  
que sólo se ve por fe,  
gústala en *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

Pues de tal enamorado  
decidme si habréis dolor,  
pues que no tiene sabor  
entre todo lo criado;  
solo, sin forma y figura,

Un pastorcico solo está penado,  
ajeno de placer y de contento  
y en su pastora puesto el pensamiento  
y el pecho del amor muy lastimado.

No llora por haberle amor llagado,  
que no le pena verse así afligido,  
aunque en el corazón está herido,  
mas llora por pensar que está olvidado;

que sólo de pensar que está olvidado  
de su bella pastora, con gran pena  
se deja maltratar en tierra ajena,  
el pecho del amor muy lastimado.

Y dice el pastorcico: "¡ay, desdichado  
de aquel que de mi amor ha hecho ausencia  
y no quiere gozar la mi presencia  
y el pecho por su amor muy lastimado!"

sin hallar arrimo y pie,  
gustando allá *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

No penséis que el interior,  
que es de mucha más valía,  
halla gozo y alegría  
en lo que acá da sabor;  
mas sobre toda hermosura  
y lo que es y será y fue  
gusta de allá *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

Más emplea su cuidado  
quien se quiere aventajar  
en lo que está por ganar  
que en lo que tiene ganado;  
y así, para más altura,  
yo siempre me inclinaré  
sobre todo a *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

Por lo que por el sentido  
puede acá comprehenderse  
y todo lo que entenderse,  
aunque sea muy subido,  
ni por gracia y hermosura  
yo nunca me perderé  
sino por *un no sé qué*  
*que se halla por ventura.*

## XIII

## UN PASTORCICO

Canciones "a lo divino" de Cristo y el alma

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado  
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos  
y muerto se ha quedado asido dellos,  
el pecho de el amor muy lastimado.

## XIV

Navideña

Del Verbo divino  
la Virgen preñada  
viene de camino:  
¿si la dais posada?

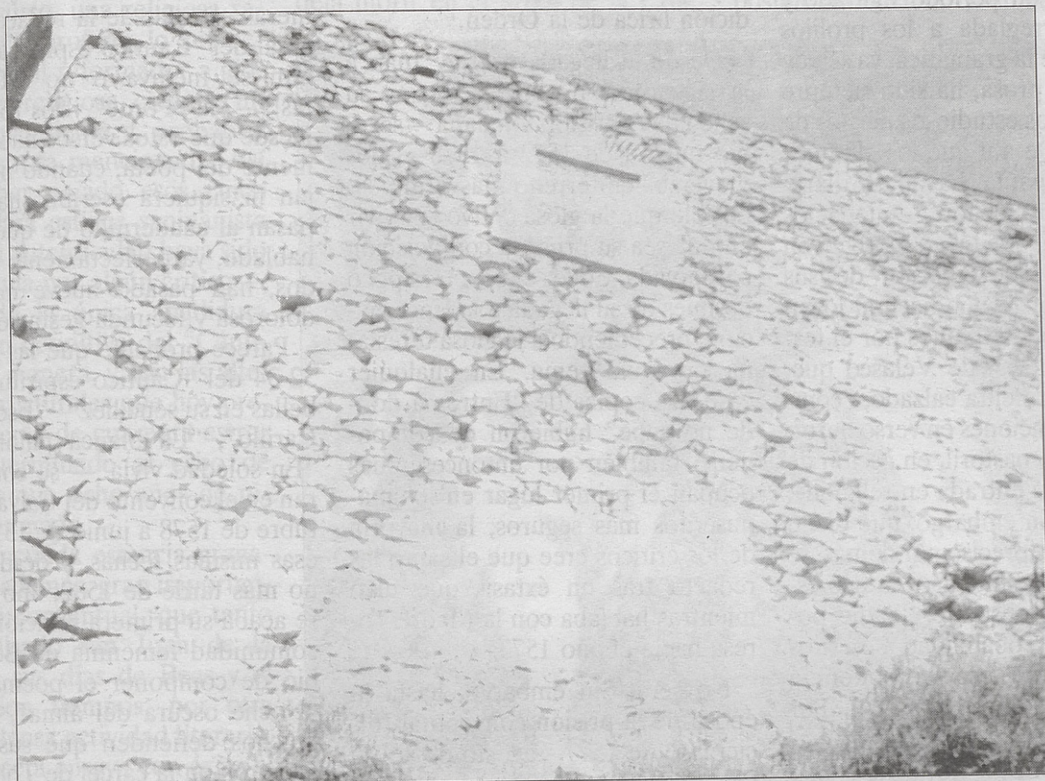
## XV

Suma de la perfección

Olvido de lo criado;  
memoria del Criador;  
atención a lo interior;  
y estarse amando al Amado.

# La poesía de San Juan de la Cruz

CRISTOBAL CUEVAS



**Restos del muro del convento del Carmen en Toledo,** testigo de la huida de fray Juan de la Cruz. El 22 de noviembre de 1968, celebrándose el IV Centenario de la Reforma de Duruelo, Toledo coloca sobre él, en cerámica toledana, la primera estrofa del poema de la 'Noche oscura', evocadora de la histórica huida.

**P**ocos poetas han sabido encerrar tanta calidad en tan corto número de versos como san Juan de la Cruz. Apenas quince poemas, según la opinión más fundada, han bastado para colocarlo a la cabeza de nuestros líricos. Todo se reduce, en efecto, a dos composiciones en liras —“Noche oscura” y “Cántico espiritual”—, uno en estrofas aliradas —“Llama de amor viva”—, dos en coplas y endecasílabos —“La fonte” y “El pastorcico”—, cinco glosas —“Entréme donde no supe”, “Vivo sin vi-

vir en mí”, “Tras un amoroso lance”, “Sin arrimo y con arrimo” y “Por toda la hermosura”—, un par de romances —“Sobre la Trinidad y la Encarnación” y “Sobre el salmo Super flumina”—, dos letrillas —“Del Verbo divino” y “Suma de la perfección”—, y unos aforismos místicos —“Para venir a gustarlo todo”—. Es posible, como veremos, que se hayan extraviado algunos de sus versos, pero todo lo fundamental ha llegado a nosotros. San Juan de la Cruz es escritor de madurez que no compuso poesía hasta llegar a sazón. Entonces, quince años mal contados le bastan para acabar un

poemario en que verbaliza con conmovedor patetismo sus vivencias espirituales.

**1. Proceso creativo de la lírica sanjuanista.** El Desarrollo cronológico de la creación lírica del santo sólo puede determinarse, hoy por hoy, aproximativamente. Incluso el inicio de su actividad poética ha de fijarse sobre conjeturas. Parece lógico que compusiera versos en latín y castellano durante su estancia en el colegio de jesuitas de Medina del Campo (1559-1563), bajo el magisterio del P. Juan Bonifacio, como lo exigía el plan de estudios allí vigente.

●●●



De acuerdo con él, los alumnos habían de ejercitarse en la composición latina y castellana —prosa y verso—, adiestrándose en la adquisición de un “estilo lúcido, atractivo, vivo y elegante”. Como diría en 1768 M. J. de las Ribas, “la construcción de un período figurado y elegante, arreglada a los prolijos preceptos de la gramática, ya sea de poesía o de prosa, ha sido siempre el crisol de los estudiosos peritos de esta arte”. De ahí que los alumnos de la Compañía hagan a diario —excepto los sábados— ejercicios de redacción, que luego corrigen en equipo bajo la dirección de sus maestros. Por lo que hace al joven Juan de Yepes, sabemos por el testimonio del P. J. de Velasco que, siendo ya carmelita calzado, “compuso unas canciones en verso heroico y en estilo pastoril, en acción de gracias por su entrada en religión”. Es posible, sin embargo, que dicho testimonio, impreciso por demás, se refiera simplemente al “Cántico espiritual”. No obstante, “nadie podrá negar la probabilidad a escritos y a versos de esa procedencia —afirma Eulogio Pacho—. ¿Por qué no también a versos espirituales?” En cualquier caso, nada nos ha llegado de esa posible poesía de iniciación.

A partir de 1568, con la Reforma ya en marcha, fray Juan de la Cruz vive en un ambiente conventual en que abundan las coplas, villancicos y cantos devotos. En esa poesía, esencialmente religiosa y desinteresada —nada tiene que ver con ella la vanidad artística—, se funden fuentes muy dispares. Elaborados en colaboración, dichos poemas se modifican una y otra vez con técnicas de tradicionalidad oral. En tales circunstancias es más que posible que nuestro poeta aportara alguna composición propia al repertorio común. Si ello fue así, Juan de la Cruz habría iniciado su obra lírica con poemas concebidos como letras de canción. No importa que de hecho se cantasen. Lo decisivo es su adscripción a un estilo lírico conventual y carmelitano que los mar-

ca de forma inconfundible. Seguramente, la mayoría de esos poemas, si es que existieron, se ha perdido. No obstante, algunos de sus versos o estrofas pueden haber llegado hasta nosotros más o menos transformados. No parece imposible, en fin, que algún cantarillo del santo haya perdurado anónimo en la tradición lírica de la Orden.

Desde la llegada de fray Juan a la Encarnación abulense hasta su salida de la prisión toledana —sexenio que va de 1572 a 1578—, nos movemos en terreno más firme. Es posible que la glosa “Vivo sin vivir en mí” sea su primera composición conservada, y que se redactara poco después de su llegada a la Encarnación, precediendo a la glosa teresiana de igual tema. En cualquier caso, las coplas de “Entréme donde no supe” hubieron de componerse también por entonces, pues ocupan el primer lugar en los manuscritos más seguros; la mayoría de los críticos cree que el santo las redactó tras un éxtasis que tuvo mientras hablaba con la Madre Teresa hacia el año 1573.

No será, sin embargo, hasta la época de la prisión conventual (diciembre de 1577 - agosto de 1578) cuando la poesía sanjuanista alcance plena madurez. En esos días de terrible prueba sabemos, en efecto, que cantaba coplillas devotas, la mayoría compuestas por él mismo. “Con estas canciones —recuerda la M. Ana de San Alberto, repitiendo una confidencia del santo— se entretenía y las guardaba en la memoria para escribirlas”. Cuando por mayo de 1578 le ponen de carcelero al benévolo fray Juan de Santa María, el prisionero aprovecha las facilidades que se le dan para escribir los versos que había compuesto de memoria, puliéndolos ahora con la debida atención. Así redacta el cuadernillo que sacará consigo de la prisión, en el que se contiene el primer repertorio de su obra lírica. La M. Magdalena del Espíritu Santo nos informa de su contenido: “Sacó el santo padre cuando salió de la cárcel un cuaderno que, estando en ella, había escrito de unos ro-

mances sobre el evangelio In principio erat Verbum, y unas coplas que dicen ¡Que bien sé yo la forma que mana y corre, aunque es de metal, y las canciones o liricas que dicen ¡A dónde te escondiste? ha la que dice ¡Oh ninfas de Judea! El repertorio toledano comprende, pues, las treinta o treinta y una primeras estrofas de la redacción original del “Cántico espiritual” —algún se incluya o no “¡Oh ninfas!”—, la “Fonte” y los romances. Desde que estos versos nacieron en mente del poeta, cuando no le daban ni siquiera escribir, hasta que pasan al cuadernillo de que hemos hablado, ya perfectamente corregidos, han pasado nueve meses de dolorosa y fecunda gestación.

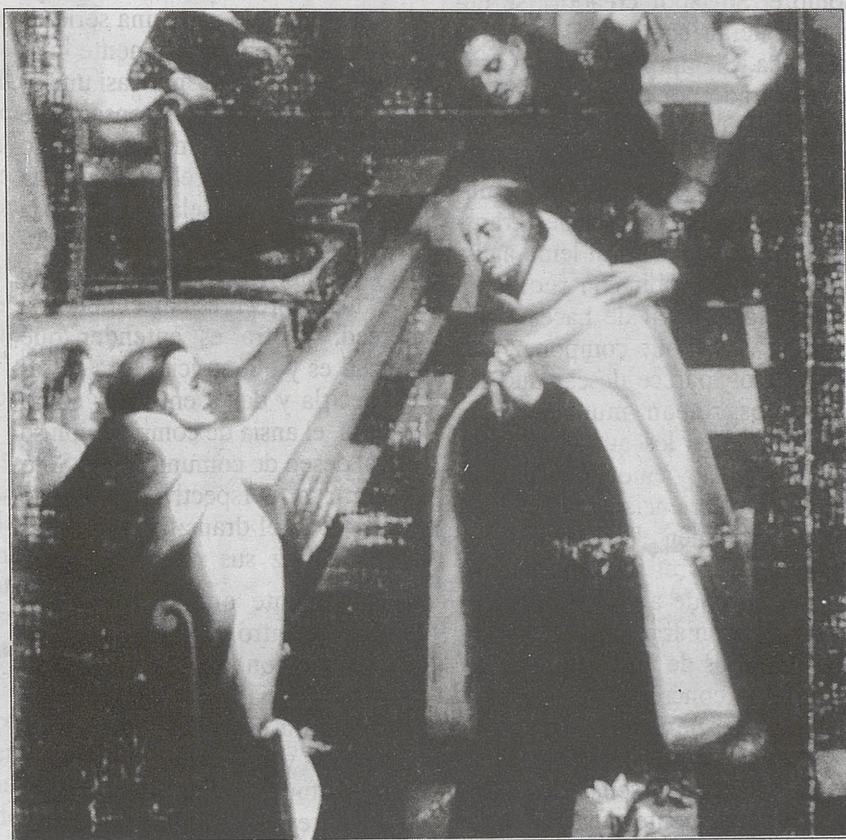
Parece probable que las estrofas 32-34 del “Cántico espiritual”, tan bellas en su sencillez —“Escóndete Carillo”, “La blanca palomica”, “En soledad vivía”— se compusieron en el convento del Calvario (octubre de 1578 a junio de 1579). Por esas mismas fechas, y desde luego no más tarde de 1582, año en que se acaba su primera relación con la comunidad femenina de Beas, debió de componer el poema de “Noche oscura del alma”, aunque muchos defienden que sus versos nacieron en la cárcel de Toledo, tal vez porque los iniciales parecen recoger ecos de aquella dolorosa experiencia. También puede corresponder a esas fechas el “Monte de perfección”, destinado originalmente a las monjas de Beas, cuyos disticos tienen un íntimo carácter poético. El cariño que sentía el poeta por estos versillos le lleva a fundirlos y perfeccionarlos constantemente. No obstante, la conocida versión de Diego de Astor, reproducida en la primera edición de sus obras (1618), no parece recoger la forma que el santo hubo de considerar definitiva.

En cuanto a las cinco coplas finales del “Cántico espiritual” primitivo —desde “Gocémonos, Amado”—, debieron de componerse en Granada, entre 1582 y 1584. Ignoramos, sin embargo, cuándo se integraron en el núcleo poemático existente.

También parece haber sido compuesto en Granada "El pastorcico", uno de los poemas más delicados del místico de Fontiveros, inspirado de cerca en una bella composición pastoril. En sus versos descubrimos toda la ternura de las églogas de Garcilaso, junto a la emoción victimaria del Cristo que se deja morir en el árbol de la Cruz.

se el poemilla "Sin arrimo y con arrimo", con acuñaciones verbales que equiparan "sabrosa vida" a "Llama sabrosa", lo que le aproxima a los versos de "Por toda la hermosura" y "¡Oh llama de amor viva!", haciendo pensar en fechas redaccionales próximas.

Por lo que hace a las letrillas de posible atribución, "Del Verbo Di-



### Cuadro de las Carmelitas Descalzas en Baeza.

Reproduce uno de los ensayos de martirio, que el rector Juan de la Cruz gusta de escenificar y protagonizar con sus estudiantes de Baeza.

En él aparecen, además reminiscencia litúrgicas, como la del himno ambrosiano "Vexilla Regis", que se cantaba a Vísperas del Domingo de Pasión —"Árbol elegido... para sostener miembros tan santos". En esta misma época habríamos que situar la redacción de "Tras un amoroso lance", coplas que el manuscrito de Sanlúcar titula "Otras del mismo [autor], a lo divino". Algo parecido sucede con las nueve estrofas del poema "Por toda la hermosura", con su estética del "no sé qué" que parece preludear actitudes románticas. Poco después hubo de escribir-

se el poemilla "Sin arrimo y con arrimo" parece un estribillo de carácter popular, usado por el santo como base de glosa. "Olvido de lo criado" es, en cambio, una síntesis cuasi aforística de su camino místico, publicada tardíamente (1667), sin demasiadas pruebas de autenticidad. Ninguna de estas dos composiciones puede fecharse, en fin, con una mínima garantía de acierto.

Tal es el catálogo completo de los versos que se nos han conservado del poemario sanjuanista. Es posible que escribiera algún otro poema, pero si así fue se ha perdido.

●●●

En todo caso, esas pocas composiciones demuestran sus increíbles dotes de poeta, desarrolladas desde las aulas medinenses hasta los años de Granada, aunque sólo a partir de la Reforma componga, que sepamos, poemas estrictamente místicos, fruto de su experiencia, y por tanto dignos de transmitirse a su nombre. Su labor creadora se demuestra lenta, concentradora y muy matizada. Siempre escribe sus versos inspirado por el calor de vivencias auténticas, aunque con el control de una despierta conciencia artística. No descuida la técnica, aunque incurre en ocasionales transgresiones basadas en el lema agustiniano de "escribir con rudeza, si es preciso, con tal de hacerlo con claridad". Más que componer muchos versos, parece desear que sus discípulos releen muchas veces unos pocos, en los que cifra todas las intuiciones y emociones derivadas de su experiencia personal. Con esa guía, también ellos pueden prepararse a recorrer seguros el camino que asciende al Monte Carmelo. Así, el poemario sanjuanista surge a impulsos de aspiraciones muy complejas: concretar verbalmente sus propias experiencias, desahogar sus sentimientos, encender los afectos de sus lectores, señalarles intuitiva y emotivamente el camino a seguir... Se trata, pues, de una poesía de gran trascendencia intencional, escrita con el máximo amor y respeto por el signo lingüístico que hace posible la comunicación del misterio. En el fondo, todos los versos del santo aspiran a expresar, unas veces "sus ansias vehementes y querellas de amor"; otras, "un estado de paz y deleite y suavidad de amor, según se da a entender en las canciones, en las cuales no hace otra cosa sino contar y cantar las grandezas de su Amado". "Contar y cantar", dice san Juan en el "Cántico". Es decir, exponer las maravillas entrevistas y entonar las alabanzas de quien se las ha manifestado. En eso consiste esencialmente la poesía de san Juan de la Cruz.

**2. Poesía y vivencia mística.** La fuente principal de la lírica sanjuanista es la vivencia mística como hecho de experiencia. En un momento de su vida difícilmente precisable, "el más profundo centro de su alma" recibe el impacto de una "llama de amor viva". Esa llama le abrasa y le ilumina de modo inefable. Diríase que tras el encuentro con el Amado —que no constituye un hecho aislado, sino una serie de experiencias progresivamente más frecuentes, hasta formar casi un hábito—, fray Juan vive intensamente esa iluminación quemadora. Luego se afana en precisar el alcance de la herida, explicándosela ante todo a sí mismo. Como Francisco de Osuna y Teresa de Jesús, comprende que "una merced es dar el Señor la merced, y otra es entender qué merced es y qué gracia; otra es saber decirla y dar a entender cómo es". Así, el ansia de comprensión se une al deseo de comunicación. Sólo desde esta perspectiva se puede atisbar todo el dramatismo que sacude de raíz sus mejores versos.

Seguramente que su formación escolástica entró en conflicto desde el principio con la frescura vital de sus experiencias. La tentación de amoldarlas a esquemas aprendidos en lecturas y aulas debió de perturbarle profundamente. San Bernardo y las tres vías, santo Tomás con sus opiniones sobre la actividad de los sentidos y el valor de las virtudes en el camino espiritual, san Agustín con el afectivismo neoplatónico, el Seudo-Areopagita con sus empeños nominativos, el Seudo-Aquinatense con sus ideas sobre la felicidad y los "primores", resplandores y reentregas del Espíritu Santo, constituían otros tantos incentivos para convertir en teoría aquellas experiencias. En contrapartida, el "Cantar de los cantares" le demostraba que el sentimiento amoroso se expresa mejor con lenguaje poético, el cual puede concretarse, mediante una exégesis adecuada, en variados sentidos místicos. Había, pues, que aceptar el vehículo lírico, partiendo de la idea

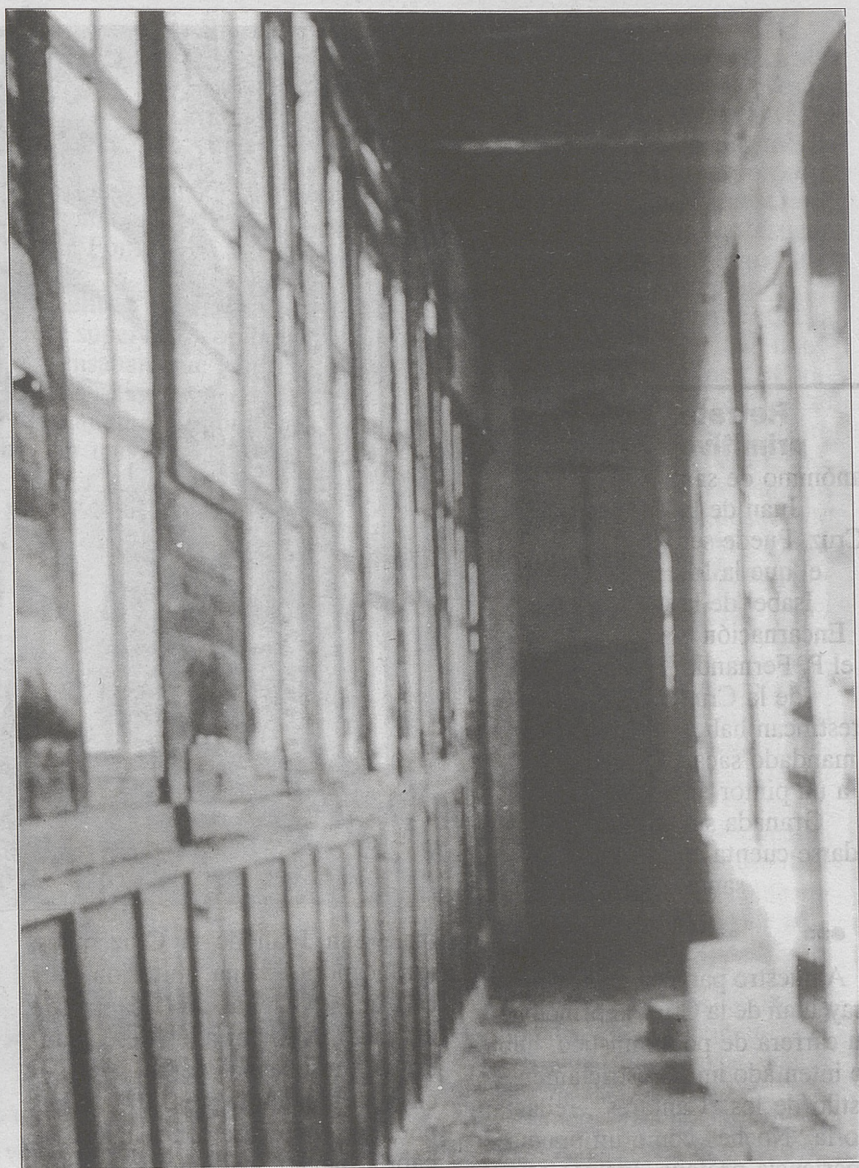
de que también el corazón "prende"; de que en toda explosión de amor hay una misteriosa fuente de conocimiento. Por eso dirá una expresión paradójica, que "esta suma ciencia/ en un susurro sentir/ de la divinal esencia equivalencia de "ciencia" y "sentimiento", tan propia de la poesía establece así claramente. Por eso la lírica sanjuanista expresa ante todo una emoción iluminadora, analizada para cuajar en palabras arrebatadas, es decir, en poemas.

Aquí radica, en última instancia, la cálida eficacia de su mensaje: el poeta renuncia en un principio a expresarse en discurso teológico convencional, prefiriendo apoyarse en textos de corte lírico, la frialdad escolástica estará ausente de sus escritos más cercanos al misterio, es decir, de sus poemas. En un segundo momento, cuando crea necesario formular el mensaje poético en forma doctrinal, recurrirá a la prosa discursiva. Sus versos, sin embargo, permanecen siempre ajenos a esas servidumbres, apoyándose en un lenguaje de gran complejidad emotiva, en que lo poético predomina siempre sobre lo conceptual. El poeta recurre a palabras aptas para múltiples interpretaciones, potenciándolas en un contexto lingüístico que las hace muy sugestivas. De ahí que la lectura de los versos suscite en el lector emociones y afectos, antes que razonamientos propios de la meditación tradicional.

En todos sus poemas late, sin embargo, un inequívoco sentido religioso. Su discurso poético brota desde el principio como experiencia mística, aludiendo siempre a realidades escondidas. Fiel a una tradición literaria, el poeta opera en un ámbito de ideas y emociones construido a lo largo de siglos iniciados y para iniciados. Todo poema establece, apoyándose en unas pocas palabras clave, un espacio de misterio que permite al lector intuir la profundidad de sus ideas.

Pensemos, por ejemplo, en el "Cántico espiritual": "¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?" Cualquier lector avisado identifica en la pregunta inicial el "dime dónde te apacientas, dónde reposas al mediodía" del "Cantar de los cantares", 1,7; luego, en "te escondiste", el "verdaderamente, tú eres un Dios escondido" de "Isaías", 45, 15; el apóstrofe al Amado sólo se entiende por referencia a "Cantares", 1, 12: "Mi amado es para mí un manojuelo de mirra"; "me dejaste" evoca el relato evangélico de la Ascensión, en la visión tomada a la catequesis, la predicación y la pintura religiosa de la época —así lo hizo por entonces fray Luis de León: "¿Y dejas, pastor santo, tu grey...?"—; los "gemidos" remiten, en fin, a "Romanos", 26: "El Espíritu ruega por nosotros con gemidos inenarrables". Así, desde sus primeras palabras, unos versos que podrían parecer al profano un simple lamento de amante abandonada se comprenden por el lector iniciado como un grito de angustia religiosa, que se articula en un mosaico de palabras de misterioso alcance.

Esta aptitud del verbo poético sanjuanista para ser interpretado en clave espiritual es posible gracias, ante todo, a una larga tradición de exégesis bíblica, que ha enriquecido, desde un punto de vista semántico, a un puñado de palabras privilegiadas hasta convertirlas en un verdadero "argot" místico. De esa manera, el escritor maneja vocablos de doble sentido, uno común y otro pactado. Cuando la familiaridad con ese lenguaje llega a su perfección, el místico se sirve de él con entera soltura, utilizando voces usuales en acepciones que sólo conocen los iniciados. Ello obliga a entender su sistema expresivo como verdadero lenguaje "convenido" en el seno de una comunidad de hablantes que poseen sus claves significativas. Como consecuencia de ello, los poemas místicos en general, y en especial los de san Juan de



### Galería original del convento de las Carmelitas Descalzas en Granada.

Era usada hasta que dispusieron de la casa comprada a D. Luis Fernández de Córdoba en 1584. En la complicada operación y adaptación del edificio, el P. Juan de la Cruz está presente mediando, aconsejando y animando.

la Cruz, se configuran como escritura "en clave", a partir de un lenguaje que para él y sus lectores carece de ambigüedad —hablamos, lógicamente de los poemas en sí, prescindiendo por el momento de los comentarios en prosa.

Así se explica que composiciones tan esenciales en el sistema místico sanjuanista como la "Noche oscura del alma" admitan en apariencia una lectura de humano erotismo, si se atiende en exclusiva a la literalidad obvia de su significante. Pero

lo mismo puede decirse del "Cantar de los cantares", "canción suavisima —en sentir de fray Luis de León— que Salomón, rey y profeta, compuso debajo de un enamorado razonamiento entre dos, pastor y pastora; a cuya causa, la lección de este libro es dificultosa a todos y peligrosa a los mancebos, y a todos los que aún no están muy adelantados y muy firmes en la virtud; porque en ninguna Escritura se explica la pasión del amor con más fuerza y sentido que en ésta".

•••

### Retrato primitivo

anónimo de san Juan de la Cruz. Puede ser el que la M. Isabel de la Encarnación y el P. Fernando de la Cruz testifican haber mandado sacar a un pintor en Granada sin darse cuenta el santo



●●●  
A nuestro parecer, es posible que fray Juan de la Cruz, al principio de su carrera de poeta místico, hubiera intentado imitar estrictamente el estilo de los "Cantares", redactando la "Noche" como un poema de apariencia profana. Incluso es probable que, en el curso de su composición, se hubiera esforzado en omitir toda referencia explícita a Dios, el alma, los carismas o cualquier otra realidad manifiestamente religiosa. La fidelidad al estilo poético usado, a su entender, "por el propio Espíritu Santo" debió decidirle incluso a correr el riesgo de ser mal interpretado. La experiencia, sin embargo —¿por qué no también el temor a escandalizar a los pusilánimes, el peligro de servir de apoyo a espirituales de la "dejadez" y el "quietismo", o incluso el miedo a recelos inquisitoriales?— le hubo de inclinar poco a poco a hacer más unívoco su mensaje, primero en el "Cántico", luego en sus otros poemas, y al final en la "Lla-

ma". San Juan de la Cruz, pues, arrancando de una imitación muy cercana y valiente del "Cantar de los cantares", habría ido descargando de "misticismo" verbal —es decir, de arcano expresivo— a sus poemas, cuyo carácter religioso se habría hecho evidente a medida que pasaba el tiempo. Con las excepciones que exija la crítica histórico-textual, creemos que éste es un criterio importante para interpretar correctamente algunos poemas del santo. A su luz, la "Noche" nos parece la más mística de sus composiciones líricas. También la más juvenil, audaz y comprometida, en cuanto encierra su mensaje en un discurso poético de alcance sólo accesible a iniciados.

Consecuencia de ello es que una parte importante de la palabra mística sanjuanista aparece como esencialmente ambigua —polisémica—, y por lo mismo poética. "Las expresiones de los poetas —advertía en 1502 León Hebreo— suelen encubrir y comprender muchas intencio-

nes y sentidos alegóricos". Como dice el propio san Juan en un conocido texto, es imposible en sus canciones reducir a fórmula unívoca "toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva". El místico carmelita, formado en la teoría neoplatónica de la inspiración poética, cree que sus versos se asemejan hasta cierto punto a los de la Escritura, pues ambos, a su entender, han sido inspirados por Dios, aunque en diverso grado. Todos sabían, por otra parte, que los textos bíblicos podían interpretarse al menos en cuatro sentidos —literal, alegórico, moral y anagógico—, lo que les confería una gran riqueza sémica. "Las palabras de la Sagrada Escritura —había dicho en 1534 Tomás Moro— no están atadas a un solo sentido, sino cargadas de otros misteriosos. No hay en toda la Sagrada Escritura un hecho o una historia, aunque sea, por decirlo así, absolutamente material, palpable, que no lleve la vida y el aliento de algún misterio espiritual".



Lo mismo quería san Juan de la Cruz que fueran sus poemas: místicos, imitación de la Escritura. Él mismo lo advirtió con claridad: Mis canciones "no se podrán declarar al esto, ni mi intento será tal, sino dar alguna luz general; porque dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que reducirlos a un sentido a que no se acomode todo paladar; y así, aun-

to, llenando de contenido extraño unos moldes literarios concebidos con intención bien distinta. Digámoslo claramente: sólo como expresión poética del misticismo vivencial sanjuanista se interpreta correctamente el cudal lírico del vate de Fontiveros.

**3. Fuentes y originalidad.** Hoy parece superada la opinión de quienes pensaban que san Juan de la Cruz escribió su poesía a partir del abismamiento en Dios y en sí mismo, sin más lecturas que la Biblia

otros libros, sino de lo que sacaba de su espíritu". Ninguno de estos testimonios excluye, como se ve, el uso por parte del carmelita de libros de consulta. El primero documento, por el contrario, préstamos de biblioteca, y el segundo atestigua que daba de mano a los libros sólo en el acto mismo de escribir.

Hablando estrictamente de la poesía, no cabe duda de que nuestro místico se sirvió de fuentes orales y escritas para llevar a cabo su obra creadora. A veces, un texto profano le sirve de base para redactar poemas en que leves cambios puntuales elevan "a lo divino" lo que originalmente era una composición no religiosa. En otras ocasiones —pensamos, sobre todo, en el "Cantar de los cantares", un lugar escriturístico proporciona a su poesía el clima lírico, la ambientación y hasta buena parte de su caudal léxico. A ello habría que añadir diversas influencias formales, señaladamente métricas. Hay veces, en fin, en que un poemilla o canción le emociona hasta inspirarle una composición propia, muy lejana del texto que le sirve de punto de partida. En todos los casos, la sensibilidad del poeta se sirve libremente de los materiales previos, evocados desde una inspiración actuante, que evita la frialdad de técnicas demasiado cerebrales.

De esta manera, la poesía sanjuanista brota siempre de un estado de exaltación emocional que podríamos identificar con la inspiración o el "furor poético" de los platónicos. Este es el punto de coincidencia entre la creación lírica y la inspiración religiosa, lo que permite al místico establecer un cierto paralelismo entre el profetismo del Antiguo Testamento, los salmos e himnos bíblicos, los cantos de las sibilas y el verso religioso —en menor grado, cualquier otra poesía—. El mismo confesaba que, de sus intuiciones místicas, "unas me las daba Dios y otras las buscaba yo". También el prólogo del "Cántico espiritual" testimonia su convicción de la procedencia celeste de sus versos. Así se explica que los carmelitas coetáneos, o cercanos temporalmente a él, equiparen en cierto modo sus metros a aquellas sagradas composiciones.

●●●



**Así interpretaron los artistas** venecianos del siglo XVIII la misteriosa curación de fray Pedro de la Madre de Dios por san Juan de la Cruz tras su accidente sufrido en las cercanías de Porcuna.

en alguna manera se declaran, hay para qué atarse a la declaración".

eso, sus explicaciones en prosa, cuando existen, son meramente invariables, no exhaustivas ni exclusivas. Hechas, como era de esperar, recurriendo a técnicas de exégesis bíblica más que filológica, hacen uno de los muchos sentidos posibles del signo poético. Toda interpretación es, a partir de aquí, poética, aunque dentro de unos límites fijados por el poeta en el acto creativo. Sólo así puede comprenderse la poesía "de san Juan de la Cruz", esto es, la que él quiso transmitir como testimonio de sus experiencias místicas. Lo de- es tomar el texto como pretext-

ni más fuente de inspiración que el crucifijo. Esta ingenua creencia procede, sin duda, de una mala lectura de textos antiguos, cuando no de un equivocado propósito panegírico. Fray José de Jesús María, con más exactitud, afirmaba en 1624 que el santo "no tenía más libros que una Biblia, donde decía que hallaba cuanto había menester. Y si tenía necesidad de otro algún libro, lo tomaba de la librería común y lo volvía luego a ella". Seis años más tarde, fray Alonso de la Madre de Dios matizará de nuevo ese dato, al afirmar que, según los compañeros del varón de Dios, sólo escribía sus libros cuando andaba absorto en oración y que, aparte la Biblia, no se valía "entonces de



“Y aunque estos versos —afirma, por ejemplo, fray José de Jesús María— salían de su entendimiento, emanaban de la dulcísima influencia divina, como sucedía al profeta David cuando componía los versos de los Salmos, o las sibilas, profetisas que hablaron con el mismo espíritu, las cuales estaban como abortas en contemplación divina cuando pronunciaban aquellos versos con los que Dios quiso dar luz a la gentilidad de muchos de sus misterios”.

En la práctica, la poesía del santo necesita apoyarse en una emoción eficaz, lo que no siempre coincide con la inmediatez de la vivencia mística. “El origen de la poesía —advertía W. Wordsworth— es la emoción que se recuerda en sosiego”. Al igual que otro gran poeta de intensidades y matices —G. A. Bécquer—, fray Juan de la Cruz escribe sus poemas cuando la conmoción ya ha pasado, pero quedan aún los rescoldos. Y es que para hacer poesía necesita hallarse “con algún fervor de amor de Dios”, “en amor de abundante inteligencia mística”. Por eso, se niega a tomar la pluma en frío, aun para escribir en prosa, “porque también se habla mal en las entrañas del espíritu si no es con entrañable espíritu”. Fray José de Jesús María confirma este punto con un dato de tradición viva, al afirmar que el poema brotaba de la pluma del santo “cuando había estado en alguna altísima contemplación, y gozaba aún la voluntad de los dulcísimos efectos de ella, y quedaban todavía en el entendimiento unas como vislumbres de los pasados resplandores”. Quizá se deba a esto la homogénea tesitura de su verso, en que el signo lingüístico oculta tenazmente su procedencia, apareciendo como expresión original recién creada por el poeta. El verdadero desencadenante del verso sanjuanista es casi siempre la experiencia propia —encendimiento de amor, ocasionales carismas, ecos de lecturas devotas, recuerdos de diversos poemas...—. Ésta, como la

forma sustancial escolástica, actúa sobre ese cúmulo de materia prima hasta alumbrar poemas que son obra literaria genuinamente suya.

No quiere esto decir que el estudio de las fuentes de la lírica de san Juan de la Cruz sea tarea irrelevante. Al contrario, gracias a ese estudio podemos aquilatar la potencia transformadora del poeta y el alcance de su originalidad. Sabemos, por ejemplo, que la cantera principal de sus ideas, emociones y sugerencias es la Biblia: “El cantar de los cantares”, ante todo, y luego los “Salmos”, libros sapienciales y proféticos, evangelios, etc. Un viejo testimonio de fray Alonso de la Madre de Dios nos dice que “tuvo gran don y facilidad en explicar la Sagrada Escritura”, principalmente los “Cantares”, el “Eclesiástico”, “Eclesiastés”, los “Proverbios” y “Salmos” de David. El recuerdo del cantar salomónico se sobrepone a todos en la “Noche oscura”, imitación muy próxima a su modelo en ambiente y estilo, y luego en la primera redacción de los versos del “Cántico espiritual”. De él procede el símbolo del amor conyugal, el dramatismo de los enfoques y el acervo de imágenes que sugieren el amor místico a partir de significantes inicialmente profanos. Los pasajes sanjuanistas tributarios del “Cantar” son innumerables. Ciñéndonos al “Cántico espiritual” encontramos, por ejemplo, que la copla 22 —“En sólo aquel cabello”— emparenta, además de con la poesía garcilasistas, con “Cantares”, 4, 9 —“Heriste mi corazón con una tranza de tu cuello”—; la 28 —“Debajo del manzano”—, con 8, 5 —“Yo te levanté debajo de un manzano”—; los cuatro primeros versos de la 26 —“Detente, cierzo muerto”—, con 4, 16 —“Retírate, ioh cierzo!, y ven tú, ioh austro!”—. En cuanto al resto de los poemas mayores, la escapada nocturna de la enamorada que busca al Amado en la “Noche” recrea el inicio del capítulo tercero de “Cantares”; los cedros y almenas de las estrofas 6-7 proceden de 8, 9 —“Si es como un

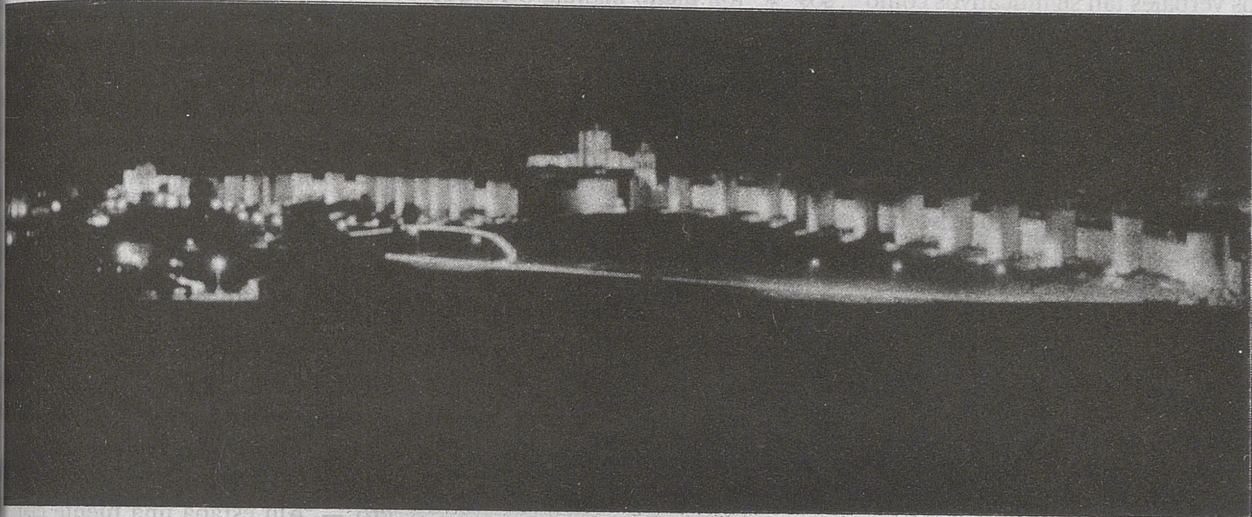
muro, edifiquémosle encima luartes de plata; si es como puerta, reforcémosla con tablas de cedro”—; las azucenas de la copla 8 proceden, en fin, de 2, 1 y 2 —“Yo soy el lirio de los valles, que paze entre lirios”. Este mismo origen reconocen numerosos maticismos, a veces con la impronta de recuerdos litúrgicos —ciervo, paloma, tortolita, granadas, Amadab...—. En general, la poesía sanjuanista aminora el erotismo “Cantar de los cantares”, tanto en la descripción de las bellezas de la amada como en la evocación ambiental y suntuaria. Permanecen sin embargo, reminiscencias tan importantes como el lecho de Salomón, los escudos de oro, el manto, etc. Por contra, aparecen o se desarrollan los perfiles simbólicos idealización amorosa, la dramatización de lo pastoril y la emotividad. En este sentido, “Noche” y “Cántico” constituyen una verdadera creación de los “Cantares” dentro de la cultura contrarreformista, tal como ésta se interpreta en nuestro país a la segunda mitad del siglo XVI.

Aunque menor, la influencia de otros libros bíblicos es también importante. Son frecuentes, por ejemplo, los pasajes que, sometidos a veces pero significativos retoques, integran armónicamente en los versos del santo. A veces, éste limita asperezas hebraicas, chocantes para una sensibilidad moderna. Así, en la paráfrasis romancística del capítulo 136, al llegar a los versículos 136 —“iDesventurada hija de Babilonia!: Dichoso el que coja a tu quitos y los estrelle contra la peña”— el poeta dulcifica la literalidad del texto, apoyándose en la alegoría de Cristo como “piedra angular de la Iglesia: iOh hija de Babilonia...! Bienaventurado aquel en quien confiaba...! y jura sus pequeños/ y a mí, por que ti esperaba,/ a la piedra que es Cristo,/ por el cual yo te despartí”. Hoy sabemos, por otra parte, que también la poesía profana del nacimiento influye parcialmente en los versos sanjuanistas.

Una larga tradición literaria, apoyada en las técnicas del "contrafactum" o vuelta "a lo divino", hizo posible esa fecundación. "Imitar verso, copla, estilo y materia juntamente, eso es lo que llaman contra-hacer", decía en 1602 el presbítero Luis Alfonso de Carballo. Así se cambiaba el sentido profano original por otro religioso, sin más que alterar levemente palabras o estructuras, o insertar los versos ele-

bién joyas de oro y plata, y vestiduras preciosas de que les despojaron los israelitas en la salida de Egipto para que las convirtiesen en otro uso mejor, así las doctrinas de los gentiles tienen las artes liberales y algunos preceptos muy provechosos para las buenas costumbres, todo lo cual es como oro y plata que sacaron de las minas de la divina Providencia; y el cristiano, que huye de ellos, háselo de tomar para el justo uso de predicar el Evangelio". En

lo demás, la afición de fray Juan de la Cruz a canciones y letrillas populares facilitaba notablemente este fenómeno. Desde niño, su hermano mayor, Francisco, le inició en los secretos de este arte casi primitivo. Como dice J. Boneta, Francisco solía pasarse de joven por las casas de las mozas "a dar músicas". Más adelante, cantaba coplillas religiosas a este tenor: "Mátanme vuestros amores,/ mi Señor y mi Señor,/ todo amor y todo amor", o la que, entre



**Vista nocturna de Ávila** fray Juan de la Cruz, que ya ha sufrido prisión en el Carmen de Medina en 1576, sufre prisión de nuevo en la noche del 3 de diciembre de 1577 junto con fray Germán de santo Matía.

gidos en un contexto adecuado. Como decía B.W. Wardropper, la "divinización" de textos profanos se inicia ya en los primeros siglos del cristianismo, continuándose a través de los Padres de la Iglesia, poetas sacros y predicadores medievales, autores de canciones devotas, etc.

Esa actividad, que hasta el S. IV había estado sometida a una cierta polémica, quedó legitimada por san Agustín, el cual afirmaba que, al igual que los hebreos al salir de Egipto recibieron autorización divina "para expoliar a los egipcios", también los cristianos podían aprovechar para el bien las riquezas culturales nacidas fuera de su seno. "Porque como los egipcios —argumentaba un tratadista— no sólo tenían ídolos y cosas perversas de que abominaban los hebreos, sino tam-

un plano más modesto, esta doctrina permite a san Juan de la Cruz aprovechar, por ejemplo, coplillas profanas muy populares para hacerlas vehículo de conceptos y afectos místicos. Así lo había hecho también años antes un franciscano como fray Bernardino de Laredo, acomodando la música de romances profanos a letrillas piadosas, con lo que también aquella quedaba "divinizada".

Con razón, aunque tal vez exagerando los hechos, afirmaba Dámaso Alonso que nuestro poeta es fundamentalmente, e intencionalmente, un poeta a lo divino. todo lo que en su obra no viene del Cantar de los cantares, deriva de la conversión a fin religioso de dos procedencias amatorias profanas: 1) La poesía de tipo tradicional. 2) La poesía pastoril e italianizante". Por

danzas, cree oír de labios angélicos: "¡Oh qué lindo es el niño de la Circuncisión!/ ¡Oh qué lindo el amor, oh qué lindo el amor!" Por eso pedía ingenuamente conocer los cantos de las almas que están en el cielo, creyendo encontrarlos en coplas devocionales como "Tú eres fuego y eres luz,/ Rey de Reyes, buen Jesús". Al fin, "murió cantando, como suelen todos los que llorando viven: ¡Oh qué linda es la arboleda!/ ¡quién tuviese la fiesta en ella!".

También su hermano fray Juan de la Cruz gustaba de esos cantarillos, que llegaron a constituir en el Carmelo reformado un verdadero repertorio devocional, al que recurre el santo con agrado. Aunque casi todos se han perdido, no hay duda de que debieron de tener un aire popular —muchos serían "divinizaciones"—, y un sencillito temblor emotivo.

•••

•••

“Cuando caminaba —recuerda fray José de Jesús María—, se alegraba tanto de verse en el campo, que mostraba en lo exterior la alegría del ánimo cantando algunas letrillas muy devotas de Nuestra Señora o del Niño Dios”. En unas fiestas de Navidad, cantó y bailó enfervorizado la letrilla “Si amores me han de matar,/ agora tienen lugar”. De su poesía original, la glosa al villancico “Vivo sin vivir en mí”, recoge antítesis como “muerte / vida”, y juegos verbales tan significativos como “que muero porque no muero”. También “Por toda la hermosura” glosa una copla popular incluida en el “Tesoro de varias poesías” (1580) de Pedro de Padilla. De unos versillos amatorios tradicionales procede “Tras un amoroso lance”, que muestra también reminiscencias de otros textos menores. “Sin arrimo y con arrimo” y “Entréme donde no supe” son genuinas coplas castellanas, aunque su tema, villancico y estrofas sean, quizá, creación personal del carmelita. El poemita “Que bien sé yo la fonte” comienza con un popular ritmo de seguidilla continuando por pareados con un estribillo de rima independiente —el “Que” inicial es sin duda el enunciativo popular sin verbo introductor (: “Qué de noche le mataron / al caballero...”); el sustantivo “fonte”, con —ó— no dip-tongada, nos recuerda el difundido romance de “Fontefrida”. Por lo que hace a los que escribe “Acerca de la Sma. Trinidad” y el salmo “Encima de las corrientes”, emparentan con los de la época de los Reyes Católicos en el empleo de la rima en consonante, aunque su vocabulario y estilo remitan más bien al romancero viejo y juglaresco.

La calidad artística de los poemas que nacen por este procedimiento es evidente. “Alejado de toda técnica italianizante —observa Dámaso Alonso—, dentro de la tradición de las modestas coplas octosilábicas castellanas, escribe unas cuantas composiciones que yo no sé si decir que son mis preferidas. Nunca

el ansia de cima (que es, en fin de cuentas, todo nuestro anhelar humano) se ha expresado con más gallardo ímpetu”.

Parecida importancia tiene el recuerdo de los versos profanos garcilasistas. A este influjo hay que referir —tal vez a ejemplo de fray Luis de León— el uso de la lira, aunque no esté todavía claro qué caminos concretos le llevan a ella. En otra vertiente, J. Baruzi descubrió curiosas dependencias. Versos como “los valles solitarios, nemorosos” y “¡oh mano blanda, oh toque delicado!” recuerdan la “Égloga primera” de Garcilaso: “¡Oh tela delicada!.../ ¿Dó está la blanca mano delicada...?”; el “Pastorcico”, por su parte, remite a la tradición pastoril del toledano. El P. Crisógono señaló también coincidencias entre la copla 31 del “Cántico espiritual” —“En sólo aquel cabello”— y el soneto 23 de Garcilaso —“Y en tanto que el caballo que en la vena”—; o entre el último verso de la primera copla de la “Llama” —“Rompe la tela deste dulce encuentro”— y el soneto 22 del toledano —“de vuestra hermosura el duro encuentro”—. Para María Rosa Lida, se detectan claras reminiscencias de la “Égloga primera” en la “Llama de amor viva”. Dámaso Alonso sugiere, en fin, la ascendencia garcilasista de voces y rimas como “viva/ “esquiva”; de temas como el de la fuente; de expresiones como “ninfas”, “noche oscura”, “salir”, etc.; de versos como “el aspirar del aire,/ el canto de la dulce filomena”, tan próximos a “el viento espira,/ Filomena sospira en dulce canto”. Todo ello demuestra la presencia del cantor de Elisa en la poesía de san Juan de la Cruz, el cual habría aprovechado elementos diversos del poeta toledano para dar emoción, belleza y prestancia a su propia poesía.

El mismo Dámaso Alonso avanzaría decisivamente en la investigación de las fuentes poéticas del carmelita al demostrar que, a las influencias ya señaladas, había que añadir las derivadas de la versión “a

lo divino” del propio Garcilaso de bida al ubetense Sebastián de Córdoba (1575). El descubrimiento lo había hecho ya J. Baruzi, reflexionando sobre la nota sanjuanista que encabeza la “Declaración” de la “Llama”: “La compostura de estas liras son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: La soledad siguiendo, llorando mi fortuna, me voy por los caminos que se ofrecen...”, reproducción literal del “contrafactum” de la “Canción II” de Garcilaso hecho por Córdoba. Más claro aún es el caso del “Pastorcico”, que en lo esencial es vuelta “a lo divino” de unas redondillas populares —“Un pastorcillo solo está cantando”— probablemente de la segunda mitad del S. XVI, aunque su estrofa final —“Y al cabo de un grato rato se ha encumbrado”— aproveche el tema del “árbol de la Cruz” y el del pastor que muere asido a sus ramas, que provienen directamente de Sebastián de Córdoba. El propio Garcilaso vuelve a dejar su impronta en el tema de la “fuente” de la estrofa 11 del “Cántico espiritual”, convertida por el ubetense en símbolo sacro —“Allí estaba una fuente clara y pura / que como de cristal resplandecía”—, y de nuevo en el tema del “aire de la almena” (“Noche”, copla 7), tomado también del Garcilaso “a lo divino”: “Allí entre dos almenas hice asiento”. La canción de Boscán (y nos referimos precisamente al poeta catalán), cuyo primer verso es en el texto de Córdoba “El fuego de amor vivo”, inspiró probablemente el arranque exclamativo del tercero de los grandes poemas sanjuanistas: “¡Oh llama de amor viva!”, así como el ambiente de simbología sagrada que hace de estos versos una de las composiciones más hondamente religiosas de nuestra literatura. La certeza que hoy tenemos de que san Juan de la Cruz leyó el Garcilaso “a lo divino” no puede hacernos olvidar, sin embargo, el hecho prácticamente seguro, de que conoció directamente la poesía del toledano.

...  
 Ello se deduce de hechos sintomáticos recogidos por Dámaso Alonso —así, las alusiones al “vuelo del cabello” y al “aspirar del aire el canto de la dulce filomena”, incluidos en los versos del toledano y incluidos por su refundidor—. Parte de eso, no parece muy difícil señalar otros pasajes sanjuanistas que ofrecen indicios de esa misma reminiscencia. Recordemos, por ejemplo, uno en prosa procedente de la “Llama”: “Sabe muy bien aquí el alma que es condición de Dios llevar antes de tiempo con las almas que mucho ama” (contrario a “rompe la tela deste encuentro”). Creemos que en el fondo del escritor resuenan vagamente los versos de la “Égloga tercera” de Garcilaso —“En la hermosa tela se veían/ entretejidas las silenciosas diosas”, llorando a una ninfa cuya vida había sido “antes de tiempo y casi en flor cortada”—, lo que no puede proceder del “contrarium” del ubetense, donde no se menciona la prematura muerte del personaje.

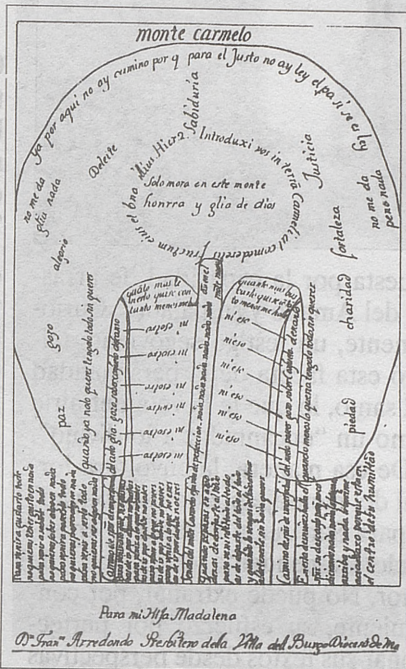
Por encima de estos recuerdos y estemos resplandece, sin embarcamos la originalidad del poeta sanjuanista de la Cruz. Primero, porque la creación literaria obedece a criterios de imitación renacentista, que permitía servirse de materiales ajenos con tal de sentirlos personalmente, reestructurándolos desde perspectivas inéditas. Y luego, porque él supo convertir un vasto sistema de signos literarios mostrados en instrumento expresivo de sus propias experiencias. En realidad, los versos laten con vida propia que desvelan el alma del poeta en toda su dramática ansia de comunicación. En ellos se traducen a la letra expresiva sus ansias, jubilosidades y hasta desesperaciones. Esta poesía, como resumió H. S. Field, se distingue de cualquier otra por un peculiar dinamismo que aleja de toda gárrula palabrería; evitando el anecdotismo autobiográfico, revela la evolución espiritual del místico, desde el inicio del camino de perfección hasta la arri-

bada a la unión de amor. Y aunque es innegable que san Juan de la Cruz considera sus experiencias como algo imposible de expresar por medios verbales, estos versos suponen, el más patético de los esfuerzos por potenciar la palabra humana hasta transformarla en signo capaz de superarse a sí mismo. Por eso son sus versos la mejor revelación que conocemos de una vida

mas que suenan como palabras al oído —“fundando palabras y razones muy a propósito, con tanta facilidad y distinción”—, palabras que “satisfacen el entendimiento con sentencia de calificada sustancia, al oído con artificio de suave consonancia, a la memoria con dejarse fácilmente tomar y comprender; ellas pueden servir de coplas para cantar y de doctrina para enseñar y de reglas para cristianamente vivir”. En última instancia, toda una vida de intensidades queda aprisionada en unos pocos versos transidos de temblores y bellezas, que por su misma condición de voz de lo humano y lo inefable, nos sitúa a la vez en el centro del misterio y a mil leguas de su comprensión. He aquí la paradoja, raíz última de su artística eficacia emotiva e iluminadora.

**4. La forma como concreción de lirismo.** En los versos de San Juan de la Cruz encontramos, a fin de cuentas, la respuesta del místico al reto que le plantea la necesidad de comunicar experiencias inefables. Por una parte, sus versos le permiten aliviar la tensión interior, objetivando su angustia en palabra emotiva. Por otra, le ayuda a hacerse entender, ofreciéndose como jalones del itinerario místico, para incitar al lector a la búsqueda de ese mundo de maravillas. Hay, pues, en la poesía del santo un doble propósito, psicológico y propedéutico. A ello habría que añadir un ansia de “seducción”, cifrada en poner de manifiesto el hechizo del contacto con lo divino. El místico se esfuerza, en consecuencia, en que sus versos dejen ver, como en transparencia, la irresistible belleza de Dios, a quien presenta como un amante que despliega todos sus atractivos ante los ojos atónitos de la requerida de amores.

Esta concepción de la belleza que debe resplandecer en la poesía mística encuentra una apoyatura, al menos literal, en un conocido texto de Jeremías: “¡Oh, Señor!, tú me sedujiste, y yo quedé seducido: fuiste más fuerte que yo, y te saliste con la tuya” (20, 7).



**Copia del dibujo** del ‘Monte de perfección’, que el autor de la ‘Subida del Monte Carmelo’ traza en El Calvario como compendio de su doctrina ascética. A cada carmelita de Beas le regala una copia para que la lleve en el breviario.

dedicada a la búsqueda de la experiencia mística, en la que cada palabra encierra una confidencia, y cada sonido asoma a un abismo.

Al final, los versos de san Juan de la Cruz nos permiten conocer un espíritu ansioso de absoluto a través de la más lograda creación poética de nuestro Siglo de Oro. Alfonso Reyes, que tan bien comprendió el alma del extático carmelita, le definió como “poeta despojado y directo, bíblico y sencillo, amante y casto, candoroso y frutal, a medio camino siempre entre la canción y la plegaria”. Por eso escribe poe-



•••

San Juan, que cita ese texto en la "Subida del Monte Carmelo" para demostrar la multiplicidad de sentidos de las revelaciones divinas, parece esforzarse en potenciar el poder sugestivo de la palabra en trance lírico —palabra seductora—, de manera que por ella se sientan arrastrados sus lectores al amor de tan atractivo amante. Ello parece confirmarse con la teoría relativa al canto de sirenas, tal como aparece en el "Cántico espiritual". El Amado ofrece a la esposa el "canto de sirenas de su deleite", y "así como", según dicen, el canto de serenitas es tan sabroso y deleitoso que al que le oye, de tal manera le arroba y enamora, que le hace olvidar como transportado de todas las cosas, así el deleite de esta unión de tal manera absorbe el alma en sí y la recrea, que la pone como encantada". Pese al sentido moralmente negativo que el mito de las sirenas tiene generalmente en nuestra literatura del Siglo de Oro, san Juan lo interpreta positivamente —"a lo divino", viendo la llamada a la unión mística como un canto de sirenas que Dios entona para atraer al alma, fascinándola. De ahí que su esfuerzo por embellecer la poesía con toda clase de recursos formales haya de conectarse con ese esfuerzo seductor a medidas entre la Biblia y el mito, que supone una

apuesta por la capacidad de arrastre del Amado y su palabra. Curiosamente, un testigo segoviano adivinó esta faceta de la personalidad del santo, lo que le llevó a definirle como un "encantador a lo divino".

De esa manera, la envoltura formal del mensaje poético se convierte para San Juan de la Cruz en señuelo trascendente de la caza de amor. No puede extrañar, por consiguiente, su esfuerzo por perfeccionar sus textos desde perspectivas estéticas. Así, el cantor de las "nadas" retoca incansablemente sus versos, busca la estructura perfecta, rastrea —y frecuentemente la halla— la palabra bella y eficaz, selecciona metros y estrofas, experimenta con recursos de retórica, saca partido de la connotación textual y del lenguaje figurado. En ocasiones, su prosa le sirve de banco de pruebas para ensayar fórmulas que luego incluirá en sus poemas, usándolas también como resortes emotivos en sus pláticas y libros. Así, afirman sus biógrafos que solía repetir con frecuencia: "¡Oh esperanza del cielo, que tanto alcanzas cuanto esperas!", lo que luego plasmará líricamente en unos conocidos versos de "Tras un amoroso lance": "Porque esperanza del cielo/ tanto alcanza cuanto espera". Y si en carta a las carmelitas de Beas de 22 de noviembre de 1587 recomienda "cerrar los sentidos con uso e in-

**Pozo de Medina del Campo** en el que, según la tradición, recibió Juan de Yepes la visita y gracia de que le hizo merced la Virgen María. Se halla en el solar del antiguo Hospital 'de las bubas'.

clinación de soledad y olvido de toda criatura", dirá en la redondilla de la "Suma de perfección": "Obediencia de lo criado,/ memoria del Criador...". La poesía aparece así como producto de la experimentación, de la reflexión y de la inspiración simultáneamente. "San Juan de la Cruz —resume Jorge Guillén— acciata con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida. El poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección; y la perfección artística se aúna a la espiritual". Y así, aunque no se le puede llamar poeta filólogo en sentido estricto, la seriedad con que ejerció su oficio de escritor, el provecho que saca del estudio de las letras y su exquisita sensibilidad lírica se convierten en un verdadero motor en el uso artístico del idioma. De acuerdo con lo que decimos, la selección que hace el poeta de léxico líricamente eficaz obedecerá en esencia a criterios poemáticos. A partir de ahí, no tiene reparos en recurrir a las fuentes más diversas. Como Fernando de Herrera, que con propósitos bien distintos gusta del "considerado escogimiento de voces", procurando que sean "deleitosas", bellas y esdruaguadas, cuales pretende el poeta".

Su vocabulario no se muestra en ningún momento afectado, porque quiere reflejar siempre su genio métrico y su indudable buen gusto. La Biblia, la Patrística y la Liturgia proporcionan un rico caudal de palabras, junto a eventuales préstamos escolásticos, términos de filología natural, vocablos coloquiales, regionalismos y voces procedentes de la poesía culta y popular. Así, alterna en sus versos términos tan vapuleados como "ciervo", "contino", "avor", "lástima", "palomica", "ozo", "fonte", "nemoroso", "vular", "esquivo", "substancia", "majada", "abrasar", "flechas", "ance", "tenebroso", o "Carillo".

En su pluma, todos esos vocablos muestran su capacidad sugeridora al situarse en un contexto de gran fuerza emotiva, que los refunde como se ha dicho repetidas veces, devolviendo su perfil original. Más allá de la palabra individualizada, la poesía sanjuanista se muestra fecunda en asociaciones poéticas de deslumbrante calidad lírica. Recurriendo al estilo paradójico-evocativo, el poeta gusta de poner en contacto términos que, ofreciendo un aparente conflicto semántico, potencian mutuamente su fuerza o expresividad con lo inusual de su alianza. Pensemos, por ejemplo, en el sintagma "ninfas de jericón", en que la mitología se hermanaba con la Biblia en chocante contraste; o en otros tan sugestivos como "cierzo muerto", "mosto de maderas", "ínsulas extrañas", "peñal florido", "ventalle de cedros". Nunca la poesía española ha llegado a acuñaciones poéticas más esperadas. Se trata, en efecto, de juegos estilísticos inimitables, que brillantemente "saben a san Juan de la Cruz". También habría que incluir aquí los "opósitos" de ascendencia petrarquista que, vueltos "a modo divino", sugieren el misterio por propia formulación paradójica: "cruero suave", "regalada llaga", "música callada", "soledad sonora". A veces, el "opósito" se esta-



**Relicario hecho en 1969** tras la restauración del dibujo de San Juan de la Cruz en el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología de Madrid.

bece sobre la base de un adverbio modal: "que tiernamente hieres". La paradoja puede aparecer, en fin, en su forma más sorprendente cuando el poeta quiere extremar la expresividad: "y su ciencia tanto crece,/ que se queda no sabiendo"; "pues mi misma vida espero/ muriendo, porque no muero"; "abatime tanto, tanto,/ que fui tan alto, tan alto...", etc.

También el lenguaje figurado proporciona a la poesía de san Juan de la Cruz algunos de sus recursos más eficaces. Ante todo, el símbolo, intuición que vertebra sus grandes poemas, y que, gracias a su riqueza de contenido, hace adivinable lo místico por caminos no conceptuales. Sirviéndose de signos simbólicos, el poeta señala en dirección al misterio, apoyándose en

asociaciones psíquicas establecidas en lo subconsciente. A eso se debe la magia verbal de su sorprendente poesía, que basa toda su eficacia en la capacidad de sugerir, creando en el lector un estado de ensoñación que tiene rasgos genuinamente líricos. La realidad no queda, sin embargo, empobrecida al constituirse en cimiento del signo simbólico, sino que se enriquece por el hecho mismo de dispararse en vectores alusivos infinitamente variados. De ahí, que san Juan no multiplique los símbolos —propiamente, éstos se reducen a la noche, el monte, el amor conyugal, la llama, la caza y pocos más—, sino que forja unos cuantos de gran valor significativo, en los que concentra toda su concepción de la unión de amor.

●●●  
Así, cada uno de ellos, en la medida que vertebra directa o indirectamente —mejor, explícita o implícitamente— el conjunto de su poesía, constituye un elemento cohesionante que la reduce místicamente a unidad. Y es que, como apuntó C. Bousoño, el símbolo establece “unas ecuaciones identificativas de orden mágico” que funcionan con independencia de la lógica. Tal vez haya que buscar aquí ese aire de trascendencia que emanan los poemas sanjuanistas, erigidos en claves de comprensión de todo un modo de vivir de cara al amor. Si prescindimos de hipotéticas prioridades, podríamos afirmar que lo más valioso de la poesía del vate de Fontiveros radica en su apuesta por el símbolo, gracias al cual consigue hacer “cordialmente inteligible” lo que, por definición, escapa a las fuerzas de la sola inteligencia.

Todo se completa, en fin, con un sabio recurso a la retórica. De acuerdo con la norma agustiniana de hermohear la lengua para conmover y edificar “el escritor cristiano debe servirse del ornato para mover a fervor y devoción”, san Juan recurre a una variada serie de figuras, tanto procedentes de la “inventio” como de la “elocutio”. En general, los grandes poemas integran con tal arte esos recursos en su estructura general que, aunque actúan con la máxima eficacia, pasan desapercibidos a un lector poco atento. Más visible es la retórica de algunos poemas de arte menor. Así, las coplas “Vivo sin vivir en mí” tienen un conceptismo formal semejante al de la poesía de cancionero. El verso sanjuanista se sirve sobre todo de la retórica emotiva, la cual, partiendo de la emoción del escritor, potencia, como decía F. Sánchez, “todo lo que es entusiasmo o vehemencia natural, toda pintura fuerte que mueve, que hierve, que agita el corazón; todo lo que transporta al hombre fuera de sí mismo”. Hay, pues, en la base de este poetizar una emoción en germen —la “inteligencia de amor”—, desarrollada luego en palabras potenciadas por “figuras, comparaciones y semejanzas, que antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios, que con razones lo declaran (prólogo del “Cántico espiritual”).

Así aparecen en los versos del santo figuras como la “exclamación” —“¡Oh llama de amor viva!”—, la “interrogación” —“Pues, ¿cómo perseveras...?”—, el “apóstrofe” —“Oye, mi Dios, lo que digo”—, la “optación” —“¡rompe la tela deste dulce encuentro!”—, la “sermocinación”, la “ficción de personas”, la “expolición”, etc. El poeta muestra su dominio de la técnica con una ágil alternancia de recursos que evitan la monotonía. “Importa variar los afectos —decía Gregorio Mayans—, porque de este modo el ánimo del oyente se combate de muchas maneras”. Así se consigue que el poema, en palabras de Dámaso Alonso, ondule emotivamente como una “llama rauda, veloz, dulcemente heridora”. El resultado será una obra conmovedora gracias al estilo patético —“estilo de las pasiones”—, consiguiendo, como quería Mayans, un discurso “vehemente, encendido y eficaz, pero que no parezca de algún hombre furioso o demasadamente apasionado, sino animado de un espíritu racional, dulcemente impulsivo, y expresado sencillamente, para que así mueva mejor, sin que el adorno lo impida, llevando tras sí la atención que mueve”. Como el Esposo del “Cántico”, la retórica ha pasado con discreta eficacia por estos versos que, en su virtud, han quedado para siempre “vestidos de hermosura”.

Habrà de ser, sin embargo, la música la que otorgue su perfección definitiva a este poemario. Desde la modestia instrumental de la métrica, el instinto poético de san Juan acierta con los moldes más adecuados, manteniendo una justa equidistancia entre la sencillez y el virtuosismo. Todo es cuestión de eufonía, o mejor, de magia fónica. Como decía Gerardo Diego, “jamás la poesía castellana se ha expresado en una materia más suave, melodiosa, eurítmica, y de matices y veladuras musicales más cristalinos y tornasolados”. Siempre fue la música uno de los grandes amores de san Juan de la Cruz —recuérdese, por ejemplo, la anécdota de los tañedores que acuden a su lecho de muerte—, y ello repercute positivamente en sus versos. La secuencia sonora, la distribución de acentos y pausas, las aliteraciones, la difícil facilidad de las consonancias, la eficacia de los encabalgamientos,

el tacto en el manejo de los hipérbatos, todo subraya la fluencia musical de estos versos singulares. El ritmo cadencioso, tan perfecto en el diseño general como en los detalles, evidencia las dotes del poeta para la melodía verbal. Prueba de ello es que sus poemas fueron cantados muy pronto en los conventos de la reforma carmelitana, incluso tratándose de composiciones tan complejas como el “Cántico espiritual”, lo que explica, según E. Orozco, que “como ocurre con la gran obra musical, sólo gozamos plenamente de su poesía cuando comenzamos a saberla de memoria; esto es, cuando en la realidad no leemos, sino que escuchamos”.

Al final, siempre hallaremos un oscuro núcleo de misterio si queremos explicar la fascinación que emana de los versos de san Juan de la Cruz. Tal vez se deba todo a la vital autenticidad de estos poemas, para cuya composición decide el escritor no sacar las palabras de la boca, sino del corazón, cargando el acento, como apuntaba J. Bergamín, “hacia el latido místico, misterioso, del centro oscuro, tocando extremadamente el corazón oscuro de la llama, pulsando en él el latido vivo de Dios”. En el fondo —así lo reconoció nada más que nos que Federico García Lorca—, la poesía sanjuanista se basa en el “misterio”, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. De ahí que encontremos en ella una sustancia mágica que lógica, que la venza del lado de lo cordial, pulse sobre todo lo connotativo, y atiende lo armónico tanto o más que a lo lógico. Así se explica que su lectura suma al lector en un estado de ensoñación, más allá de cualquier reflexión. Es la sensibilidad, los anhelos de infinito, la añoranza de un mundo ignoto pero, paradójicamente, siempre suspirado, lo que esos versos excitan. De ahí su profundidad poética, su poder de embriagar su alado lirismo. “Una fosforescencia —concluye José María Valverde— que brota del cabrilleo mágico de las palabras, y metamorfosea la materia”, hasta sacar de ella “un fluido hechizante”.



# La poesía de San Juan de la Cruz

El secreto de "la música callada"

ANTONIO GARROSA

## INTRODUCCION

La poesía es el instrumento del que San Juan de la Cruz se sirve para comunicar, siquiera sea de forma indirecta, el proceso interno que vive su alma como resultado del amor a Dios en el que se consume, una experiencia que es, de suyo, inexpresable. Y he aquí que la poesía, ese "fingimiento de cosas útiles, cubiertas por muy hermosa cobertura", como la ha definido el Marqués de Santillana (1), le sirvió al poeta de Fontiveros para describir las intensas emociones de su espíritu y a sus lectores posteriores para que nunca imaginaría Santillana que las "cosas útiles" que él se refiere como objetivo de la descripción nunca fueran de semejante naturaleza. Pero en la pluma de San Juan de la Cruz esta utilización de la poesía ha sido lo más afortunadamente posible. Y si la poesía es "fingimiento" o aproximación, cuando se propone explicar relaciones —que no son sino de amor— entre Dios y el hombre, entre el Creador y su criatura, Fray Juan de la Cruz se propone como "cobertura" el modelo de la poesía erótica amorosa, con amplia tradición en la historia literaria de la humanidad y sobre todo en la literatura renacentista de su tiempo. En cuanto a la forma, el poeta debe regirse por el "canto, peso e medida" que para el Marqués de Santillana debe regir en la composición poética (2), San Juan de la Cruz ha hecho mano también de los metros y estrofas concebidos por el Renacimiento.

El resultado feliz de esta combinación de propósitos —materia, forma y técnica poéticas, de acuerdo con los criterios más autorizados de la crítica, consagra al poeta de Fontiveros al fraile carmelita como el más grande de nuestros poetas. Entendiendo a su objetivo religioso principal, la traslación del lenguaje humano de los efectos del amor divino al lenguaje humano de los efectos del amor humano, San Juan de la Cruz alcanzó con sus versos la cumbre del misticismo universal. Y en el plano estético, probablemente sin proponérselo, llegó a la cima de la perfección artística. El misterio técnico de la poesía que San Juan ha logrado, como apunta Dámaso Alonso, que, analizada "desde esta ladera" y prescindiendo del sentido último de sus canciones, éstas constituyen la más acabada muestra de la poesía lírica amorosa que se haya escrito nunca en nuestra lengua castellana.

## ANÁLISIS FORMAL DE LA POESÍA SANJUANISTA

La producción poética de San Juan de la Cruz, como

la de otros grandes de nuestra lengua (Manrique, Garcilaso y Fray Luis de León con sus poesías originales) es corta en extensión. Los años de su vida fueron relativamente pocos y muchos sus trabajos. Apenas una docena de composiciones que por su entidad merezcan el nombre de tales bastan para hacer del místico carmelita, en palabras de Jorge Guillén, "el gran poeta más breve de la lengua española, acaso de la literatura universal" (4).

Como un entretenimiento circunstancial hay que considerar a las dos pequeñas letrillas que ponen fin a las composiciones del Santo: "Del verbo divino", evocación navideña inspirada en el comienzo del Evangelio de San Lucas, formada por cuatro versos de seis sílabas, con rima consonante de pies cruzados y "Olvido de la criado" una redondilla sobre el mismo tema que se desarrolla más ampliamente en la *Noche* y en el *Cántico*.

Escaso valor poético tiene la composición titulada "Versos que se escriben en la "Subida del Monte" y son programa y doctrina para subir a él", de métrica irregular y en los que la rima —más que consonante en este caso— se establece entre palabras enteras (todo, nada), empleadas con reiteración a lo largo de las veinticuatro expresiones (versos?) en que se articula el pensamiento reflejado en el título.

Los poemas menores fueron compuestos, con toda probabilidad, en dos etapas diferentes: durante los meses de encierro en la cárcel toledana, entre Diciembre de 1577 y Agosto de 1578, o durante los años de la estancia en Granada de Fray Juan, en la primera mitad de la década de los ochenta.

Los dos romances sanjuanistas son singulares por su factura, pues en ambos la rima asonante característica del romancero se convierte en rima perfecta, que se establece siempre entre las formas verbales "-ía" y "-aba" del indefinido. Su contenido es bíblico, ya que el primero y más largo de ellos (310 versos de carácter narrativo) recrea las primeras páginas de los Evangelios de Juan y Lucas, mientras que el segundo, de tan sólo 68 versos, es una paráfrasis del Salmo "Super flumina Babilonis", tal como reza su título.

Las dos "Coplas a lo divino" que comienzan con los versos "Vivo sin vivir en mí" y "Entréme donde no supe" tienen una estructura similar. En ambas sus ocho estrofas de siete versos octosílabos van desarrollando la estrofa inicial de tres versos, el último de los cuales (con alguna ligera variante en ocasiones) cierra

●●●

...

también cada una de las estrofas del poema (5).

La primera de estas coplas tiene gran semejanza con el poema paralelo de Santa Teresa, en cuya estrofa inicial cambia la expresión desiderativa "y de tal manera espero" por la de "y tan alta vida espero". Se trata de un juego conceptual de palabras que ya era lugar común en la poesía amorosa de los cancioneros del Siglo XV (6), de donde sin duda lo toma San Juan para someterlo al proceso de traslación a otro tipo de amor más elevado.

La copla que comienza

Entréme donde no supe  
y quédeme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo,

refleja ya alguno de los efectos del éxtasis y la contemplación divina. Aparecen en ella ciertas ideas que se expondrán con más amplitud y fortuna en los poemas mayores y las violentas contradicciones semánticas tan frecuentes en los dos místicos carmelitas, como la que encontramos en la expresión "un entender no entendiendo".

Mayor valor literario tiene la composición que el Santo titula *Otras coplas "a lo divino"*:

Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto  
volé tan alto tan alto  
que le dí a la caza alcance.

Como en los casos anteriores, sus cuatro estrofas (formadas cada una por dos redondillas)(7) concluyen con los dos versos últimos de la copla inicial. Su texto reitera los anhelos del alma que se purifica y eleva a través de la oración, en su ansia de ascender hasta la meta del encuentro con Dios. Dicho encuentro se verifica en el instante sublime en que se da "a la caza alcance", conforme al simbolismo repetido en el poema.

Algunos de los elementos simbólicos característicos de la poesía sanjuanista, como el de la oscuridad disipada por el amor, o el de la llama amorosa en la que el alma se consume sin dolor, aparecen en la pequeña composición titulada *Glosa "a lo divino"*:

Sin arrimo y con arrimo,  
sin luz y a oscuras viviendo  
todo me voy consumiendo.

Sus tres estrofas de nueve versos (8) concluyen, sucesivamente, con cada uno de los versos de la cancioncilla inicial, que así aparece repetida en el texto.

La otra pieza poética también titulada *Glosa "a lo divino"* comienza con la letrilla

Por toda la hermosura  
nunca yo me perderé  
sino por un no sé qué  
que se alcanza por ventura.

De acuerdo con un esquema ya conocido, los dos versos finales de esta redondilla se repiten, con mínimas modificaciones, al final de cada una de las nueve estrofas que integran el poema (9). Aunque el mérito literario no sea muy grande en esta ocasión, hay que destacar, sin embargo, la presencia repetida y como balbuciente de la expresión "un no sé qué que se halla por ventura", un hallazgo estilístico del poeta que al-

canzará toda su plenitud sugerente en la séptima del *Cántico Espiritual*.

Todas las composiciones de las que hemos hablado hasta ahora están escritas en octosílabos, el verso propio del romancero español y característico también de los cancioneros y de la poesía tradicional castellana del Siglo XV, que es una de las fuentes inspiradoras de la poesía sanjuanista, sobre todo en cuanto a su forma. Pero lo más valioso de la poesía de Juan de la Cruz se escribe en los versos italianos, ligados a España con el Renacimiento, a partir de obras de Boscán y Garcilaso de la Vega.

A esta nueva forma poética corresponde un importante poema del Santo, el titulado *Cantar del alma se huelga de conocer a Dios por la fe*, compuesto de once pareados endecasílabos que terminan, a modo de pie quebrado, con el estribillo común "aunque es noche", que figura en la entrada:

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre  
aunque es de noche!

Dos imágenes literarias, la de la fuente y la de la noche, están presentes en toda esta bellísima composición. Ambas son de procedencia garcilasiana y el propio San Juan las desarrollará más extensamente en el *Cántico* y en la *Noche*. De esto nos ocuparemos adelante, pero de momento debemos señalar que el poema que nos ocupa, "la fonte" comienza con el símbolo de la fe, que puede disipar la oscuridad por la fuerza de su luz, para terminar (después de aludir al misterio de la Trinidad) (10) confundiendo el símbolo de la Eucaristía, el "pan de vida":

Aquesta viva fuente que deseo  
en este pan de vida yo la veo  
aunque es de noche (11).

En versos italianizantes compuso también San Juan el más conocido de sus poemas menores, el que lleva el título de *El Pastorcico o Canciones "a lo divino" Cristo y el alma*, integrado por cinco cuartetos de endecasílabos.

Por lo que respecta a los tres poemas mayores que ocuparemos ahora sólo de su forma y época de composición. La *noche* la compuso Fray Juan en los meses inmediatos a su salida de la cárcel de Toledo, cuando ya cartar por completo el que sus versos pudieran haber sido escritos o pensados dentro de la prisión. El *Cántico* es fruto, en su mayor parte, del obligado trabajo de celario, que mantuvo a Fray Juan prisionero de su cuerpo, pero nunca pudo encarcelar a su espíritu. Las últimas líras fueron escritas durante la estancia anterior del Santo en Andalucía, donde compuso también estando en Granada por el año 1584, el poema *Llama*, que dedicó a doña Ana de Peñalosa.

En el aspecto formal la *Noche* y el *Cántico* son compuestos, respectivamente, por ocho y cuatro versos. Esta estrofa, formada por la combinación de dos heptasílabos y endecasílabos con arreglo al ritmo "aBabB", había sido aclimatada en España por Garcilaso, quien, tomándola del poeta italiano Bernardo Tasso, la utilizó para *Canción V*, la *Ode ad florem Gnidi*. Precisamente del instrumento musical citado por Garcilaso en el primer verso (12) toma su nombre español la estrofa que,

de entonces, sería utilizada asiduamente por nuestros grandes poetas del Siglo de Oro y entre ellos, con extraordinaria fortuna, por el propio San Juan de la Cruz. En cuanto a la *Llama*, sus cuatro estrofas de seis versos responden a una variante de la lira, cuyo esquema métrico, "abCabC", explica su autor en el prólogo a los correspondientes comentarios en prosa: "La composición de estas liras son (sic) como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino que dicen:

La soledad siguiendo,  
llorando mi fortuna,

me voy por los caminos que se ofrecen, etc.,

en las cuales hay seis pies, y el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero (13).

### LA FORMACIÓN CULTURAL Y LA TRAYECTORIA POÉTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Detrás de la poesía sanjuanista, cuyo contenido y perfección todos admiramos, hay una sólida preparación cultural del autor, muy importante para su época. Después de sus primeros estudios como escolar de los jesuitas en Medina del Campo, donde tuvo notables profesores como el sabio humanista Padre Juan Bonifacio, pasó a la Universidad de Salamanca, en cuya aulas frecuentaría los cursos impartidos por grandes maestros como el Brocense y Fray Luis de León. Allí pudo conocer lo más importante de la literatura española de su tiempo, incluyendo célebres obras profanas como *La Celestina*, y dos importantes libros italianos que influyeron en todo el pensamiento renacentista europeo: *El Cortesano*, del antiguo Nuncio en España Baltasar de Castiglione (traducido al castellano por Boscán a instancias de Garcilaso, dos poetas bien conocidos del entonces estudiante), y los *Diálogos de Amor*, publicado en lengua italiana (*Dialoghi d'amore*), pero redactado originariamente en castellano por su autor, el judío español León Hebreo, que se había instalado en Nápoles tras la expulsión de los judíos decretada en España por los Reyes Católicos.

En el plano religioso la formación universitaria del joven Fray Juan de Santo Matía se completa con un profundo conocimiento de la Biblia y de la filosofía y teología tomistas, de los Padres de la Iglesia y también de los místicos centroeuropeos que habían florecido durante la época bajomedieval.

Pero Fray Juan hizo también durante su etapa universitaria salmantina el gran descubrimiento que marcaría decisivamente su propia obra literaria: el de la poesía lírico-amorosa de Garcilaso de la Vega. La obra del gran poeta toledano se había editado por primera vez en Barcelona en el año 1543, por doña Ana Girón de Rebolledo, viuda de Boscán, quien reunió en edición póstuma conjunta las poesías de los dos grandes amigos (14). A partir de esta primera edición el conocimiento de Garcilaso se extendió por toda España, y en los ambientes universitarios de Salamanca gozó de una enorme estima, hasta el punto de que, considerada en el mismo plano que la de los clásicos grecolatinos, la poesía garcilasiana fue utilizada como base para

las explicaciones docentes de don Francisco Sánchez de las Brozas, en su cátedra universitaria de retórica. Y aunque hasta 1574 no apareció la edición de las poesías de Garcilaso (ya sin el lastre representado por las de Boscán) comentadas por el Brocense (15), es probable que el joven carmelita Fray Juan de Santo Matía asistiera a sus explicaciones. Desde este momento (años 1564 a 1568) la influencia de Garcilaso sería definitiva para la poesía posterior de nuestro Santo.

Unos años más tarde, a partir de 1575, pudo conocer Fray Juan la traslación "a lo divino" que hizo Sebastián de Córdoba de la poesía garcilasiana (16). Aunque la extraña versión de Sebastián de Córdoba se hizo con varios años de anterioridad a la fecha de su edición, ésta tiene su importancia si consideramos que toda la producción poética de San Juan de la Cruz es posterior, pues comienza a gestarse durante la prisión

---

Siempre se ha dicho que San Juan de la Cruz es el poeta de la esencialidad y que, en consecuencia, recurre más al sustantivo que al adjetivo, como se pone de manifiesto en las once primeras liras del 'Cantico', donde no encontramos ni un sólo adjetivo. Pero en las escasas ocasiones en que éste aparece, lo hace de forma abundante, cual si surgiera de un torrente impetuoso.

toledana del Santo, en el año 1578. De este modo la obra de Córdoba, una auténtica "profanación" de Garcilaso si la examinamos con criterios artísticos y literarios, tuvo sin embargo una importancia capital, como indiscutible modelo seguido por Fray Juan de la Cruz para la transformación en el sentido de "amor a lo divino" que efectuó en sus poemas, cuya base material sigue siendo la poesía amorosa.

La poesía mística sanjuanista (sin olvidar en su trasfondo el influjo de los cancioneros y de la poesía tradicional castellana) surge, pues, a partir de dos fuentes de inspiración fundamentales: los textos bíblicos, especialmente el *Cantar de los Cantares*, y la poesía garcilasiana, una vez convertida por Córdoba a otro significado más alto.

Partiendo de la base de que la obra poética de San Juan de la Cruz representa la manifestación cumbre del misticismo de todos los tiempos, hemos de pensar en sus antecedentes y en la abundantísima literatura espiritual que floreció en la España del Siglo XVI. Los tratadistas religiosos anteriores como Fray Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna, Fray Luis de Granada, Juan de Avila, Alonso de Orozco, Fray Pedro Malón de Chaide y toda la pléyade de franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas, habían realizado ya la preparación ascética necesaria, dejándonos una literatura espiritual en la que, cuantitativamente, predomina con mucho lo ascético sobre lo místico. Así pues, en el último tercio de este Siglo, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, los dos místicos carmelitas —de acuerdo en esto con la clasificación de los autores espirituales

●●●

●●●

según las órdenes religiosas establecida por Menéndez y Pelayo— desarrollan su tarea literarias casi exclusivamente en el campo de la mística. Y dentro de ésta Santa Teresa se ocupa en mayor medida de las etapas purgativa e iluminativa, mientras que San Juan de la Cruz se introduce de lleno en el terreno de la “unión”. Como señala al respecto don Pedro Sainz Rodríguez, San Juan “prescinde de toda preparación ascética, para entrar de golpe en las más hondas profundidades del misticismo” (17).

El Santo de Fontiveros consigue trasladar con brillantez sus experiencias místicas a unos versos de incomparable valor, que pueden ser analizados —y gustados— desde dos perspectivas diferentes. La primera de ellas es la religiosa, que supone la intención profunda y la clave del significado místico, en virtud del cual los dos enamorados intervienen en un canto de “amor a lo divino”, donde el Amado o Esposo representa a Cristo y la Esposa representa al alma del cristiano que ha sido agraciado con estos favores espirituales. La segunda perspectiva es la profana o estrictamente artística, por la cual se pueden interpretar estas canciones como un poema de amor humano, como un ejemplo acabado de poesía lírica erótico-amorosa. Cualquiera

en materias *christianas* y religiosas, el *Garcilaso a lo divino* (19), cuya publicación en 1575, como apunta Dámaso Alonso, tuvo amplia repercusión en numerosos conventos españoles y en sus maduros moradores, los mismos que en su juventud habían leído la poesía amorosa de Garcilaso deleitándose ante su belleza, pero experimentando también sentimientos de turbación, por los deseos que suscitaba en su corazón. Sin embargo ahora —concluye Dámaso Alonso— “ante el librito de Sebastián de Córdoba, sucedía que las dulces imágenes antiguas se suscitaban en el recuerdo, y que ya no había necesidad de reprimirlas, porque eran todas convertibles al amor divino” (20). Entre estos religiosos de los que habla don Dámaso se encontraba Fray Juan de la Cruz, quien tomando buena nota del ejemplo y del método de Córdoba, lo siguió con indudable genialidad artística, algo de lo que carecía por completo el devoto e ilustre vecino de Ubeda.

La última etapa del proceso de transformación a lo divino es la representada en nuestra lengua por el propio Santo carmelita, que se inspira en el modelo consagrado por el *Cantar salomónico* y traslada “a lo divino” la materia amorosa que él mismo crea, bien directamente, o bien aprovechando elementos de la poesía de los cancioneros y de Garcilaso de la Vega, cuya

Desde el punto de vista formal el ‘Cántico’ tiene la estructura de una auténtica égloga pastoril, que pudiera incluso escenificarse y en la que también hay lugar para el coro, representado aquí por los elementos y las criaturas de la naturaleza, a los que la Esposa interpela con ansiedad sobre el paradero del Amado.

de los dos planos del análisis es fecundo, aunque lo ideal sea acercarse a estos poemas para estudiar conjuntamente su dimensión religiosa y la artística, como hizo el propio autor, que, al crearlos, puso su alta capacidad artística al servicio del más alto fin religioso. Pero incluso prescindiendo de su sentido religioso, podemos analizar la poesía sanjuanista desde el plano humano, “desde esta ladera”, según la expresión felizmente acuñada por Dámaso Alonso (18), y nos encontraremos con la más perfecta manifestación poética de los sentimientos amorosos que brotan del corazón humano.

El proceso de divinización, o de referencia a Dios del amor humano, que constituye la base de los poemas de San Juan, ya se había iniciado muchos siglos antes en el libro bíblico del *Cantar de los Cantares*, donde a través de los encendidos diálogos amorosos entre Salomón y su esposa, la Sulamita, se había visto siempre el símbolo del amor existente entre Dios y su pueblo de Israel, o entre Cristo y su Iglesia si nos situamos en la perspectiva neotestamentaria. Conviene recordar que en el texto salomónico del *Cantar* los diálogos que mantienen los enamorados fueron redactados en verso, pues la estructura poética sirve mejor a las necesidades de expresión del sentimiento amoroso. Y este proceso de divinización, en la época más cercana ya a nosotros, recorre otras dos etapas sucesivas. Una es la representada por Sebastián de Córdoba y su edición de *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas*

obra conoció en sus años de estudiante en Salamanca y al que volvió a encontrar, ya sacerdote, a través de la versión de Sebastián de Córdoba (21).

Veamos cómo puede llevarse a cabo, en la pluma de San Juan de la Cruz, esta transformación de la que venimos hablando. Para ello nos vamos a fijar en un caso de conversión total del sentido profano originario de una pieza literaria, que pasa, en virtud de este proceso, a tener un significado final exclusivamente religioso, sin merma —sino más bien todo lo contrario— de su calidad artística. Fray Juan encuentra un pequeño poema amoroso que circulaba de forma anónima mediados del Siglo XVI, y en cuyas cuatro estrofas un joven pastor se duele por el abandono de su pastora.

Un pastorcillo solo está penado,  
ajeno del placer y de contento,  
y en su pastora firme el pensamiento  
y el pecho del amor muy lastimado.  
No llora por pensar que está olvidado,  
que ningún miedo tiene del olvido,  
mas porque el corazón tiene rendido  
y el pecho del amor muy lastimado.  
Más dice el pastorcillo: “¡Desdichado!,  
¿qué haré cuando venga el mal de ausencia,  
pues tengo el corazón en la presencia  
y el pecho del amor muy lastimado?”

Imagínase ya estar apartado  
de su bella pastora en tierra ajena,  
y quédase tendido en el arena,  
y el pecho del amor muy lastimado (22).

A partir de esta base tan exigua, a Fray Juan le bastan unos ligeros retoques en el léxico, el desarrollo o ampliación de la estrofa segunda en la tercera y el cambio más importante operado en la última estrofa (con la sustitución de la imagen del pastor tendido en la arena por la de su elevación-suspensión en el árbol), para convertir el lamento amoroso del pastorcillo en una confesión del amor que Dios profesa al pecador. El cuadro pastoril del poema original se mantiene y se acentúa en la versión del Santo, precisamente con la aparición del árbol, elemento clave para el sentido simbólico que se quiere dar al texto. Tal es el contenido del poema en cinco estrofas titulado *Un pastorcico*, bellísima alegoría de la Redención, sugerida a través de la imagen final de Cristo en la Cruz (el pastor con sus brazos abiertos sobre el árbol) de los últimos versos:

Un pastorcico solo está penado,

El Santo de Fontiveros consigue trasladar con brillantez sus experiencias místicas a unos versos de incomparable valor, que pueden ser analizados -y gustados- desde dos perspectivas diferentes. La primera de ellas es la religiosa, que supone la intención profunda y la clave del significado místico. La segunda perspectiva es la profana o estrictamente artística, por la cual se pueden interpretar estas canciones como un poema de amor humano

ajeno de placer y de contento  
y en su pastora puesto el pensamiento  
y el pecho del amor muy lastimado.  
No llora por haberle amor llagado,  
que no le pena verse así afligido,  
aunque en el corazón está herido,  
mas llora por pensar que está olvidado;  
que sólo de pensar que está olvidado  
de su bella pastora, con gran pena

se deja maltratar en tierra ajena,  
el pecho del amor muy lastimado.  
Y dice el pastorcico: "¡Ay, desdichado  
de aquel que de mi amor ha hecho ausencia,  
y no quiere gozar la mi presencia,  
y el pecho por su amor muy lastimado!"  
Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado  
sobre un árbol do abrió sus brazos bellos, y muerto se  
ha quedado asido de ellos, el pecho del amor muy  
lastimado.

Igual que en el caso de Santa Teresa y su prosa formalmente descuidada, se ha tratado con frecuencia de la falta de preocupación artística con que Fray Juan escribía sus poemas, sin importarle nada el arte por el arte, impulsado tan sólo por su arrebatado amor a Dios. Pero de otra parte nos asombra de tal modo la perfección y el tecnicismo de la poesía sanjuanista, que difícilmente podemos conciliar su extraordinaria calidad literaria con la total despreocupación estética y artística del autor que la creó. De ahí que Dámaso Alonso se sintiera obligado a "creer en el prodigio" que representan los versos de San Juan y a pensar que este hombre era, sin que quizá tuviera conciencia de serlo,

un poeta nato y consumado (23). Y en opinión de Jorge Guillén, Juan de la Cruz, artista consumado aunque el arte no le preocupe, "acierta con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construída" (24).

Pero acaso el mayor elogio de la poesía sanjuanista sea el que brota indirectamente de don Marcelino Menéndez y Pelayo cuando, queriendo encomiar como se merece la poesía del maestro Fray Luis de León, se refiere al Santo carmelita como punto inalcanzable de comparación y dice: "¿Quién me dará palabras para ensalzar ahora, como yo quisiera, a Fray Luis de León?. Si dijese que fuera de las canciones de San Juan de la Cruz, que no parecen ya de hombres, sino de ángeles, no hay lírico castellano que compita con él, aún me parecería haber dicho poco" (25).

### POR EL CAMINO ASCENDENTE DE LOS VERSOS DE FRAY JUAN

Como parte final de la exposición vamos a realizar un rápido recorrido literario por los grandes poemas del Santo: la *Noche*, la *Llama* y el *Cántico*, que son grandes no por su extensión, sino por la maestría y calidad de sus versos.

Comenzamos estos comentarios por la *Noche oscura*, breve composición en la que el arrebatado monólogo amoroso que brota del interior de la Amada "con ansias en amores inflamada", confiesa ella misma acerca de su estado en el verso 1b, ha dado pie en alguna ocasión a pensar que se trata de un poema compuesto exclusiva o fundamentalmente como resultado de la experiencia del amor humano, como manifestación poética del amor carnal (26). El propio Santo se encarga de desmentir esta interpretación cuando expone la intencionalidad de sus versos en el subtítulo de la obra: "Canciones de el alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual". Es verdad que, por su contenido y su tono, el poema se presta a la confusión. Juan Luis Alborg escribe al respecto con acierto que "San Juan ha llevado a un punto no igualado lo que puede calificarse de poesía erótica a lo divino", aquella en la que "el plano humano es elevado milagrosamente al más alto simbolismo religioso", pero donde, al mismo tiempo, "cada metáfora humana tiene tan hondo y poético significado por sí misma, que el lector profano puede olvidar —y aun desconocer— el 'erotismo a lo divino' ante aquella pasión de amor tan encendidamente expresada" (27). Esto es lo que cabalmente sucede en el soliloquio que el alma canta en la *Noche*. Pero la posibilidad de olvidar el erotismo a lo divino de sus versos no autoriza a negar su existencia, ni a concluir que en el poema sólo aparecen sentimientos, afectos y pasiones de amor humano.

Ya en el título de la composición y en el verso 1º se califica a la noche de "oscura" y la expresión, "a oscuras" se repite en el verso 2º, pues las dos primeras estrofas corresponden a la etapa de la necesaria purificación del alma.

La forma verbal "salí" del verso 1, en primera persona del indefinido (la única personal en estas estrofas iniciales del poema), rige todo su contenido, indicando el comienzo del proceso por el que el alma se despega de todas sus ataduras terrenas, al emprender el camino que conduce a la experiencia mística. La acción verbal de salir indicada aquí explícitamente debe ponerse en relación con el inmediato camino que la Amada recorre "por la secreta escala disfrazada" (verso 2b). José C. Nieto, en su ya mencionada obra *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, interpreta que esta escala sirve para el "descenso" de la Amada en busca de su Amado, por quien está "con ansias en amores inflamada" (verso 1b). El recorrido descendente encontraría su justificación en la última estrofa del poema, donde se nos indica que la consumación del amor (simplemente carnal para Nieto) tiene lugar en el plano horizontal y terreno determinado por las azucenas (verso 8e), el escenario discreto y bucólico que los amantes eligen para su encuentro y posterior reposo (28). Sin embargo, en contra de esta interpretación, Juan de la Cruz habla en el subtítulo del "alto estado de perfección" al que equivale este reposo y el primer comentario en prosa redactado para el poema lleva el

carácter de la enamorada en ambas obras. Habla de dos mujeres que se consumen en el fuego de la pasión amorosa y lo confiesan abiertamente (31). Pero mientras Melibea —según Nieto— es la enamorada pasiva que espera con paciencia que su amado tome la decisión y ascienda por la escala para dar cauce a su pasión, en la *Noche* es la Amada quien se comporta activamente y desciende resuelta por la escala para ir al encuentro de su Amado. La comparación es exacta en cuanto al realismo con que se expresa la pasión amorosa, tanto por parte de la Amada sanjuanista, que se confiesa "con ansias en amores inflamada", como por Melibea, que proclama su amor de forma descarnada ante Celestina y ante su padre Pleberio. Pero no resulta tan afortunada la distinción entre el temple de las dos enamoradas, pues Melibea no es, ni mucho menos una mujer pasiva, sino que, por el contrario, actúa como el auténtico motor de la *Tragicomedia* y es la mujer fuerte que, sin salir de su casa y operando con su inteligencia y su poderosa intuición, mueve todos los hilos de la trama y maneja la conducta de los demás personajes, para ponerlos al servicio de su decidida voluntad amorosa (32).

Si la noche es "oscura" al principio del poema, pronto cambia el calificativo y en el verso 3° se habla ya de

En San Juan son frecuentes las construcciones antitéticas y los cambios bruscos en el discurso poético, que nos llevan de repente a una conclusión distinta de la que cabría esperar, como sucede en una de las composiciones menores donde juega también con los conceptos de "ascenso" y "descenso"

título bien elocuente de "Subida" (29). Pero es que además, si en la última estrofa la referencia a las azucenas puede indicar que la acción del poema se ha situado a ras de tierra (lo que justificaría la interpretación del recorrido descendente de la Amada por la escala secreta), hay otras dos imágenes de sentido contrario en las estrofas anteriores: la de los "cedros" (verso 6e) y la de la "almena" (verso 7°), de significado netamente ascendente, y más cuando en ellas se habla del aire que circula libremente —y por eso refresca— entre las cimas de los altos cedros o entre los huecos de las almenas.

Por otra parte en San Juan son frecuentes las construcciones antitéticas y los cambios bruscos en el discurso poético, que nos llevan de repente a una conclusión distinta de la que cabría esperar, como sucede en una de las composiciones menores donde juega también con los conceptos de "ascenso" y "descenso":

Cuanto más alto llegaba  
de este lance tan subido,  
tanto más bajo y rendido  
y abatido me hallaba;  
dije: "¡no habrá quien alcance!";  
y abatíme tanto tanto  
que fui tan alto tan alto,  
que le dí a la caza alcance (30).

José C. Nieto establece al mismo tiempo una comparación y una diferencia entre el poema sanjuanista y *La Celestina*, a propósito de la escala y del distinto

"la noche dichosa", con lo que estamos ante una imagen distinta de la que, en torno a la noche, nos ofrece la poesía renacentista en general y concretamente la poesía garcilasiana, fuente de inspiración para Fray Juan. En efecto, en Garcilaso la noche es sinónimo de oscuridad, de tristeza y de dolor, como sabemos por los desesperados lamentos del pastor Numeroso tras la muerte de su amada Elisa (33) y también por el fin de *Soneto XXV*, escrito con ocasión de la visita del poeta a la tumba toledana de doña Isabel Freyre, donde habla de "aquella eterna noche oscura" (verso 12), refiriéndose a la muerte, que habrá de cerrarle definitivamente los ojos.

Al comienzo de la fase iluminativa del poema la oscuridad de esta noche "dichosa" por la expectativa de amor, se ve alumbrada, cada vez con más intensidad por la pequeña luz que la fe alimenta en el corazón (verso 3e). A pesar de su aparente insignificancia material, esta luz es capaz de guiar con certeza a la Amada (el alma) en su búsqueda ansiosa del Amado (versos 4ab), con quien se encontrará finalmente "en parte donde nadie parecía" (verso 4e), esto es, en la soledad y en las condiciones ideales para la culminación del encuentro amoroso, como explicará con detalle San Juan en la estrofa 35 del *Cántico*.

Y el pequeño destello luminoso de la fe, cuando refuerza por el amor al contacto con el Amado, crece como el grano de mostaza evangélico (34) y se convierte en la luz radiante y potentísima que disipa las

luz y la oscuridad de la noche, e inunda de claridad el escenario de la "unión transformante-", que se inicia con supremo acierto en la majestuosa estrofa 5:

¡Oh noche que guiaste!  
¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada,  
amada en el Amado transformada!

He aquí, en versos nunca igualados, la expresión caudalosa de la unión con Dios por la que el alma queda conectada con El, como nos explica Santa Teresa en varios pasajes de *Las Moradas* (35). Y he aquí también una expresión poética terminante, que sólo se justifica por el efecto del amor divino, pues si bien el amor humano se manifiesta en la unión (que aquí evocan los versos *c* y *d*), nunca produce la transformación o fusión de la Amada en el Amado que anuncia, sin ninguna duda, el verso *e*.

De otro lado, estos versos reflejan de modo patente el influjo litúrgico que opera en el poeta, y en concreto el recuerdo de la Vigilia Pascual y de la liturgia de la Noche que durante ella se celebra. En este sentido, la estructura del poema termina siendo tan radiante como la del Sábado Santo, que la Iglesia canta con júbilo en el mismo Pregón Pascual, después de que la pequeña vela del cirio litúrgico (símbolo de Cristo resucitado), que vence sobre el pecado y sobre las tinieblas de la noche, se haya extendido, inundando el mundo con su claridad gozosa.

La noche sanjuanista presenta finalmente el mismo efecto activo que ejerce sobre los enamorados en algunas de las capitales de la literatura universal. Tal es el caso de *Romeo y Julieta* shakesperiano, en la que los jóvenes amantes piensan con ansiedad en la noche como el momento propicio para su encuentro, y aborrecen como consecuencia la llegada del alba, porque entonces serán obligados a separarse. Así se expresa también en el poema cuando, por idéntico motivo, ha de poner fin a la noche de amor con Melibea: "Jamás querría, señor, que amaneciese, según la gloria e descanso que mi corazón recibe de la noble conversación de tus delicados miembros" (36). Por eso Fray Juan, aun con la dificultad inherente a la distinta naturaleza del amor que en ella se consume, termina cantando en forma similar las alabanzas de la noche transfigurada: "¡Oh noche amable más que la alborada!" (verso 5*b*).

Las liras 6 y 7 de la *Noche* corresponden a la fase final del proceso, "al alto estado de la perfección que se alcanza en la unión con Dios", según la fórmula utilizada como estructura del poema por el propio San Juan de la Cruz. En toda la estrofa 6 (de clarísimo tono bíblico) hay un eco del *Cantar de los Cantares*, que se hace patente tanto en la mención de los cedros (verso 6*e*), como en el marco bucólico que envuelve la escena del encuentro del Amado protegido por la solícita atención de la Amada. La estrofa 7, en cambio, está impregnada de un acusado sabor medieval, a partir de la referencia a la almena (verso 7*a*), recuerdo tal vez —como en el caso de Santa Teresa y su *Castillo interior*— del paisaje que se abulense con el fondo de sus murallas almenadas, que había de resultar también familiar al fraile de

Fontiveros, después de haber sido confesor en el convento de la Encarnación durante varios años.

Por lo que respecta a la Amada (el alma), el proceso termina llevándola a un estado de suspensión que refleja admirablemente en el verso 7*e*, "y todos mis sentidos suspendía", donde percibimos un inconfundible —y anticipado— regusto cervantino, aunque la acción verbal de "suspender" tenga aquí otra significación más profunda e intensa que la de causar admiración o embelesar con la que la usará más tarde el autor del *Quijote*, para apuntar directamente a la unión mística con Dios.

La última lira del poema es la que refleja la máxima quietud, como corresponde al estado del alma que goza ya la suprema unión con la divinidad. Nada ni nadie puede enturbiar esos instantes de beatitud en los que la Amada descansa inclinada, a su vez, sobre el

---

San Juan de la Cruz, como Fray Luis de León, demostró conocer muy bien el origen de la "fuente que mana y corre" y a ella se dirigió con paso firme, a pesar de las dificultades del camino —aunque es de noche—. Tanto el agustino como el carmelita padecieron los rigores y la oscuridad de la prisión, debido a las tensiones surgidas entre varias órdenes religiosas.

Amado (verso 8*b*) (37). Y, sin embargo, la estrofa de la absoluta inanición se describe con inusitada actividad verbal, pues en ella aperecen hasta cinco verbos en forma personal, un gerundio y un participio, se bien su significado semántico coincide en buena parte y los diferentes semas de estos verbos apuntan a la apacibilidad y la calma, como reflejo de la dejación y el abandono supremos que caracterizan a la unión transformante:

Quédeme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el Amado,  
cesé todo y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Gran parte del encanto de esta lira reside en el aire arcaizante que la envuelve, como consecuencia del uso reiterado del pronombre enclítico de primera persona, que contribuye además al establecimiento de la rima.

Ya hemos visto cómo esta última estrofa ha servido para interpretar la *Noche* como el resultado poético de la pasión erótico-amorosa, excluyendo toda posibilidad de remitir este amor al plano del erotismo "a lo divino". De acuerdo con la tesis de José C. Nieto, el sustantivo "cuidado" que la Amada menciona en el verso 8*d*, equivaldría a la honra que la mujer deja olvidada entre las azucenas, testigos mudos e inocentes de la pérdida de su virginidad (38). Estableciendo un evidente paralelismo literario, hay que reconocer que, incluso si éste hubiera sido el verdadero motivo inspirador del poema, Fray Juan de la Cruz ganó por la mano en delicadeza al exquisito Marqués de Santillana, que concluye en un marco poético semejante la más refinada de sus serranillas de aceptación, aquellas en que

llega a consumarse la pasión física de los amantes:

Asy concluymos  
el nuestro proçesso  
sin façcer exçesso,  
e nos avenimos.  
E fueron las flores  
de cabe Espinama  
los encobridores (39).

Pero el amor del que escribe San Juan de la Cruz es otro distinto del amor humano, por más que la escena amorosa se represente entre las flores, para crear el marco bucólico que contribuye a resguardarla de forma delicada y pudorosa. Una cosa es que la *Noche* (como las grandes composiciones sanjuanistas), en atención a su forma y temática pueda estudiarse también como un poema de amor humano, y otra muy distinta es que haya de considerarse exclusiva o fundamentalmente como manifestación de este amor-pasión, o a San Juan de la Cruz como cantor del amor carnal. Y así el cuidado del que la Amada se olvida, ante la experiencia del “amor a lo divino” plenamente gustado, no es sino el conjunto de las preocupaciones y los afectos terrenales.

En cuanto al poema de la *Llama de amor viva*, el más corto de los que ahora nos ocupan, todo él es una pura exclamación que brota de la entrega sin reservas en la culminación de la experiencia mística. Y siendo éste el último estadio del proceso ascensional de la criatura hacia la unión con su Creador, en estas “Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios” (40) no hay ningún elemento propio de las etapas purgativa e iluminativa sino que todo en ellas es “unio”.

Esta llama amorosa hiere “tiernamente” —notemos el contrasentido semántico entre el adverbio y el verbo al que acompaña— “en el más profundo centro” del alma (verso 1c), en lo más recóndito, allí donde, como explica sabiamente Santa Teresa, “pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma” (41).

En la estrofa segunda tenemos de nuevo el recurso a las fórmulas antitéticas tan frecuentes en nuestra literatura mística, cuando el poeta explica los efectos de “cautiverio suave” (verso 2a) y de “regalada llaga” (verso 2b) (42) que esta llama de amor produce en el alma, también herida por el amor. Una vez que estos efectos llegan al paroxismo, tiene lugar el resultado inquietante que expresa el verso 2e: “Matando, muerte en vida la has trocado”, un verso de todo punto incomprensible para la sola mentalidad humana, como incomprensible es el texto litúrgico que pudiera haberle servido a San Juan de inspiración en este pasaje, la exclamación jubilosa —referida a Cristo resucitado— del prefacio de la Misa de la Resurrección: “Qui mortem nostram moriendo destruxit et vitam resurgendo reparavit”.

En la estrofa tercera aparece el motivo literario de la luz, como efecto inseparable del fuego amoroso de la llama, y así entronca el poema con el de la *Noche oscura*. El resplandor de este fuego estimula a todas las potencias del alma, “las profundas cavernas del sen-

tido” (verso 3c) (43), de modo que, despertando del letargo —“que estaba oscuro y ciego” (verso 3d)— ponden uniéndose a la acción del amor que opera en ellas. Conviene dejar constancia aquí del paralelismo existente entre esta estrofa y la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León, sobre la que habremos de volver a propósito del *Cántico Espiritual*. Si en los versos sanjuanistas es la luz (el resplandor de la llama) la que, operando simbólicamente a través de la vista, hace que el alma responda a la llamada del amor divino, en Fray Luis es el sonido (la música extremada de Salinas) el factor que, operando en este caso a través del oído, hace que el alma recuerde su origen divino (estrofa 7) y se sume a la música inaudible producida por el movimiento continuo de las esferas celestes (estrofa 8). En Fray Luis la respuesta del alma, en sintonía con el gran concierto del universo, produce esa “dulcísima armonía” (verso 6e), el éxtasis místico que, por una vez, acierta a reflejar el sabio agustino en las estrofas 7 y 8:

Aquí la alma navega  
por un mar de dulzura, y finalmente  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
extraño o peregrino oye o siente.  
¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
¡Duráse en tu reposo  
sin ser restituído  
jamás a aqueste bajo y vil sentido! (44)

En San Juan la apoteosis del proceso místico se manifiesta en la estrofa cuarta. Aquí, en la emotiva confesión de amor del alma al Amado, aparece el estigma del “aspirar sabroso” (verso 4d), que nos comprende por su misterio y por la sensación que surge de profundo y secreto deleite, sólo inteligible para los enamorados y de cuya explicación se siente incapaz el Santo, hasta el punto de que confiesa su impotencia para alcanzar en prosa la cima marcada por el amor y interrumpe bruscamente la redacción:

“En aquel aspirar de Dios yo no querría hablarlo aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de decir, y parecería menos si lo dijese... y por eso lo dejo” (45).

El *Cántico Espiritual*, con sus cuarenta liras gitanas, es la pieza más importante, por su extensión, entre toda la poesía sanjuanista. Desde el principio la Esposa nos pone en antecedentes de una experiencia mística ya gustada y que ha dejado en ella una profunda huella:

¿Adonde te escondiste  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido (46).

Hasta tal punto permanece indeleble en la memoria el recuerdo de la experiencia aquí apenas sugerida, que todo el poema gira en torno al ansia de repetirla. La Esposa confiesa ella misma en las estrofas finales, simplemente en la 38, cuando pide expresamente al Amado que le guste de nuevo “aquello que me diste el otro día” (verso 38e).



Las cuatro primeras estrofas del *Cántico* corresponden al inicio de la "purgatio" y, al igual que en la *Noche*, el Santo recurre a la forma verbal "salí", que indica la actitud del alma al embarcarse en el proceso de su propia purificación.

Desde el punto de vista formal el *Cántico* tiene la estructura de una auténtica égloga pastoril, que puede incluso escenificarse y en la que también hay lugar para el coro, representado aquí por los elementos y las criaturas de la naturaleza, a los que la esposa interpela con ansiedad sobre el paradero del Amado (estrofa 4). La respuesta coral de las criaturas, la impresionante estrofa 5, nos revela que todo se transfigura —una idea sobre la que profundizará la Esposa hasta sus últimas consecuencias en las estrofas 32 y 33— y se dignifica con la presencia del Amado:

Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos con presura,  
y yéndolos mirando  
con sola su figura  
vestidos los dejó de hermosura.

En la estrofa 7 la Esposa muestra la ansiedad progresiva que en ella suscitan los comentarios de las criaturas sobre las excelencias del Amado. Sus dos últimos versos,

y déjame muriendo

claros ecos mitológicos, seguramente no buscados por el autor, que prescinde siempre de esta fuente de inspiración tan extendida en el Renacimiento español. La petición que formula la Amada nos recuerda la historia de Semele, que concibió a Dionisio después de haber sido seducida por Zeus, y cometió la imprudencia de pedir a su amante que se le apareciera revestido de toda su majestad, por lo que murió carbonizada, al no poder soportar la presencia del padre de los dioses en medio de su cortejo de truenos, rayos y relámpagos (48).

Las dos últimas estrofas comentadas sirven de introducción a la número 12, auténtico correlato de la escena garcilasiana de la fuente que aparece en la segunda *Égloga* del poeta toledano. Pero mientras en Garcilaso la fuente es el espejo donde la pastora enamorada encuentra reflejada su propia imagen de forma natural (49), en la lira sanjuanista, enmarcada por la exclamación, la fuente será el cristal donde la Esposa quisiera ver devuelta la imagen del Amado, esa imagen que el amor ha grabado de modo indeleble en su corazón.

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formas es de repente  
los ojos deseados

igual que en el caso de Santa Teresa y de su prosa formalmente descuidada, se ha tratado con frecuencia de la falta de preocupación artística con que fray Juan escribía sus poemas, sin importarle nada el arte por el arte, impulsado sólo por su arrebatado amor a Dios. Pero de otra parte asombra de tal modo la perfección y el tecnicismo sanjuanista, que difícilmente se puede conciliar su extraordinaria calidad literaria con la total despreocupación estética y artística para el autor que la creó

un no sé qué que quedan balbuciendo,

un prodigio de acierto estilístico, en virtud del cual la reiteración continuada del sonido /ké/, lejos de producir un desagradable efecto de cacofonía, interpreta perfectamente la sugerencia onomatopéyica del balbuceo que ocasiona en la enamorada la ansiedad amorosa (47).

En la estrofa 9, como ocurrirá después en la 31 y en la 33, puede apreciarse el recuerdo de la poesía cancioneril del Siglo XV, a partir de la repetición de vocablos con la misma raíz (robo-robado--robaste), y del establecimiento de la rima entre formas paralelas de palabras verbales diferentes (sanaste-dejaste-robaste).

Con firme voluntad, la Esposa anuncia ya su total entrega al Amado en la estrofa 10, mientras que en la 11 (la única lira añadida con respecto a la primera redacción "A") muestra la intensidad de su amor, que no puede conformarse con el recuerdo, sino que requiere la visión directa del Amado, a quien se dirige en tono conminatorio, aunque justificado por la ansiedad:

Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura.

Los dos primeros versos de esta estrofa tienen unos

que tengo en mis entrañas dibujados!

Siempre se ha dicho que San Juan de la Cruz es el poeta de la esencialidad y que, en consecuencia, recurre mucho más al sustantivo que al adjetivo, como se pone de manifiesto en las once primeras liras del *Cántico*, donde no encontramos ni un solo adjetivo. Pero en las escasas ocasiones en que éste aparece lo hace de forma abundante, cual si surgiera de un torrente impetuoso. De esta forma encontramos abundantes adjetivos en las estrofas 14 y 15, algunos incluso emparejados ("los valles solitarios nemorosos" del verso 14b), otros que tienen un valor onomatopéyico añadido ("los ríos sonoros" del verso 14d, recuerdo garcilasiano, por otra parte), o los propios de las construcciones antitéticas que ya conocemos ("la música callada" y "la soledad sonora" de los versos 15cd), situados normalmente a continuación del sustantivo.

Especial interés suscita en nosotros el verso 15c, con la misteriosa y poco comprensible expresión de "la música callada". Se trata de la música que el alma puede percibir en la perfecta sintonía con Dios, una música que se hace audible o sonora en la soledad (verso 15d), porque sólo en tal estado, al que se ha llegado mediante la purificación y tras el desasimiento de lo terreno, puede el alma sentir la armonía inefable del amor divino.

●●●  
Esta música de la que habla San Juan es "callada", como también lo es la producida por las esferas celestiales en su continuo movimiento, según la presenta Fray Luis de León en su *Oda a Francisco Salinas*. La música del magno concierto universal está dirigida por el gran Maestro (Dios) que se aplica a la "inmensa cítara" (el conjunto de los astros), y no es perceptible para los oídos humanos por su lejanía y por la carencia de silencios con los que poder contrastarla, pues el movimiento de las esferas celestes nunca cesa (50). Pero a través de la música audible surgida del órgano del maestro ciego (Salinas), como a través de la purificación ascética, el alma puede elevarse siguiendo siempre la escala platónica ascensional, hasta llegar a percibir aquella otra música "que es de todas la primera" (Fray Luis), o, lo que viene a ser lo mismo, hasta alcanzar la suprema unión con Dios y escuchar —ahora sí— el sonido de "la música callada" (San Juan de la Cruz).

Ya hemos visto cómo las estrofas 7 y 8 de la *Oda a Salinas* dan lugar al único momento poético en que Fray Luis alcanza la condición de auténtico místico. Se trata de un instante fugaz, un relámpago o exhalación, una experiencia que, apenas entrevista, ya desaparece. Y bien que lo siente el sabio maestro cuando, sin tiempo para gustarla y mucho menos para "olvidarse" en el abandono místico.

¡Oh desmayo dichoso!

¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!

ha de dar paso al anticlímax descendente, con el regreso consiguiente a la oscura realidad terrena:

¡Duráse en tu reposo

sin ser restituído

jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A diferencia de lo que ocurre con Fray Luis, en San Juan el éxtasis místico se prolonga y se manifiesta en toda su plenitud, no sólo en versos aislados, sino en estrofas enteras, como hemos visto en los poemas anteriores y comprobaremos también en el *Cántico*.

El bucolismo, que ha sido considerado siempre como uno de los elementos importantes de la poesía lírica —y formalmente la de San Juan lo es—, se muestra en el desarrollo general del *Cántico* y de modo más patente en la estrofa 17.

Detente, cierzo muerto;

ven, austro, que recuerdas los amores,

aspira por mi huerto

y corran sus olores

y pacera el Amado entre las flores,

que sintetiza, junto con la siguiente, toda la apacibilidad de la naturaleza y viene a ser la prueba, en el ámbito de la poesía mística, de la difusión alcanzada en nuestro siglo XVI por el tema literario de la alabanza a la vida retirada.

Otro aspecto estilístico que nos llama la atención es el dinamismo que confieren al texto poético los sus-

tantivos encadenados —once en total— que, como se precipitaran uno tras otro, conforman la estrofa 21.

A las aves ligeras,

leones, ciervos, gamos saltadores,

montes, valles, riberas,

aguas, aires, ardores

y miedos de las noches veladores

Todos ellos, en su conjunto, son el término al que se refiere el mandato imperioso del Esposo que aparece en la estrofa 21, la llamada al silencio para garantizar el sosegado deleite de los amantes, cuyo encuentro amoroso se describe en la estrofa 22, de contenido similar al de la lira final de la *Noche*:

Entrado se ha la esposa

en el ameno huerto deseado

y a su sabor reposa,

el cuello reclinado

sobre los dulces brazos del Amado.

Hay en esta estrofa una influencia clara de la técnica poética garcilasiana, como demuestra la aparición del adjetivo epíteto ("los dulces brazos" del verso 22a) y la del sustantivo flanqueado por dos adjetivos en el verso 22b ("el ameno huerto deseado") (51).

El recuerdo del *Génesis* y del pecado de Eva aparece en labios del Esposo en la lira número 23, como anuncio de la superación por el amor de aquella culpa primera. Luego será la Esposa quien haga la confidencia al Amado de que muchas otras almas ("a zaga de tu huella"-, verso 25a) se disponen a seguir su mismo ejemplo, atraídas por la llamada inconfundible y los dulces silbos del Pastor que es el mismo Esposo.

Las estrofas 26 y 27, en una traslación evidente de la *Cantar de los Cantares*, reproducen el canto enajenado de la Esposa cuando recuerda sus anteriores experiencias con el Amado, las mismas que ya había insinuado en la estrofa inicial del *Cántico*:

En la interior bodega

de mi Amado bebí, y cuando salía

por toda aquesta vega

ya cosa no sabía

y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dio su pecho

allí me enseñó ciencia muy sabrosa,

y yo le di de hecho

a mí, sin dejar cosa;

allí le prometí de ser su esposa.

Esta confesión de la Amada, impregnada de un profundo lirismo por la repetición del locativo "allí", guarda estrecha relación con la que, en similares circunstancias, brota de la pluma de Santa Teresa: "¿No bebís oído de la Esposa, que la metió Dios a la bodega del vino y ordenó en ella la caridad?" (52).

Y otro paralelismo evidente es el de los versos finales de esta última lira con los teresianos del "Ya me entregué y di".

La estrofa 28 habla de la dedicación absoluta

por divino de quien ha gozado ya el privilegio de  
 poseerlo:

    Mi alma se ha empleado  
 y todo mi caudal, en su servicio;  
     ya no guardo ganado  
     ni ya tengo otro oficio,  
 que ya sólo en amar es mi ejercicio.

también su correspondencia en *Las Moradas*,  
 Teresa de Jesús dice a sus monjas que "está el  
 deseando emplearse toda en amor y querría no  
 andar en otra cosa". (53).

El *Cantar de los Cantares* se muestra de nuevo casi  
 un plano literal en el texto de las estrofas 30 a 33  
 especialmente en las dos últimas, que nos hablan de  
 purificación definitiva obrada por el amor divino. Al  
 del proceso místico, la mirada del Esposo (Cris-  
 tofora todas las imperfecciones o manchas de las  
 la Esposa (el alma) pudiera conservar alguna hue-  
 Ya Fray Luis de León, al comentar en su obra este  
 bíblico, había conseguido una admirable traduc-  
 literaria del texto salomónico en el que la Sula-  
 justifica el color moreno de su tez, culpando a los

Fontefrida, Fontefrida, - Fontefrida y con amor,  
 do todas las avecicas - van tomar consolación,  
 si no es la tortolica - que está viuda y con dolor.

    Por ahí fuera pasar - el traidor del ruiseñor,  
 las palabras que él decía - llenas son de traición:  
 "Si tú quisieses, señora - yo sería tu servidor".

La respuesta de la tórtola no sólo supone el recha-  
 zo del ruiseñor (el otro amor, o el "loco amor", como  
 escribía el Arcipreste de Hita), sino incluso la renun-  
 cia a los placeres lícitos, pues nada desea para ella una  
 vez que ha perdido a su amado:

    "Vete de ahí, enemigo, - malo, falso, engañoso,  
 que ni poso en ramo verde - ni en prado que tenga  
     flor,

    que si hallo el agua clara, - turbia la bebía yo" (55).

San Juan de la Cruz, concededor sin duda de esta tra-  
 dición poética, vuelve del revés alguno de sus elemen-  
 tos. La ascesis y el dolor propios de la separación se  
 transforman en plenitud de gozo con la unión, y así el  
 encuentro de la tortolica (el alma) con su Amado se  
 hace realidad, precisamente, "en las riberas verdes"  
 (versos 34 *cde*), cabe las corrientes de la fuente pura y  
 fría, donde los amantes desean gozar de su amor en so-

de la poesía sanjuanista, cuyo contenido y perfección todos admiramos, hay una sólida preparación cultural  
 autor, muy importante para su época. Después de sus primeros estudios como escolar de los jesuitas en Medina  
 Campo, donde tuvo notables profesores como el sabio humanista, Padre Juan Bonifacio, pasó a la Universidad  
 Salamanca, en cuyas aulas frecuentaría los cursos impartidos por grandes maestros como Brocense y Fray  
 Luis de León.

del sol que cayeron sobre ella sin piedad: "Mo-  
 yo, pero amable, hijas de Jerusalén... No me des-  
 si soy morena, que miróme el Sol; los hijos de  
 madre porfiaron contra mí. Pusiéronme por guar-  
 de viñas; la mi viña no guardé" (54). Y San Juan  
 libremente con versos que recuerdan la técni-  
 de los cancioneros, en los que la Esposa proclama  
 sencillez y candor la transformación obrada de ella  
 la mirada del Amado, que ha eliminado el último  
 de sus pasadas imperfecciones:

    Cuando tú me mirabas  
 su gracia en mí tus ojos imprimían;  
     No quieras despreciarme,  
 que, si color moreno en mí hallaste,  
     ya bien puedes mirarme  
     después que me miraste,  
 que gracia y hermosura en mí dejaste.

intervención del Esposo en las dos liras siguien-  
 con su referencia a la tórtola (símbolo por anto-  
 nasia de la fidelidad amorosa), nos remite ahora a  
 tradición del Romancero. En efecto, el romance de  
*Fontefrida* habla de la tortolica, que se deja morir de  
 y de inanición tras la desaparición de su compa-  
 sin admitir ninguna clase de consuelo ni hacer  
 a otros ofrecimientos amorosos:

litario. De ahí el impresionante canto a la soledad de  
 la estrofa 35, en la que cada uno de sus versos repite  
 con rara y significativa insistencia el mismo concepto:

    En soledad vivía  
 y en soledad ha puesto ya su nido,  
     y en soledad la guía  
     a solas su querido,  
 también en soledad de amor herido.

Santa Teresa explica también este gusto por la so-  
 ledad, como condición necesaria para la fiesta del  
 amor, cuando escribe que a estos efectos el alma no ne-  
 cesita alas para buscar al Esposo, "sino ponerse en so-  
 ledad y mirarle dentro de sí" (56), donde tiene ya su  
 imagen impresa, como aclara San Juan al hablar de la  
 fuente en la estrofa 12 de este mismo poema.

Las últimas liras del *Cántico* aluden a la fase final  
 del encuentro místico. A partir de la idea de la soledad,  
 tan admirablemente encarecida en los versos an-  
 teriores, se plantea una invitación al apartamiento, a  
 adentrarse en lo más profundo y recóndito, como pre-  
 cisa el verso 36e, "entremos más adentro en la espesu-  
 ra", que nos introduce de lleno en el terreno de lo ar-  
 cano y lo misterioso, en consonancia con el simbolis-  
 mo místico. Pero este alejamiento de todo lo que es

torbe al amor, esta búsqueda de la soledad, ha de alcanzarse mediante el progreso ascensional, y así adquiere pleno sentido la voluntad que manifiesta la Esposa en toda la estrofa 36 de recrearse en la contemplación del Amado, remontándose los dos hasta las cumbres más altas:

Gocémonos, Amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte y al collado  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura,  
una exhortación que nos recuerda —y no sólo en el plano literal— la que Fray Luis hace a su amigo el Licenciado Juan de Grial en la *Oda* de su nombre, cuando le anima a olvidar las miserias humanas —acaso las de la propia vida religiosa y universitaria—, para elevarse en busca de la verdadera sabiduría:

El tiempo nos convida  
a los estudios nobles; y la fama,  
Grial, a la subida  
del sacro monte llama,  
do no podrá subir la postrer llama.  
Alarga el bien guiado  
paso, y la cuesta vence, y, solo, gana  
la cumbre del collado;  
y do más puro mana

la fuente, satisfaz tu ardiente gana (57).

Después de la referencia a “las subidas cavernas de la piedra” (versos 37*ab*), “que están bien escondidas” (verso *c*) y en cuyo interior los amantes gustarán “el mosto de granadas”, la esencia del amor (versos 37*de*), San Juan pone en labios de la esposa esa maravilla literaria que es la estrofa 38. Su texto apenas nos desvela la sublime indefinición del deseo, vagamente expresado mediante el impreciso “aquello”:

Allí me mostrarías  
aquello que mi alma pretendía,  
y luego me darías  
allí tú, ivida mía!,  
aquello que me diste el otro día.

La estrofa siguiente trata de explicitar el indefinido “aquello”, concretándolo en “el aspirar del aire”, el canto del ruiseñor (“la dulce filomena”) y la acción de la “llama que consume y no da pena” (versos 39*abe*), términos calcados de los otros poemas sanjuanistas. Con ellos se nos sugieren las delicias que los enamorados gustan en el marco de “la noche serena” (verso 39*d*), otro recuerdo literario del propio San Juan y de Fray Luis de León (58). Se enlaza así con la estrofa primera del *Cántico* y se colman las ansias de amor desde allí manifestadas.

En todo caso el encuentro se desarrolla al abrigo de cualquier mirada extraña, sin que ni el dominio (Amiadab) ni los restantes enemigos del alma o sus apetitos desordenados (“el cerco” que aparece sosegado), puedan turbar la soledad y la paz de los amantes. Tal



*Sanctus Johannes a Cruce,  
Primus Carmelita Discalceatus*

**Grabado de San Juan de la Cruz** realizado por Francisco Zucchi en 1891

es el contenido de la estrofa 40 con la que se cierra el poema. Definitivamente queda sin aclarar en qué consiste esa experiencia ya vivida que ahora la Esposa quiere conseguir repetir. Y es inútil que pretendamos traducirla en nuestro lenguaje humano; basta con que el grabado de la Cruz nos la deje intuir aleteando en la delicadeza de sus versos.

Con ellos San Juan se elevó hasta la más alta cumbre de inspiración poética y su lectura nos permite elevarnos también nosotros hacia esa misma dirección. Como en el caso del humilde carmelita se ha de tener tan cierto lo que Fray Luis de León piensa de la poesía, cuando escribe en su obra fundamental, *Los nombres de Cristo*, que “la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para el movimiento y espíritu de elevarlos al cielo de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial divino” (59).

Para componer sus poemas no le hicieron falta las precisiones literarias de los Fontiveros; sino sólo dejarse guiar por el amor, como muestra la última estrofa de la *Llama de amor viva*:

iCuan manso y amoroso  
recuerdas en mi seno  
donde secretamente solo moras;  
y en tu aspirar sabroso,  
de bien y gloria lleno,  
cuán delicadamente me enamoras!.

San Juan de la Cruz, como Fray Luis de León, demostró conocer muy bien el origen de la "fuente que mana y corre" y hacia ella se dirigió con paso firme, a pesar de las dificultades del camino ("aunque es de noche"). Tanto el agustino como el carmelita padecieron los rigores y la oscuridad de la prisión, debido a las tensiones surgidas entre varias órdenes religiosas. Y en el mismo año 1591 (60), ambos alcanzarían finalmente la cumbre del collado do más puro mana la fuente". De este modo el maestro y su antiguo discípulo en la Universidad de Salamanca, que tantas cosas tuvieron en común (incluso la veneración por Santa Teresa) (61), llegaron casi a un tiempo al abandono definitivo de lo terreno, para percibir por siempre la armonía única y el inefable sonido de "la música callada".

Valladolid, Diciembre de 1990

#### NOTAS

(1).— Proemio e carta al Condestable don Pedro de Portugal.

(2).— *Ibidem*

(3).— Con este título, "El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz", presenta Dámaso Alonso el ensayo que dedica a nuestro autor en su libro *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 217-305.

(4).— JORGE GUILLÉN: "San Juan de la Cruz o el inefable místico", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1962, pp. 75-76.

(5).— El esquema métrico de estas composiciones es "abbaacc" para el "Vivo sin vivir en mí" y "ababbcc" en el caso de "Entréme donde no supe". La rima es consonante, con un par de concesiones aisladas a la consonancia. En las dos ocasiones el pareado final se construye con el verso del estribillo que se repite en todas las estrofas.

(6).— Por no citar sino un ejemplo, Diego de San Pedro expone esta misma idea en los versos que intercala en su novela sentimental *Tractado de amores de Amalte y Lucenda*, cuando el enamorado habla de sí mismo con dolorido sentimiento: "Éste, triste más que nombre, que muere porque no muere, vivirá cuando viviere, sin su nombre". Y algo más adelante en prosa: "Aquí está donde, porque no muero, muero; e donde el placer me requiere ni yo le demando". Edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, pp. 114 y 169 respectivamente.

(7).— Su esquema métrico es "abba", correspondiente a la estrofa inicial, y luego, para cada una de las cuatro estrofas, "cddc-abba", coincidiendo siempre la

rima de la segunda parte con la fijada en la redondilla que encabeza e identifica el poema.

(8).— El esquema métrico de estas tres estrofas es "abba-b-cddc".

(9).— Su esquema métrico es "abba-cddc", siendo siempre la rima de la segunda redondilla la misma que encontramos en los cuatro versos primeros, que marcan ya el motivo desarrollado en toda la composición.

(10).— Estrofa 7 y, singularmente, la número 8.

(11).— Esta referencia simbólica se aprecia también, quizá de forma más clara, en la estrofa 9: "Aquesta eterna fonte está escondida/ en este vivo pan por darnos vida/ aunque es de noche".

(12).— "Si de mi baja *lira*/tanto pudiese el son que, en un momento/aplacase la ira/del animoso viento/ y la furia del mar en movimiento".

(13).— Edición del P. José Vicente Rodríguez, *Obras Completas* de San Juan de la Cruz, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1980, p. 921. San Juan cita aquí equivocadamente a Boscán por Garcilaso. La confusión se debe a la edición conjunta, en los primeros años, de las obras de ambos poetas, edición conocida en su totalidad con el título de *Boscán*, ya que las poesías de éste ocupaban los tres primeros libros, en tanto que las de Garcilaso sólo llenaban el cuarto y último del volumen. La cita sanjuanista corresponde así a la versión "a lo divino" hecha por Sebastián de Córdoba de los cinco primeros versos de la *Canción II* de Garcilaso, cuya redacción original es: "La soledad siguiendo,/rendido a mi fortuna,/ me voy por los caminos que se ofrecen". Véase la edición de las poesías garcilasianas de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, p. 80.

(14).— *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros*, Barcelona, Imprenta de Carles Amorós, 1543.

(15).— *Obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez, catedrático de rhetórica*, Salamanca, 1574.

(16).— *Las obras de Boscán y Garcilasso trasladadas en materias christianas y religiosas*, Granada, 1575.

(17).— PEDRO SÁINZ RODRÍGUEZ: *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 245.

(18).— Véase su libro *La poesía de San Juan de la Cruz*, subtítulo precisamente "Desde esta ladera", Madrid, Aguilar, 1966.

(19).— Existe una edición moderna (preparada por Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1970) de esta obra curiosa y singular, que, con el título de *Garcilaso a lo divino*, recoge la parte correspondiente al poeta toledano.

(20).— DÁMASO ALONSO: "El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz", cit., p. 258.

(21).— *Ibidem*, pp. 263-266.

●●●

(22).— Texto reproducido por Dámaso Alonso en *Poesía española*, cit., pp. 245-246. Esta canción anónima la dio a conocer en nuestra época José Manuel Blecua (RFE, XXXIII, 1949, pp. 378-380), quien la había descubierto poco antes en un manuscrito español de la Biblioteca Nacional de París.

(23).— DÁMASO ALONSO: Op. cit., pp. 266-268.

(24).— JORGE GUILLÉN: "San Juan de la Cruz o lo inefable místico", cit., p. 82.

(25).— Discurso de ingreso de don Marcelino Menéndez y Pelayo en la Real Academia Española, 1881. *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus, 1941, tomo II, pp. 60-110. La cita en p. 94.

(26).— Así lo entiende JOSÉ C. NIETO: *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Editorial Swan, 1988, obra en la que desarrolla ampliamente este punto de vista, sobre todo en los capítulos XV y XVI, "Fray Juan de la Cruz, poeta del amor profano" y "El otro amor", pp. 207-219 y 221-228, respectivamente.

(27).— JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1970, tomo I, p. 918.

(28).— JOSÉ C. NIETO: Op. cit., pp. 200-201.

(29).— *Subida del Monte Carmelo*. Véase el texto de este comentario en prosa a la *Noche en las Obras Completas* de San Juan de la Cruz, ed. cit. del P. José Vicente Rodríguez, pp. 185-492.

(30).— Estrofa tercera de *Otras coplas "a lo divino"*.

(31).— JOSÉ C. NIETO: Op. cit., pp. 223-224.

(32).— Tal es la tesis que expone brillantemente don Salvador de Madariaga en su ensayo sobre la personalidad de Melibea, publicado como capítulo inicial de su libro *Mujeres Españolas*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1971, pp. 51-90.

(33).— En este sentido se expresa Nemoroso en la estancia 23 de la *Égloga I*: "Tal es la tenebrosa/noche de tu partir en que ha quedado,/de sombra y de temor atormentado" (versos 318-320). Más adelante, en la estrofa 27, el mismo pastor recuerda "aquella noche tenebrosa, oscura,/que siempre aflige esta ánima mezquita/ con la memoria de mi desventura" (versos 367-369). Y en el tercio final del *Soneto XXV* el poeta escribe: "Hasta que aquella eterna noche oscura/ me cierre aquestos ojos que te vieron/dejándome con otros que te vean".

(34).— *San Mateo*, 13, 31-32.

(35).— Por ejemplo a lo largo del capítulo 2 de las *Moradas Séptimas*.

(36).— La *Celestina*, Auto XIX.

(37).— Se trata de una situación similar a la que refleja la estrofa 22 del *Cántico*, donde aparece la Esposa con "el cuello reclinado/sobre los dulces brazos del Amado".

(38).— JOSÉ C. NIETO: Op. cit., p. 201.

(39).— *Serranilla IX*, "Moçuela de Bores", estrofa 6. Véase el texto de esta pequeña joya literaria en la

edición de Manuel Durán, *Poesías Completas* del Marqués de Santillana, Madrid, Castalia, 1975, tomo I, pp. 54-56.

(40).— Tal es el rótulo que el Santo coloca inmediatamente después del título del poema.

(41).— I *Moradas*, 1, 3.

(42).— Estas fórmulas, bastante más abundantes en Santa Teresa que en San Juan, son frecuentes en la literatura amorosa anterior, y un buen ejemplo lo tenemos en *La Celestina*, cuando, en el Auto X, la vieja alcahueta explica a Melibea en qué consiste el "amor dulce": "Es un fuego encendido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleytable dolencia, un alegre tormento, una dulce e fiera herida, una blanda muerte".

La producción poética de San Juan de la Cruz, como la de otros grandes de nuestra lengua (Manrique, Garcilaso y Fray Luis de León con sus poesías originales) es corta en extensión. Los años de su vida fueron relativamente pocos y muchos sus trabajos. A penas una docena de composiciones que por su entidad merezcan el nombre de tales bastan para hacer del místico carmelita, en palabras de Jorge Guillén, "El gran poeta más breve de la lengua española, acaso de la literatura universal".

(43).— Es el mismo símbolo que aparecerá de forma similar en la lira 37 del *Cántico*, "las subidas/cavernas de la piedra" (versos *ab*).

(44).— Puede verse el texto íntegro de esta interesante *Oda a Francisco Salinas* en la edición del P. Félix García, *Obras Completas Castellanas* de Fray Luis de León, Madrid, Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos), 1967, tomo II, pp. 746-748. Por cierto que la exclamación luisiana "¡Oh muerte que da vida!", del verso 8b, sólo inteligible desde la perspectiva de la experiencia mística, es el equivalente al "Matando, muerte en vida la has trocado" de San Juan de la Cruz (verso 2f de la *Llama*).

(45).— *Llama de amor viva*, redacción "A", en *Obras Completas* de San Juan de la Cruz, ed. cit., p. 1.243.

(46).— Nos referimos siempre a las estrofas del *Cántico* con la numeración propia de la redacción "B" o de Jaén.

(47).— Esta misma reiteración de un sonido, que sugiere el balbuceo tembloroso, la encontramos en el último verso del *Soneto X* de Garcilaso, "verme morir entre memorias tristes", que el poeta escribe lamentando la ausencia ya definitiva de doña Isabel Freyre.

(48).— Véase la obra de Pierre Grimal: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 476.

(49).— Este conocido pasaje de la *Égloga II* ocupa

versos 431 a 484, edición de Elías L. Rivers, *Poesías Castellanas Completas* de Garcilaso de la Vega, Madrid, Castalia, 1972, pp. 148-149. El relato nos describe el prado donde viven los pastores Albanio y Camila: "Y en medio aquesta fuente clara y pura/ que como de cristal resplandecía/ mostrando abiertamente hondura" (versos 443-445). Siguiendo la velada indicación de su compañero, Camila se dirige a la fuente donde se ve reflejada, y al punto comprende que ella es la mujer a quien ama el joven Albanio: "A pura fontana fue corriendo,/ y en viendo el agua, la fue alterada,/ en ella su figura sola viendo" (versos 476-478). También el pastor Salicio de la Égloga I lamenta el abandono de Galatea, precisamente cuando se contempla en las cristalinas aguas del Tajo: "Que ahora me veo/ en esta agua que corre clara y pura,/ cierto, no trocara mi figura/ con ese que de mí se está viendo; itrocara mi ventura! (versos 177-181).

(50).— Para todo lo tratado en este punto resulta interesante el comentario que Dámaso Alonso dedica a la *Oda a Salinas*, en *Poesía Española*, cit., pp. 187-188.

(51).— Recuérdese la abundancia del epíteto en Garcilaso ("verde prado", "fresco y verde prado", "fresco viento", "fresca sombra", "blanco cisne", "dulce vida") o construcciones como "corrientes aguas purísimas cristalinas".

(52).— 5 *Moradas*, 2, 12. Y en otro pasaje similar la poeta escribe: "Llevóme el rey a la bodega del vino, o al bodegón, creo que dice" (5 *Moradas*, 1, 12). Santa Teresa aquí, y San Juan en las estrofas que ahora nos ocupan, reproducen las ideas expresadas en el *Cantar de los Cantares*, 1, 3 y 2, 4.

(53).— 6 *Moradas*, 7, 8. Poco antes, en el mismo capítulo, ha reflejado otra idea semejante; "También os parecerá que quien goza de cosas tan altas no tendrá fatiga... porque se ejercitará ya toda en amar" (6 *Moradas*, 7, 5). Este mismo pensamiento lo había desarrollado antes por extenso en el capítulo 22 del *Libro de la Vida*.

(54).— *El Cantar de los Cantares*, en *Obras Completas Castellanas* de Fray Luis de León, ed. cit., tomo I, pp. 84-85. Compárese con el texto bíblico que traduce: "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén. No sé que soy morena; es que me ha quemado el sol. Mis hermanos de mi madre, airados contra mí, me pusieron a guardar viñas, no era mi viña la que guardaba" (*Cantar*, 1, 5-6, ed. Nacar-Colunga).

(55).— Puede verse el texto completo de "Fontana" en *El Romancero Viejo*, ed. de Mercedes Díaz de León, Madrid, Cátedra, 1976, p. 233. Para la relación que ahora estamos analizando es útil consultar el artículo de Marcel Bataillon: "La tortolita de Fontana" y del "Cántico Espiritual", en *Variaciones de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 165-166.



**Ofrenda floral en Fontiveros**, durante los actos organizados con motivo de la conmemoración del IV Centenario

(56).— *Camino* (redacción de Valladolid), 28, 2. Y otra vez insistirá la Santa en la misma idea, al hablar de "la soledad que ella y su Esposo tienen, cuando esta alma dentro de sí quiere entrarse en este paraíso con su Dios y cierra la puerta tras sí a todo lo del mundo" (*Camino*, Valladolid, 29, 4).

(57).— *Oda al Licenciado Juan de Grial*, estrofas 4 y 5. Su texto completo se encuentra en la edición citada del P. Félix García, tomo II, pp. 766-767.

(58).— *Noche serena* es el título de la Oda que Fray Luis dedica a su amigo don Diego Oloarte, Arcediano de Ledesma.

(59).— *Los nombres de Cristo* (monte), en *Obras Completas castellanas* de Fray Luis de León, ed. cit. tomo I, p. 492.

(60).— Fray Luis de León muere el 15 de Agosto de 1591, en el convento de las madres agustinas de Madrigal de las Altas Torres, y Fray Juan de la Cruz unos meses después, en la noche del 13 al 14 de diciembre, en el convento de los descalzos de Úbeda.

(61).— Fray Luis no conoció personalmente a Teresa de Jesús, pero fue el primer editor de la obra teresiana (Salamanca, Guillermo Foquel, 1588) y la muerte le sorprendió cuando, por encargo del Consejo Real, preparaba la primera biografía de la Madre Teresa.



Partiendo de la base de que la obra poética de San Juan de la Cruz representa la manifestación cumbre del misticismo de todos los tiempos, hemos de pensar en sus antecedentes y en la abundantísima literatura que floreció en la España del siglo XVI. Los tratadistas religiosos anteriores como Fray Bernardino de Lanza, Francisco de Osuna, Fray Luis de Granada, Juan de Ávila, Alonso de Orozco, Fray Pedro Malón de Chaide, etc., realizaron ya la preparación ascética necesaria, dejándonos una literatura espiritual en la que, cuantitativamente, predomina con mucho lo ascético sobre lo místico.