

GERMAN VEGA GARCIA-LUENGOS

LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ. FUEGO DE PALABRAS

Publicado en REVISTA DE ESPIRITUALIDAD - N.º 196-197 (1990) - 371-401

Dép. legal: M. 3.747 - Sep. - 1958 - I. FARESO, S. A. - P.º Dirección, 5 - 28039 Madrid

ejemplar corregido

La poesía de san Juan de la Cruz. Fuego de palabras

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
(Valladolid)

“¿Por ventura mis palabras no son
como fuego?”.

(Jer 23,29)

La arrebatada pregunta aparece entre las citas congregadas en la declaración de la primera estrofa de la *Llama de amor viva*, y su aplicación al propio San Juan de la Cruz se impone con fuerza desde los distintos niveles de su poesía. La luz y el calor, las dos cualidades ígneas por excelencia, iluminan y abrasan sus versos, se configuran en cifra de contenidos fundamentales:

¡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!
(L vv. 13-18)¹

Ese fuego que encadena sus tres poemas mayores es uno de los símbolos básicos de su universo poético, y componente inexcusable en la configuración de los otros².

¹ Las citas se harán por San Juan de la Cruz, *Obras Completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 3 ed., 1988. Las siglas son las utilizadas generalmente.

² Así, para J. BARUZI (*Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérien-*

Calurosos son los “dichos de amor” en la superficie y en la profundidad de sus versos; como caluroso es el “efecto de amor y afición” que en el lector buscan³.

El fuego puede servir, incluso, como imagen para diferenciar la personalidad poética de San Juan de la Cruz de la de otros autores que compartieron con él una literatura dorada. Así, Dámaso Alonso —tan poeta dentro y fuera de la poesía— comprendió su estilo “como una hoguera bajo el viento”⁴.

1. BUSCAR EN LA POESÍA

Al calor de los versos surgió la pregunta de Magdalena del Espíritu Santo: “¿Le daba Dios aquellas palabras que tanto comprendían y adornaban?”. La respuesta del poeta iba a saltar las tapias de la confidencia conventual e instalarse persistentemente en la mayoría de los intentos desplegados desde entonces para atender —con el corazón y con la cabeza— lo que tanta admiración causó a aquella monja: “¡Hija, unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo!”⁵.

Con esta famosa precisión, obligada por el recuerdo de las muchas horas contando y puliendo versos, San Juan de la Cruz reclama su parte de trabajador consciente en la elaboración de una obra tan a menudo calificada de instintiva, de “inspirada”, al tiempo que la inconsciente se la concede a Dios, en total sintonía con la experiencia que estimula, y comunica, esa poesía. La feliz fórmula apunta una vez más algo sobre lo que se han pronunciado aquí y allá distintos teóricos y prácticos de la creación: la ignición poética es reacción provocada por dos polos, cuyos nom-

ce mystique, Paris, F. Alcan, 2 ed., 1931, p. 160), el símbolo de la Noche exige el de la Llama; de forma que no serían dos símbolos correspondientes, sino uno solo y total. Ver M. JESÚS FERNÁNDEZ LEBORANS, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978; y M. JESÚS MANCHO DUQUE, *El símbolo de la Noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad, 1982.

³ CB Prólogo, 2.

⁴ “El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 4 ed., 1962, p. 305.

⁵ Declaración autógrafa de Magdalena del Espíritu Santo. *Biblioteca Nacional*, ms. 19994, f. 132.

bres e implicaciones varían dependiendo de las laderas⁶ —contextos mentales, de espacio y de tiempo— desde los que se les considera. Talento y trabajo⁷, inspiración y esfuerzo. Para Juan de la Cruz: Don de Dios y búsqueda humana⁸.

San Juan de la Cruz no es poeta por casualidad ni a su pesar, sino por decisión consciente, surgida de lo que a él se le impone como estricta necesidad: superar las carencias manifiestas del lenguaje/de los hogares o de las plazas, así como el de los escritos de las academias, para expresar, comunicar y contagiar procesos de la experiencia personal, que el autor considera en primacía. 149

Los senderos por los que los poetas van a la poesía son diversos. Exigencias más o menos claras de hacer valer su *status* o explayar su sensibilidad, pueden entrecruzarse en la mayoría de sus contemporáneos y antecesores. En el área románica, el arte de componer versos debe formar parte de las virtudes y habilidades del caballero, como consta desde *Las rasos de trobar*, de R. Vidal de Besalú en el siglo XIII, hasta *Il Cortigliano*, de B. de Castiglione ya en el XVI. Los autores devotos, al socaire de los profanos, la usan como instrumento de su tarea de edificación religiosa. 149

Por contra, San Juan de la Cruz en sus poemas mayores

⁶ El término “ladera” es componente obligado del léxico de la crítica sanjuanista, desde que DAMASO ALONSO lo incluyera en el título de su célebre y fecundo trabajo: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1942 (citaremos por la edición de las *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972, II, pp. 869-1075). A partir de ese momento, la verdad es que ha sido muy difícil volver a entrar en ella sin disquisiciones orográficas: ¿Qué hacer con la dimensión religiosa, teológico-mística de su poesía? La calidad de los estudios, sus aportaciones, como siempre ocurre, han dependido más del esfuerzo, de la sensibilidad y de la inteligencia del crítico que de sus profesiones de fe en uno u otro sentido.

⁷ La importancia que se concede a uno o a otro depende de los críticos. Puede ocurrir, incluso, que un mismo estudioso cambie su postura: es el caso de Dámaso Alonso, que de considerar lo que en la poesía de San Juan hay de técnica y de esfuerzo (*La poesía...*, cit.) pasa a resaltar el aspecto “instintivo” de sus logros en un trabajo posterior (“El misterio técnico...”, cit.).

⁸ Casi con la cercanía del abrazo, y ya en nuestro siglo, Federico García Lorca, uno de sus poetas más inspirados, es responsable de las siguientes palabras, incluidas entre las que definen su poética en la *Antología*, de GERARDO DIEGO: “Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.” Sobre las palabras de San Juan no se asoman ni el demonio ni Narciso: la concepción de su persona y de su obra le impiden el malditismo —que, por su parte, aún no se ha inventado— y la autocomplacencia, pero su proximidad es asombrosa. 149

experimenta hacia la poesía un impulso absolutamente cordial. En él se trasciende o se pierde el carácter de adorno, de juego de ingenio, de ejercicio piadoso, para convertirse en el único medio de aproximación a una realidad íntima y culminante.

No es al único al que le ocurre. Esa agónica dependencia de la lengua literaria está en Santa Teresa: "Deshaciéndome estoy, hermanas, para daros a entender esta operación de amor y no sé cómo"⁹. Y propone comparaciones, exclamaciones o "desatinos santos" en un lenguaje discursivo, dotado de una inusual capacidad de complicar al lector en la ardua tarea de sentir un mensaje más allá de las cosas que se tocan o se entienden. Su salida no puede ser la poesía: ni las características de sus destinatarios, ni las facultades personales de la Santa, le son favorables. Ella se ve fuera de este ámbito; y, aunque a veces la intensidad de la vivencia pueda empujarla hacia dentro, lo normal es que merodee alrededor con su devoto afán de entretener ocios o celebrar fiestas.

En San Juan de la Cruz sí que existe ese talento, ese don de Dios —en su creencia—, ese duende, y no lo deja dormir, sino que lo explota con ahínco. Fue poeta a posta, por empeño y búsqueda abnegada. Su afán por conseguir la idoneidad en la comunicación le lleva a un proceso de correcciones y cambios en su obra, cuya consecuencia es uno de los problemas textuales más ardorosos y debatidos, de entre los muchos que embargan la poesía renacentista¹⁰.

San Juan de la Cruz no dejó ningún tratado de poética, pero aquí y allá, al tiempo que su prosa intenta dar cuenta de las cuestiones doctrinales y teológicas, destila la quintaesencia de sus

⁹ *Moradas Cuartas*, cap. 2, 2.

¹⁰ En el siglo XVI, el género lírico tiene, fundamentalmente, una difusión oral o manuscrita, según sea su carácter culto o popular. Son raros los casos en que el poeta llega a ver en vida la impresión de sus versos. Ni siquiera los grandes, como Garcilaso o Fray Luis, lo consiguen. Estas condiciones de transmisión, unidas a la concepción del género como bien mostrenco, son responsables de la profusión de variantes, así como de los cambios de atribución. En estas anomalías, ajenas al autor, también se ven complicados algunos textos de San Juan. Es diferente del proceso de autocorrección que el propio escritor realiza para acomodar algunos poemas a diferentes propuestas. El más completo trabajo de crítica textual sobre la poesía sanjuanista es el llevado a cabo por EULOGIO PACHO en su impresionante edición del *Cántico espiritual* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981).

concepciones al respecto. Una doble cualidad valora en la palabra poética:

- Su anchura, su capacidad de sugerir la “abundancia de espíritu”, de acercarse a una experiencia más allá de las palabras alicortas de todos los días.
- Sus posibilidades de producir “efecto de amor”. Porque es de amor la experiencia de la que debe dar testimonio y a la que debe llevar. Sus versos permiten explayar la afectividad derivada y contagiar su calor ¹¹.

La poesía es palabra para sentir y no conviene constreñirla:

Los 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 abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar (CB Prólogo, 2) ¹².

Consciente de la inefabilidad de la experiencia a comunicar, evita por todos los medios conducir la comprensión por un único camino. En sus poemas mayores no busca hablar al entendimiento sobre los principios teológicos de la mística, sino mostrar al sentimiento sus consecuencias vivenciales últimas.

La inefabilidad de la aventura es continuamente señalada: por la falta de concreción, por las asociaciones paradójicas, por la explicitación de la misma —uno no sé qué”, “donde no supe”, “aquello que”, etc.—, San Juan de la Cruz se acerca a la expresión de lo inefable con una preocupación intensa por subrayar que es inefable. Así pues, lo que, en principio, debería ahogar el mensaje en su raíz, se convierte en parte sustancial del mismo, exigida por la necesidad de sugerir la intensidad de la experiencia. Recordemos una parte de la declaración de la primera canción de la *Llama*:

Para encarecer el alma el sentimiento y aprecio con que habla en estas cuatro canciones, pone en todas ellas estos términos ¡oh! y cuán,

¹¹ Ver el Prólogo del *Cántico espiritual*.

¹² En el capítulo tercero del libro segundo de la *Subida del Monte Carmelo* hay un excelente testimonio que abunda sobre este concepto, aunque la referencia sea a otro tipo de manifestación artística. El autor propone una comparación en la que se atiende a las variaciones en la valoración de una imagen, según la condición de los observadores. (Citado por JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ, *Lira mística*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1977, p. 98.)

que significan encarecimiento afectuoso. Los cuales, cada vez que se dicen, dan a entender del interior más de lo que se dice por la lengua (LB 1,2).

Tiene la poesía una prerrogativa fundamental: la de reclamar la colaboración del receptor para suplir las deficiencias comunicativas. Sin complicidad los objetivos de la comunicación —comunidad— poética se truncan¹³.

Insisten los críticos en proclamarle poeta contemporáneo¹⁴. Su interés por adentrarse en tan recónditos ámbitos le trae hasta nuestros días, en que herederos de los románticos, y sobre todo de los simbolistas, hemos querido utilizar y entender la poesía como instrumento de indagación y expresión de lo subconsciente o ultraconsciente¹⁵. San Juan de la Cruz es, por teoría y práctica poéticas, un autor cercano a nuestro tiempo. Proclaman su contemporaneidad el ejercicio de una poesía “abierta hasta las más remotas resonancias”¹⁶ en los grandes poemas; pero también —acompañando y sustentando esto— sus reflexiones metalingüísticas y metaliterarias. Sino y signo de nuestro siglo —motor fundamental del incesante sucederse de vanguardias y experimentalismos— es la indagación sobre los vehículos de comunicación.

Pero, por otra parte, la poesía de San Juan de la Cruz es reacción, es combustión, que se produce en un momento dado de la trayectoria de la cultura y de la literatura española. Interesa saber qué palabras —conceptos, modelos, recursos, ritmos— es-

¹³ JORGE GUILLÉN, en uno de los trabajos clásicos sobre nuestro poeta (“San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 2 ed., 1972, pp. 73-109), le propone como paradigma del poeta, por su búsqueda dramática de la comunicación.

¹⁴ VET CARLOS BOUSOÑO, “San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo”, en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 4 ed., 1966, pp. 182-204; FRANCISCO YNDURÁIN, “San Juan de la Cruz entre alegoría y simbolismo”, en *Relación de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 11-21.

¹⁵ Su cercanía a los poetas del 27, el más fecundo de los grupos contemporáneos españoles, es evidente. En las “poéticas” que cada autor sitúa al frente de su obra en la *Antología*, de GERARDO DIEGO, asoman expresiones reveladoras de una consideración trascendentalista de la poesía: “Aventura hacia lo absoluto” (P. Salinas); impulso “no muy lejano del religioso”, anhelo de “unión con la gran entraña del mundo y su causa primera” (D. Alonso); “pregunta totalizadora”, “aspiración a la unidad”, a la “plenitud o realidad soberana” (V. Aleixandre).

¹⁶ F. YNDURÁIN, art. cit., p. 19.

tán a su disposición cuando nuestro poeta lleva a cabo esa búsqueda a la que se refiere su precisión de más arriba. Es mucho lo que encuentra y asume su "lirismo integrador" —en expresión de Jorge Guillén¹⁷—. Sin ataduras, sin prejuicios de procedencia cultural, recurrirá aquí y allá a la búsqueda de los efectos de amor. Estos son los que dan coherencia a sus recursos, los que integran las distintas tradiciones que aprovecha¹⁸.

2. LOS "DICHOS DE AMOR" Y EL MARCO RENACENTISTA

Al pesquisidor más distraído nada le va a impedir captar de inmediato que los poemas de San Juan de la Cruz están inmersos en las aguas de su entorno literario. Su versos —aun con diferencias varias, según los tipos— se sirven del mantillo y los rodrigones de la literatura de su época. Y lejos de afanarse en ocultarlos, busca la eficacia en su potenciación. Tal proceder le permite el concepto de creación literaria vigente, y lo exige el sentido utilitario, funcional, que San Juan de la Cruz tiene de su arte¹⁹. Todo le incita a servirse de ella, a usarla, sin ese prurito de originalidad interpretada fundamentalmente como búsqueda desafortada de la divergencia que más adelante se instalará en creadores y críticos, pero que es anacrónico, ajeno a la época que consideramos.

El problema de las fuentes en la época de San Juan de la Cruz es otro. Cualquiera de las grandes vetas líricas de las que puede beber apoya esa práctica de la utilización de lo anterior, de la reelaboración de lo que otros previamente han dicho:

—La lírica de cuño tradicional, con ese concepto de bienes mostrencos con el que trata sus materiales.

—La poesía culta cancioneril, en la que "cortés" se identifica

¹⁷ Art. cit., p. 83.

¹⁸ Ver San Juan de la Cruz, *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983; San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 2 ed., 1989.

¹⁹ Ver M. FLORISOONE, *Esthétique et mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, Paris, Seuil, 1956; EMILIO OROZCO, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959.

con el acatamiento de convenciones. Ser cortés es acatar normas, modelo, en todas las actividades; también en literatura.

—La lírica culta de cuño petrarquista y clásico, en donde se establece la *imitatio* como método más firme de la creación. Cuando el poeta quiera decir algo, recordará cómo otros lo han escrito. A veces lo leído le hará sentir. De una manera u otra, el artista moderno, bajo los auspicios del humanismo, se verá con los modelos sin ningún complejo, consciente de que los admirados clásicos no operaron de otra manera²⁰.

Esta concepción de la literatura como una suerte de mancomunidad debe tenerse muy en cuenta, asimismo, a la hora de determinar la estrechez y la dirección de los influjos, ante la circulación fluida entre unos autores y otros de temas, motivos, imágenes y recursos expresivos.

Lo primero que se impone ante el lector de la poesía de San Juan de la Cruz, desde lo nocional, es la intensidad del sentimiento. El asombro de sus versos comienza por la expresión de un concepto de la fuerza positiva y universal del Amor, llevado a sus más altas cotas. San Juan de la Cruz formula una infinitud, una elevación del sentimiento, que evidentemente se explica desde su referencia mística, pero que no por eso anula sus posibilidades de aplicación a un amor humano ideal —como el hombre anhela, aunque no consigue—, superador del tiempo y del espacio²¹.

La literatura profana occidental lleva siglos obsesionada con el tema. Éste se encuentra muy entrañado en los orígenes de la más antigua y fecunda de las revoluciones líricas, con implicaciones antropológicas y sociológicas: la de los trovadores provenzales. Ellos forjaron una cultura en la que el Amor se constituyó en

²⁰ Ver FERNANDO LAZARO CARRETER, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119.

²¹ Ver J. GUILLÉN, art. cit., p. 107; J. LUIS L. ARANGUREN, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Júcar, 1973, pp. 9-26. Una opinión extrema, en este sentido, es la que sostiene JOSÉ C. NIETO como conclusión de un estudio que define como "teórico crítico estético" (*San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Navacerrada, Ed. Swan. Avantos & Hakeldama, 1988): En el poema de la *Noche* "sólo se canta y exalta el amor profano de la hembra autónoma como agente y sujeto del amor y no sólo como su objeto [...]. El amor de la *Noche* poética es el amor profano y no el divino como hasta ahora se ha venido pensando" (p. 232).

suprema experiencia de la vida y su búsqueda en justificación de la misma. Entre los ociosos languedocianos escribir se identifica con amar²². Aquí se encuentra el germen de mucho de lo que luego desarrollará la literatura y la vida occidental desde los tiempos medios hasta nuestros días. De los trovadores proceden, por caminos distintos, dos de los ingredientes fundamentales de la lírica renacentista, de la que se empapa San Juan de la Cruz: la poesía cancioneril y la petrarquista. Estas dos vetas, junto con la tradicional, se empeñan en hablar de amor.

El amor es el gran tema del siglo XVI. El Renacimiento presenta el triunfo de las ideas platónicas²³, que le conceden un papel fundamental. El amor es concebido como motor de ascenso. Su espiritualización, por tanto, permitirá mucho mejor los trasvases de lo profano a lo religioso. Por dondequiera que miremos la literatura profana, nos daremos de frente con el amor²⁴. Todo será aprovechado²⁵ y superado. El comentario de M. Me-

²² La idea de la compenetración de poesía y amor ha encontrado formulaciones magníficas en algunos trovadores. Es el caso del arranque de una de las cansós más conocidas de Bernart de Ventadorn, donde se proclama que la poesía será mejor cuanto más profundo sea el amor:

Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plu^f me tra.l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.

/s

No es maravilla si yo canto / mejor que ningún otro cantor, / que más me arrastra el corazón hacia amor / y mejor estoy hecho a su mandamiento. Ver MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, t. I, pp 342ss.

²³ Sobre la formación "intensamente platónica" recibida por San Juan en las aulas de la Universidad de Salamanca y en el Estudio General Carmelitano de San Andrés, ver VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, "Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), pp. 392ss.

/e

²⁴ El amor está en la lírica y en los demás géneros renacentistas. En el teatro, podemos encontrárnoslo considerado como fuerza todopoderosa en la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, una de las piezas fundamentales de la centuria. En la narrativa, los tan leídos libros de caballerías, desde el *Amadís*, deben ofrecer un héroe que sea no sólo el más valiente de los caballeros, sino también el más fiel de los enamorados. Las novelas pastoriles han llegado a considerarse como tratados de amor novelados, sobre todo la cabeza del género, la *Diana*, de Montemayor. La novela bizantina tiene por protagonistas a peregrinos de amor, etc.

²⁵ D. Ynduráin expresa la idea con rotundidad (*op. cit.*, p. 33): "Esta poesía está absolutamente empapada en el entorno literario y cultural a que

/r

néndez Pelayo al respecto es ya un clásico de la crítica sanjuanista: "Hielo parecen las ternezas de los poetas profanos al lado de esta vehemencia de deseos y de este fervor en la posesión que siente el alma después que bebió el vino en la bodega del Esposo"²⁶.

En el siglo XVI, la lírica peninsular vive un momento decisivo con su incorporación a la vanguardia poética que procede de Italia. La renovación lírica está inmersa en un cúmulo de novedades culturales, de idéntico origen geográfico, que, a su vez, configuran una faceta más de las transformaciones vitales experimentadas en el Renacimiento. Se trata de una poesía culta, de refinada factura en imaginería y musicalidad. Esta viene marcada por las distintas posibilidades del endecasílabo y del heptasílabo, moldeados en estrofas nuevas de ritmo solemne y pausado. Expresa y refleja una nueva sensibilidad y concepción del arte y de la vida. El platonismo sustenta el tratamiento de sus temas fundamentales: el Amor y la Naturaleza. Petrarca es el gran modelo, así como otros autores italianos y clásicos —Tasso, Bembo, Sannazaro, Virgilio, Horacio, Ovidio—. Esta nueva poesía confluye con la que viene de épocas anteriores en la Península, ya sea de carácter popular —romances, coplas, villancicos—, ya culto y cortesano —poesía cancioneril—, sin que entre ambos tipos exista esa separación neta que algunos historiadores de la literatura han pretendido sancionar, para facilitar pedagógicamente su estudio.

El encuentro entre los dos modos supone el enriquecimiento mutuo, a pesar de que algunos planteamientos tradicionales, hoy ya arrinconados, quisieron verlo como enfrentamiento: italianismo, con el marchamo del progreso, frente a tradicionalismo, con el sambenito de la reacción. Tal reducción falsea la realidad de una fecunda convivencia e imbricación²⁷.

pertenece, tanto por haber surgido en un momento y lugar determinados como por la tipificación literaria mediante la cual comunica y expresa los dichos de amor. No es, pues, un hilillo y un texto único lo que hay que señalar; es un ambiente y unas convenciones".

²⁶ "La poesía mística en España", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, II, p. 98.

²⁷ La improcedencia de la separación puede argumentarse desde una perspectiva diacrónica: ambas corrientes tienen un origen común en la lírica provenzal. Desde una consideración sincrónica, existen abundantes ejemplos de convivencia: el cultivo de ambos tipos por un mismo autor, su acogida en los mismos cancioneros, etc. Ver RAFAEL LAPESA, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de*

La poesía tradicional no sólo no sucumbe, sino que sale fortalecida del encuentro, al tiempo que enriquece a la corriente novedosa. Una vez más, en el terreno de la lírica nos encontramos con ese aspecto, que, si a algunos estudiosos les incitaba a excluir a España de la geografía renacentista, a otros les hacía cifrar en él la profunda originalidad de sus manifestaciones: la pervivencia de lo tradicional en fértil síntesis con lo nuevo. El proceso de mixtura y nacionalización se va acentuando a medida que avanza la centuria. Es San Juan de la Cruz, un testimonio ajustadísimo y esplendoroso de esta evolución. Ahí está, por ejemplo, con su llamativa evidencia métrica, el poema *¡Qué bien sé yo la fonte...!*, “híbrido increíblemente raro de dos mundos literarios —en palabras de Dámaso Alonso—: el uno, el tradicional (al que pertenece el núcleo); el otro, el italianizante (al que corresponden los endecasílabos)”²⁸.

En el panorama poético general de la España renacentista, existe una parcela de gran vitalidad en la que debemos incardinar especialmente la labor de nuestro autor: la poesía religiosa. Ésta ofrece un dilatadísimo corpus de textos devotos, adheridos a modelos de la poesía profana²⁹. El grado de sujeción tiene que ver fundamentalmente con su pertenencia a uno de los dos tipos básicos, en los que, naturalmente, también existen variaciones:

— Poemas religiosos originales, de carácter ascético o místico.

historia literaria, Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-171; JOSÉ MANUEL BLECUA, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

²⁸ “El misterio técnico...”, cit., p. 277.

²⁹ La historia del cristianismo es una historia de superposiciones y acomodaciones de los materiales ajenos, paganos y profanos. El proceso cristianizador implica toda suerte de manifestaciones: festividades, personajes, lugares, palabras. Se trata de relaciones de doble dirección. Lo profano y lo cristiano se acompañan y se imbrican. Por doquier encontramos testimonios de sus fructíferas intersecciones. En lo que a nuestro tema se refiere, bastaría recordar que el primer movimiento de la lírica romance, el de los trovadores provenzales, del que derivarán por una vía u otra las distintas corrientes cultas que confluyen en la poesía renacentista, tiene en sus orígenes contraídas deudas con la himnología litúrgica, tan en auge en los momentos de su surgimiento en los siglos XI-XII, sin entrar en lo que pudieran influir en su revolucionarios contenidos —consideración de la mujer y del amor— diferentes factores religiosos ortodoxos, como el culto a María y a los santos, o heterodoxos, como la concepción cátara del matrimonio.

— Poemas “contrahechos a lo divino”, reelaboraciones religiosas de textos profanos³⁰.

Con Trento se marca aún más el proceso divinizador que la *devotio moderna* había propiciado, y que en la Península venía manifestándose desde finales del siglo xv. A la literatura se la compromete en la tarea combativa y formativa de la Contrarreforma. El principal factor de la soldadura entre lo profano y lo religioso es el amor. El fuerte componente afectivo de la nueva religiosidad le hace fijarse aún más en la poesía amorosa, que tanto auge tiene en el Renacimiento. La elevación del sentimiento a instancias del platonismo reinante, en la lírica y en la espiritualidad, actúa positivamente en las transferencias.

Las formas tradicionales —romances, villancicos, etc.— son las preferidas por los divinizadores. En ello influye el carácter eminentemente popular de emisores y receptores, así como el que estén destinadas al canto. La música es fundamental en los *contrafacta*, según consta en abundantes testimonios, algunos de los cuales hacen referencia a nuestro poeta. Pero también la poesía de cuño petrarquista fue sometida a la devota violencia de la conversión. El caso más famoso y decisivo, por sus repercusiones en San Juan de la Cruz, es el llevado a cabo por Sebastián de Córdoba en *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, publicadas en 1575 y reeditadas en 1577. Uno de los puntos más debatidos de la crítica sanjuanista, en lo que a fuentes se refiere, es la repercusión del Garcilaso profano y del divino sobre su obra. A pesar de que Emeterio de Jesús María niegue ambos débitos³¹, y de que J. Baruzi sea reacio a aceptar el de Córdoba³², D. Alonso demuestra fehacientemente las huellas de ambos³³.

³⁰ Para un planteamiento general del fenómeno, ver BRUCE WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

³¹ “Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso”, en *Monte Carmelo*, 54 (1950), pp. 150-264.

³² *Op. cit.*, pp. 111-112.

³³ *La poesía...*, cit., pp. 880ss. Ver también CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, *San Juan de la Cruz: su obra científica y su obra literaria*, Madrid, 1929, II, pp. 26-28; M. ROSA LIDA, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), pp. 20-79.

Los divinizadores surgen por doquier. Pero hay mayores probabilidades de ser agente y usuario si se pertenece a determinadas órdenes. Es el caso de los franciscanos, promotores del fenómeno, y de los carmelitas. Efectivamente, el Carmelo se constituye en uno de los ámbitos de mayor producción y consumo de este tipo de manifestaciones. Los testimonios de su riqueza son abundantes: están los textos conservados en los cancioneros de distintos conventos, entre los que ocupan un destacado lugar los de sus más preclaros escritores. Están, asimismo, las alusiones a dicha actividad, que nos muestran el interés que la Fundadora tenía en promoverla, ambientando la celebración de fiestas y acontecimientos de la vida conventual. Afán al que responde nuestro poeta, según consta en algún testimonio: "Ordenaba que hiciéramos coplillas [...] en lo cual él nos ayudaba e inflamaba diciendo su copla."³⁴

La consideración de este contexto permite acercarse cabalmente a las bases poéticas de San Juan de la Cruz: diferenciación de tipos, selección de modelos, utilización de recursos. A partir de aquí, de lo que su ambiente le propone, empezarán a actuar su talento de poeta —de creador que trabaja y cuida el verso—, su formación universitaria, sus experiencias interiores, sus exigencias de desahogo y de apostolado. Todos estos aspectos se dejan notar con intensidad y características diversas, según el tipo de poemas.

Tradicionalmente se ha dividido su obra en verso en dos grupos: poemas "mayores" —*Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*— y "menores" —romances, coplas, glosas—. No es la extensión la que determina el calificativo de cada bloque, sino razones de más envergadura, que emergen por encima de los lazos que emparentan a unos y otros (motivos, imágenes, recursos). Las diferencias son tan vertebrales como la materia a comunicar, la intencionalidad o las condiciones de

³⁴ CRISÓGONO DE JESÚS, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 5 ed., 1964, p. 217. Ver EMILIO OROZCO DÍAZ, "Poesía tradicional carmelitana", en *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 112-170. EMETERIO DE JESÚS MARÍA, "Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo xx", *El Monte Carmelo*, 54, 1949, pp. 5-87. *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*. Edición, introducción y notas de Víctor García de la Concha y Ana M. Álvarez Pellitero, Consejo General de Castilla y León, 1982, 2 vols.

elaboración³⁵. Emisor y receptores son conscientes de esta excepcionalidad, desde el momento en que ven necesaria la elaboración de comentarios y declaraciones. Por el lado de la alquimia poética, su supremacía se delata en aspectos varios: manejo de fuentes, personajes, símbolos, métrica.

En las diferencias no ha tenido que ver la cronología. Las canciones de los tres grandes poemas no son, como podría pensarse, la culminación de un proceso de aprendizaje llevado a cabo en los otros textos. Las fechas conocidas y las conjeturables de los distintos poemas se entremezclan³⁶.

Entre los poemas "menores", hay testimonios excelentes de su labor divinizadora: el *Pastorcico*, *Tras un amoroso lance*, *Por toda la hermosura*. La etapa más fecunda en este género corresponde a los años pasados en Granada de 1582 a 1584. Sus logros son más llamativos al considerar el bajo nivel en el que se mueve la inmensa mayoría de las conversiones.

Otras coplas y glosas presentan relaciones más laxas con las fuentes no religiosas: *¡Qué bien sé yo la fonte...!*, *Vivo sin vivir en mí*, *Con arrimo y sin arrimo*.

Es aún mayor el grado de desvinculación de los *Romances sobre el evangelio...* de contenido teológico, acerca de los misterios fundamentales del cristiano.

Los poemas de referencia se han ido dando a conocer en distintos trabajos por J. Baruzi, Crisógono de Jesús Sacramentado, D. Alonso, M. R. Lida, J. M. de Cossío, F. López Estrada, J. M. Blecua, E. Orozco, M. Bataillon, J. L. Morales, F. García Lorca, D. Ynduráin. El alcance de cada aportación varía; pero todos ellos, en conjunto, permiten vislumbrar un rico panorama de cuatro tradiciones, que establecen una sorprendente red de convergencias; la tradicional castellana, la italianizante, la clásica

³⁵ En los prólogos de *Cántico* y de la *Llama*, el autor afirma que los poemas objeto de explicaciones surgieron en momentos de vivencia religiosa intensa. Fray José de Jesús María, por su parte, nos cuenta cómo San Juan componía sus poemas "quando avía estado en alguna altíssima contemplación, y gozaba aún la voluntad de los dulcíssimos efectos de ella, y quedaban todavía en el entendimiento vnas como vislumbres de los passados resplandores" (*Hechos heroycos de la portentosa vida y virtudes de N. Seráphico y glorioso Padre S. Juan de la Cruz*, Málaga, J. Vázquez Piédrola, 1717, p. 309).

³⁶ Ver EÚLOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1969.

y la bíblica. Por encima de las deudas concretas de imágenes, de palabras, interesa insistir en que estas cuatro vetas empapan el quehacer de un poeta como San Juan de la Cruz, admirablemente dotado para recoger, mezclar y potenciar sugerencias de origen diverso.

En las coplas, romances y glosas, la personalidad poética de San Juan de la Cruz se nota en la maestría con que insufla gracia artística —al tiempo que religiosa— a los poemas profanos de partida. Pero donde realmente se manifiesta su genio en el manejo de las fuentes es en los poemas mayores. Mientras el género de las divinizaciones, en particular, impone que se hagan explícitas —cuanto más, mejor— las claves de la interpretación cristiana con que se han reconducido unos poemas profanos por todos conocidos; en los tres poemas mayores no hay ni una referencia inequívoca a elementos religiosos. Con otras palabras: el esfuerzo que en los *contrafacta* se hace por ostentar su nuevo sentido, aquí parece dedicarse a ocultarlo³⁷.

Por otra parte, y también en relación con las fuentes, es de advertir cómo a estas alturas ya se han podido identificar e individualizar muchos de los materiales de partida utilizados en las composiciones menores. Por contra, en los grandes poemas el hechizo poético de San Juan de la Cruz ha conseguido transformar las diversas herencias en un producto radicalmente nuevo. Cuando la abeja ha hecho la miel, es ya inútil que nos preocupemos por el polen.

Tal resultado es el que los humanistas, los hombres de la vanguardia cultural renacentista, buscaban ~~por~~ *la imitatio*, concepto en torno al cual gira su programa de composición literaria. San Juan de la Cruz llega a él por otros caminos, no por el estudio detenido de los modelos y por la obediencia a lo estipulado en las preceptivas, sino por el de la perentoria necesidad de conseguir que la lengua alcance al corazón. El secreto estriba en la intensidad con que en la operación ha intervenido algo que en las lecturas y en los estudios no se adquiere: el yo del poeta y una experiencia íntima de —y desde— la que tiene que dar cuenta.

→ *imitatio*

³⁷ Ver ARTURO MARASSO, "Aspectos del lirismo de San Juan de la Cruz", *BAAL*, XIV (1945), pp. 579-607.

3. UN LIBRO DE "EXTRAÑAS FIGURAS Y SEMEJANZAS"

Los materiales que la literatura profana le ofrece para explotar el tema amoroso entran en confluencia con los textos bíblicos. Es éste un encuentro feliz, factor clave de la hondura y singularidad de la poesía sanjuanista.

Evidentemente, la Biblia es la fuente doctrinal básica. Son continuadas las referencias a su letra para refrendar el acierto y conveniencia del pensamiento que se quiere comunicar. En esto San Juan de la Cruz, como en tantas otras cosas, se da la mano con aquellos hombres que en el crisol de la modernidad intentaron una transformación hacia un cristianismo más personal y auténtico. En esas posiciones de renovación, que se abren en variado abanico desde la heterodoxia perseguida a la ortodoxia homologada, la Biblia se constituye en texto fundamental.

Las citas testamentarias se multiplican en su obra. Sin duda, sus cifras abruman a las de cualquier otro escrito³⁸. La Biblia domina en cantidad y cualidad. De la consideración que a San Juan de la Cruz le merece hay testimonios elocuentes. Uno de los más señalados puede leerse en el Prólogo de la *Subida*:

19 Y, por tanto, para decir algo de esta *noche oscura*, no fiaré ni de experiencia ni de ciencia porque lo uno y lo otro puede faltar y engañar; mas, no dejándome de ayudar en lo que pudiese de estas dos cosas, aprovecharme he para todo lo que, con el favor divino, hubiere de decir —a lo menos para lo más importante y oscuro de entender— de la divina Escritura, por la cual guiándonos no podremos errar, pues que el que en ella habla es el Espíritu Santo (S Prólogo, 2).

Pero la Biblia no sólo se responsabiliza de la doctrina en la obra de nuestro autor, también contribuye a generar y estimular decisivamente lo que en ella hay de literatura. En este cometido es fundamental el influjo del más lírico de sus libros, el *Cantar de los cantares*.

Para empezar, el epitalamio bíblico le ofrece a San Juan de la Cruz el supremo ejemplo de utilización del amor humano como medio para expresar las relaciones entre Dios y el hombre. Nues-

³⁸ Para estas cuestiones, ver el apartado de "Bibliografía temática", en *San Juan de la Cruz, Obras Completas*, cit., pp. 1116-7. Ver especialmente JEAN VILNET, *Bible et Mystique chez Saint Jean de la Croix*, Paris, Desclée de Brower, 1949.

tro poeta llega al *Cantar* por un camino obligado desde su misticismo cristiano. La clave interpretativa de la tradición espiritualista —en la órbita de San Bernardo—, que ve en la Esposa al alma, en lugar del Pueblo elegido o la Iglesia, ha marcado decisivamente la obra de autores de distintas épocas. Así, el idilio salomónico se erige en una de las referencias fundamentales, en lo doctrinal y en lo literario, del hermosísimo *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull³⁹.

El texto sagrado merece la atención de los humanistas del Renacimiento, y no sólo desde posturas religiosas. Una de las obras que mejor reflejan y modulan la nueva mentalidad es, sin duda, *Il Cortigliano*. El amor está entre los grandes temas de la obra de Castiglione. Su interpretación desde el platonismo se constituye —junto con los *Diálogos de amor*, de León Hebreo— en una de las referencias básicas de la literatura renacentista. En ella leemos:

Acordaos de Salomón, que queriendo escribir cubiertamente cosas altísimas y divinas, fingió, por ascondellas debajo de un hermoso velo, un blando y ardiente diálogo de un enamorado con su amiga, pareciéndole que no se podía hallar aquí entre nosotros semejanza más conforme a las cosas divinas que el amor de un singular hombre con una singular mujer; y así, escribiendo desta manera, nos quiso dar un cierto aire o un olor de aquella divinidad que él por ciencia y por gracia conocía mejor que otro⁴⁰.

En la Salamanca universitaria, que San Juan de la Cruz conoció como estudiante, se sentían en el ambiente los versos del *Cantar*. Las repercusiones de la traducción que Fray Luis de León llevara a cabo se harían sentir en distintos frentes. El papel jugado en las acusaciones de su proceso inquisitorial atraería la atención de los estudiantes hacia esa prodigiosa demostración de

³⁹ H. Hatzfeld ("Influencia de Raimundo Lulio y Jan Van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles", en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 35-119) postula el influjo del místico mallorquín en la obra de San Juan. Él sería el puente por el que le llegarían las concepciones y técnicas místicas sufíes de un Mohidin Abenarabi, a quien Llull aprovecha en su *Llibre d'Amic e Amat*, según lo postulado por J. Ribera ("Orígenes de la filosofía de Raimundo Lulio", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, II, pp. 191-216). Entre las deudas contraídas estaría el mismísimo símbolo de la Noche.

⁴⁰ Madrid, CSIC, 1942, p. 284.

quehacer filológico en la vanguardia de la ciencia renacentista, accesible a través de las múltiples copias circulantes⁴¹.

Una vez que la necesidad de la expresión mística le ha puesto en contacto con el idilio bíblico, lo aprovechará en sus distintos niveles, hasta extremos a los que ningún otro autor de la época ha llegado. Así, pienso que se configura como su baza más importante para hacer que su voz sea distinta a la de los demás grandes poetas que con él compartieron una época decisiva en la forja de la poesía áurea. Más aún. Creo que el empujón determinante en ese salto de San Juan de la Cruz hacia la poesía contemporánea, a la de claves postsymbolistas, se debe al estímulo y explotación del texto bíblico. El *Cantar* está actuando como levadura radical para la expansión de una poesía de anclajes cancioneriles y petrarquistas. Aprovechando y ensanchando la aplicación de la célebre imagen de Dámaso Alonso, se podría apuntar que es componente fundamental del viento que atiza la hoguera hacia la sorpresa de las llamas imprevisibles, de las sugerencias má sorprendentes. De ello es consciente el poeta. Otra vez debemos volver al Prólogo del *Cántico*, donde se encuentra mucho de lo que los críticos y explanadores, consciente o inconsciente, nos empeñamos en explicar con paráfrasis:

Las cuales semejanzas [y figuras y comparaciones], no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos *Cantares* de Salomón, y en otros libros de la Escritura divina, donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir. Y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí (CB Prólogo, 1)⁴².

⁴¹ Francisco García Lorca (*De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia, 1972) ha analizado y afirmado como conclusión el influjo de la traducción de Fray Luis sobre los tres poemas mayores de San Juan y especialmente sobre el *Cántico*.

⁴² En este sentido, es muy interesante lo que Fray Luis de León dice en el Prólogo de su famosa traducción y declaración del *Cantar*. Las rarezas poéticas del texto merecen tres tipos de explicación: el propio tema amoroso, la cualidad de la lengua hebrea y las diferencias de mentalidad: "Hace dificultoso su entendimiento primeramente lo que suele poner dificultades en todas las Escrituras donde se explican algunas grandes pasiones o afectos mayormente

Un factor clave de la poesía sanjuanista estriba en el acierto con que se ha entreverado la veta bíblica con la de la lírica amorosa renacentista. Este cruce es apreciable en los tres poemas mayores, así como en algunos de los menores. Sin embargo, donde despliega toda su eficacia lírica es en el *Cántico espiritual*. Su asociación a uno de los géneros señeros del italianismo poético es temprana: "Egloga divina" lo llama ya Jerónimo de San José en su *Historia del Venerable Padre Fr. Juan de la Cruz*⁴³. En la égloga renacentista, que Garcilaso ha promocionado en la Península, los pastores y sus problemas —trasunto de personas y problemas de la realidad— conforman un género lírico-dramático de clara impronta neoplatónica.

Todos los elementos que incitan al lector a conectar el poema sanjuanista con la literatura bucólica de la época, cuyas églogas en verso se hermanan con las novelas pastoriles en prosa, con-

de amor, que al parecer van las razones cortadas y desconcertadas [...]. La causa de parecer así cortadas es que en el ánimo enseñoreado de alguna pasión vehemente no alcanza la lengua al corazón, ni se puede decir tanto como se siente, y aun eso que se puede no se dice todo, sino a partes y cortadamente, una vez el principio de la razón, y otra vez el fin sin el principio: que así como el que ama siente mucho lo que dice, así le parece que en apuntándolo él está por los demás entendido; y la pasión, con su fuerza y con increíble presteza, le arrebató la lengua y corazón de un afecto en otro, y de aquí con sus razones cortadas entre sí, porque responde al movimiento que hace la pasión en el ánimo del que las dice [...]. Lo segundo, que pone obscuridad, es ser la lengua hebrea en que se escribió, de su propiedad y condición, lengua de pocas palabras y de cortadas razones, y éstas llenas de diversidad de sentidos, y juntamente con esto por ser el estilo y juicio de las cosas de aquel tiempo y en aquella gente tan diferente de lo que se platica ahora; de donde nace parecernos nuevas y extrañas y fuera de todo buen primor las comparaciones de que usa este Libro." (*Traducción literal y declaración del Libro de los Cantares hecha por Fr. Luis de León, en Obras completas castellanas*, ed. de Félix García, Madrid, BAC, 1944, p. 28.)

⁴³ Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641, p. 276. Cristóbal Cuevas, que titula uno de los capítulos de su estudio sobre el *Cántico* "Una égloga de sentido místico" (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 40ss.), ha analizado con acierto esta cuestión. Sobre las afinidades entre la égloga renacentista y el *Cantar* bíblico, se pronuncia Fray Luis de León en el Prólogo de su traducción, donde San Juan podría haber recibido estímulo para su asociación: "Porque se ha de entender que este Libro, en su primer origen, se escribió en metro, y es todo él una Égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su Esposa, y algunas veces sus compañeros, como si fuesen gentes de aldea." (Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, ed. de Félix García, Madrid, BAC, 1944, pp. 27-29.)

trastan con aquellos otros que discrepan de las convenciones del género. La sorpresa mayor —siempre este término, hablando de San Juan— se produce cuando al mundo bucólico renacentista —y de la literatura amorosa, en general—, se le trastorna un sentimiento nuclear: el “dulce lamentar” de amores imposibles se trueca en el alborozado “mi Amado para mí y yo para él” del *Cantar*. La búsqueda encuentra. Esta ventana al gozo y la felicidad permite que la égloga de base se inunde de insospechadas sugerencias.

4. LAS OTRAS PALABRAS DE LA EXPERIENCIA MÍSTICA

San Juan de la Cruz escribió cuatro comentarios en prosa dedicados a la explicación desde el punto de vista teológico-doctrinal de los tres poemas mayores, señalando también así con nitidez la propiedad de este adjetivo ponderativo. Tanto los poemas como las declaraciones parten de la experiencia y buscan la experiencia: ayudar a conseguir la unión mística, con todo lo que esto debe repercutir en la vida del cristiano⁴⁴. Al de la *Noche oscura del alma* le dedicará dos: uno con el mismo nombre y otro con el de *Subida del Monte Carmelo*⁴⁵. Los centrados en el *Cántico espiritual*⁴⁶ y en la *Llama de amor viva*⁴⁷ se denominarán como los poemas.

Los comentarios son de diferente tipo. La *Subida* se presenta como un “Tratado”, y los versos del poema actúan como lemas en él. Otro tanto ocurre en el de la *Noche*. Ambos desarrollan doctrinalmente el símbolo básico. Los otros dos escritos son “Declaraciones”, explicaciones, de los poemas respectivos; lo que impide una rigurosa ordenación de la doctrina. Eso no quita que

⁴⁴ Con expresivo acierto, Gabriel Celaya llama a San Juan “poeta comprometido” (“La poseía de vuelta de San Juan de la Cruz”, en *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1971).

⁴⁵ Ver F. RUIZ SALVADOR, *Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema*, Madrid, BAC, 1968.

⁴⁶ Ver C. CUEVAS GARCÍA, *op. cit.*

⁴⁷ Ver. H. A. HATZFELD, “Ensayo sobre la prosa de San Juan de la Cruz en la *Llama de amor viva*”, *Clavileño*, 18 (1952), pp. 1-10; “Las profundas cavernas. The Structure of a Symbol of St. Juan de la Cruz”, *Quaderni Ibero-Americani*, II (1952), pp. 171-174.

en el dedicado a la *Llama* se entrecruce la forma de tratado. También hay diferencias de estilo: así, este último citado mantiene el calor lírico de los versos en mayor grado que los otros⁴⁸.

Su consideración por parte de la crítica literaria está sujeta a variaciones. La posteridad de una obra literaria debe vencer un sinnúmero de obstáculos que tienen que ver con los cambios de ideales, gustos y maneras, así como con la competencia de otras piezas, que en la limitada capacidad de aprecio del lector —y aun del estudioso— obliga a la selección. En el caso de la obra en prosa de San Juan de la Cruz, los enemigos más efectivos han resultado ser precisamente sus versos. Y aquí no sólo han jugado su papel las leyes de física literaria por las que lo más alto cubre de sombra lo que está más bajo, sino, sobre todo, una suerte de rechazo, más o menos consciente, por parte de algunos críticos y lectores de la “ladera” literaria, contra la finalidad de esta prosa: estrechar las palabras poéticas, podar sus connotaciones para conducir las hacia sentidos unívocos de índole doctrinal. Estas “racionalizaciones” de lo cordial —en palabras de Eugenio d’Ors⁴⁹— atentarían contra la literariedad de unos espléndidos poemas que el público de la literatura quiere dejar abiertos⁵⁰.

Efectivamente, uno de los aspectos de mayor calor en la crítica literaria sobre San Juan de la Cruz es el de las relaciones del verso y la prosa. Las posturas oscilan entre los que pretenden lecturas exentas y los partidarios de una concepción conjunta de poema-con-su-comentario, como género específico⁵¹.

Desde la perspectiva de las declaraciones, es evidente que se impone la consideración conjunta con los versos de los poemas que tratan de explicar, no tienen ningún sentido sin ellos. Y así, cabe caracterizarlas y asociarlas con especímenes más o menos concordes y configuraciones, por tanto, de una suerte de género:

⁴⁸ EULOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, “Estructura literaria del *Cántico espiritual*. Bases para su exégesis científica”, *Monte Carmelo*, 69 (1960), pp. 383-414.

⁴⁹ “Estilo del pensamiento de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, I (1942), pp. 241-254.

⁵⁰ Estas posturas a veces han venido de la mano de un intento de “desamortización” de la poesía de San Juan de la Cruz. Se ha pretendido arrancar su significación religiosa para atenderla únicamente desde sus claves amorosas humanas, lejos de los sentidos marcados en los tratados.

⁵¹ El sintagma es de J. L. L. ARANGUREN (*op. cit.*, p. 41). Ver también C. CUEVAS, *op. cit.*

el de los "escolios" o "glosas" espirituales y morales, de las que serían muestras muy cercanas las realizadas por Luis de Aranda sobre las *Coplas* de Jorge Manrique, según ha estudiado C. Cuevas⁵².

Pero los poemas también tienen un costado en el que se les ve libres del engaste prosístico. Esto ocurre desde el momento en que sabemos que surgieron primero y estuvieron solos. Además, no consta, ni nada nos incita a pensarlo, que cuando se concibieron y crearon su autor tuviera la idea de comentarlos. Desde esta perspectiva son autónomos⁵³. Si, en la teoría, es verdad que San Juan de la Cruz pudo componerlos con el pautado claro y sistemático de las especulaciones doctrinales que luego por extenso expondrá en la prosa de los tratados⁵⁴, también es cierto que, en la práctica, muchas veces estas exposiciones no pueden con los versos o se desentienden de ellos, poniendo en evidencia la autonomía de los poemas.

No resulta difícil aducir momentos en que el comentarista se preocupa bien poco —por desinterés o por incapacidad— de despoetizar el verso, de traducirlo a prosa doctrinal. Es el caso de los comentarios a la canción 14 de *Cántico* (B), en donde la declaración parece querer prolongar ese sorprendente proceso adjetivador que de repente se ha desatado sobre un poema de densidades sustantivas: Mi Amado, las montañas.

Las montañas tienen alturas, son abundantes, anchas, hermosas, graciosas, floridas y olorosas; estas montañas es mi Amado para mí (CB 14-15,6).

Por el contrario, el lector tiene la impresión de arbitrariedad exegética cuando la teología escolástica irrumpe en la magnífica enumeración graduada que remata la canción segunda: Decilde que adolesco, peno y muero.

⁵² *Ibid.*, pp. 29-39.

⁵³ En *Cántico*, la prosa doctrinal influye sobre el verso, pero a posteriori. Las exigencias de una exposición ordenada del itinerario místico en tres vías, llevarían a San Juan a trocar el orden de las liras de su poema, con las consiguientes modificaciones en los comentarios. Ver EULOGIO PACHO, ed. cit., p. 55.

⁵⁴ Opina Carlos Bousoño que "San Juan se halla en posesión, antes de empezar su poema, de una experiencia y teoría mística perfectamente definidas, cuyo esquema general y a veces cuya condensación pormenorizada sigue en su trabajo lírico" (art. cit.).

Tres maneras de necesidades representa aquí el alma, conviene a saber: dolencia, pena y muerte; porque el alma que de veras ama, ordinariamente en el sentimiento de la ausencia de Dios padece de estas tres maneras dichas, según las tres potencias del alma, que son: entendimiento, voluntad y memoria (CB 2,6).

Por fin, asistimos a la incontrovertible evidencia de la renuncia, por parte del prosista, a hurgar en lo que trasciende al lenguaje referencial. Tal es el caso del final de la *Llama*:

¡Y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

En aquel *aspirar* de Dios yo no quería hablar, ni aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de saber decir, y parecería menos si lo dijese [...]. Y por eso, aquí lo dejo (LA 4,17)⁵⁵. / 22

Se remata, pues, con la aceptación del fracaso de la prosa discursiva, razonadora. Pero esto no es algo cuya evidencia se le venga encima de súbito. Estas palabras —tan afectivas, por otra parte, para encomiar la grandeza del referente— no hacen otra cosa que cerrar simétricamente un tratado que arrancaba con estas otras, dirigidas a doña Ana de Peñalosa: / e

Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que Vuestra Merced me ha pedido, porque por ser de cosas tan interiores y espirituales para las cuales comúnmente falta lenguaje (LB Prólogo, 1). → φ

Sobre estos problemas de la inadecuación del lenguaje, se manifiesta más amorosamente en el famoso Prólogo del *Cántico*, en el que “se cifra toda una poética”, en expresión feliz de Jorge Guillén⁵⁶. / φ

Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas, por quien pasa, lo pueden (CB Prólogo, 1).

⁵⁵ Aunque la misma idea está en la segunda redacción de la *Llama*, hemos preferido la primera, porque en ella se formula de forma más tajante.

⁵⁶ Art. cit., p. 109ss.

Inmediatamente se apunta la misión de la lengua poética:

Porque ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten (CB Prólogo, 1).

Seguirá afirmando la imposibilidad de que los santos doctores puedan acabar de declararlo con palabras ni él pretenderá otra cosa "sino sólo dar alguna luz general". Dejará en libertad, en anchura, los dichos de amor:

Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes *Canciones* tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle (CB Prólogo, 2).

Queda clara, pues, la conciencia que nuestro escritor tiene de que ambos cauces de comunicación poseen diferencias notables: desde la situación del emisor a su intención. Con todo, los comentarios suponen magníficos testimonios de prosa en un momento decisivo de la evolución de la misma hacia el español más clásico. En ellos San Juan de la Cruz aúna sus conocimientos teológico-doctrinales, con su experiencia espiritual y su sensibilidad de escritor. El resultado, en los niveles literarios, es el de una prosa efectiva, que se esfuerza en ser precisa, pero que también sabe entusiasmarse, prolongar el calor generado en los versos, en un afán por tensar sus posibilidades expresivas. Exclamaciones, apóstrofes, antítesis, paradojas la alejan del frío expositivismo escolástico, sin llevarla a la "llaneza" que ostenta la de su compañera de experiencias y reformas. Y es que, además de estos aspectos que les unen, hay otros que fundamentan la disparidad: la formación intelectual sistemática de San Juan de la Cruz, adquirida en centros donde se asientan los frutos más granados del humanismo español⁵⁷, por una parte; la condición de los receptores a los que se dirige, por otra⁵⁸.

⁵⁷ Ver VÍCTOR G. DE LA CONCHA, art. cit., especialmente el apartado "Un humanista llamado Juan de Yepes" (pp. 387-397).

⁵⁸ En el Prólogo de la *Subida* el autor acota explícitamente el círculo de lectores a los que se dirige: "Ni aun mi principal intento es hablar con todos, sino con algunas personas de nuestra sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes como monjas, por habérmelo pedido ellos, a quien

5. "CON FIGURAS, COMPARACIONES Y SEMEJANZAS"

Volvemos al ámbito de la poesía, ahí donde las "almas amorosas" "rebotan algo de lo que sienten" "con figuras, comparaciones y semejanzas".

El principal intérprete de lo inefable es el símbolo. Para J. Baruzi, el primero en estudiar en profundidad este aspecto nuclear de la poesía sanjuanista, "le vrai symbole adhère directement à l'expérience. Il n'est pas la figure d'une expérience"⁵⁹. En palabras de D. Alanso, que desarrollan el pensamiento de Baruzi, "el símbolo [...] es una profunda sima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrado"⁶⁰. Surgido de "una intuición profunda y oscura", genera imágenes "ligadas sólo al símbolo mismo 'por una especie de lógica interna'; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y su justificación"⁶⁰.

La Noche es el símbolo vertebral, el que arma los demás, si no es que forman parte de él⁶¹. Existe un nutrido volumen de estudios empeñados en escudriñar las vetas religiosas, culturales y literarias que han podido intervenir en su configuración. M. Jesús Mancho⁶² ha sintetizado ajustadamente las diferentes teorías genéticas —ahistórica, sintética, secular, bíblica, arabista, germánica—, para concluir que San Juan de la Cruz asume y transforma en su propia Noche un símbolo arquetípico, matizado y desarrollado por distintas tradiciones, algunas de las cuales es apreciable con claridad⁶³; lo que es extensible a otros aspectos de su obra.

La poesía de San Juan recurre frecuentemente a la antítesis, a la paradoja, a la concordancia de opuestos. Poemas como la

Dios hace merced de meter en la senda de este *Monte*: los cuales como ya están bien desnudos de las cosas temporales de este siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu."

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 335.

⁶⁰ *La poesía...*, cit., pp. 1029-30.

⁶¹ A propósito del binomio Noche-Llama, ver la nota 2. A su consideración desde el punto de vista léxico-semántico, se ha dedicado el trabajo de M. JESÚS MANCHO DUQUE, *El símbolo de la Noche...*, cit.

⁶² "Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *Noche* de San Juan de la Cruz", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 125-155.

⁶³ "El símbolo máximo de San Juan de la Cruz aparece como producto de una auténtica creación personal, pues responde a razones de pura lógica interna dentro de su sistema místico." (*Ibid.*, p. 155.)

Llama alcanzan cotas de aparición extraordinarias, incluso para una poesía, como la renacentista, tan proclive a estas formulaciones. La genialidad de nuestro escritor con el uso de procedimientos tan tópicos en los hábitos poéticos cancioneriles y petrarquistas, estriba en su adecuación profunda al denodado esfuerzo por expresar lo contradictorio e incomprensible de la vivencia mística. Como dice M. Jesús Mancho, en él “existe una marcada tendencia a categorizar la experiencia a base de contrastes dicotómicos”. Estas formulaciones antitéticas y paradójicas aumentan su frecuencia en conexión con el símbolo. La razón estriba en que éste es “una unidad poética, compleja y dialéctica, capaz de conciliar contrarios”⁶⁴. La contraposición conceptual encuentra asiento filosófico y religioso. Opina M. Rosa Lida que “la antítesis es la formulación de la trascendencia, por parte de la experiencia mística, del principio lógico de la no-contradicción afirmado por el entendimiento. Permite la superación de dos irreconciliables opuestos: expresar la experiencia mística suma, inexpressable por esencia”⁶⁵.

También la poesía de la época le proporciona usos estilísticos provechosos para ser adaptados a sus intereses expresivos. Así, el polyptoton —repetición de una palabra o formas derivadas de una misma palabra— presenta en San Juan de la Cruz notables ejemplos, en los que se ha buscado resaltar acústicamente la importancia de un 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.
(CB vv. 171-175)

Amado con amada,
amada en el Amado transformada.
(N vv. 24-25)

Cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.
(N vv. 38-40)

⁶⁴ *Recursos léxico-semánticos en los escritos de San Juan de la Cruz*, Avila, Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1988, pp. 19ss.

⁶⁵ “Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*” (Reseña), *Revista de Filología Hispánica*, 5 (1943), p. 381.

La intensidad del trance origina otro de los rasgos definidores de su poesía: la exclamación. Las palabras irrumpen sin trabazón sintáctica, respondiendo a la función expresiva del lenguaje. La paradoja suele asociarse a estos momentos:

¡Oh cauterio suave!
 ¡Oh regalada llaga!
 ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado...!
 (L vv. 7-9)

En el comentario a estos versos, recordado más arriba, el escritor se muestra consciente de la eficacia estilística de estas exclamaciones, en su misión de participar al oyente la inefabilidad de la experiencia.

Poesía sustantiva, esencial. Son calificativos que encuentran fundamento en su tejido nocional y gramatical. La función del sustantivo predomina sobre la del verbo y la del adjetivo. Esto provoca —según D. Alonso, que lo dice entre signos de admiración— “¡Velocidad, condensación, desnudez expresiva, prodigio de la palabra en su nitidez original!”⁶⁶. En sus versos existe una “copiosa condensación de materia”. Los sustantivos sin calificar, o con el adjetivo pospuesto, dentro de construcciones sintácticas sin retorcimientos, recobran su fuerza denotativa y potencian su poder evocador.

Con todo, el meollo fundamental del estilo de San Juan de la Cruz —para D. Alonso, que tanto lo ha buscado— sería su “sistema ondulatorio”, su fluctuar entre la extrema frecuencia y la extrema escasez de sustantivos, verbos y adjetivos, en concordancia con los contenidos de los diferentes pasajes. El ejemplo más impresionante de este rasgo se localiza en la primera parte del *Cántico*: tras las primeras liras de búsqueda del Amado en las que el adjetivo apenas se muestra, con el encuentro irrumpe uno de los más espléndidos recitales de adjetivos que la poesía española recuerda:

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

... ..

(CB vv. 66-70)

⁶⁶ *La poesía...*, cit., p. 1005.

Es ésta, sin duda, una de las claves de la novedad y originalidad de su obra. Y para explanarlo, el crítico recurre al fuego —como se adelantó al principio—, en uno de los más famosos pasajes de la crítica sanjuanista: “Hemos llegado, tal vez, a determinar cuál es la principal diferencia que separa la magia suave, sedosa, prolongada, del estilo de Garcilaso, de la llama rauda, veloz, dulcemente heridora, a ratos remansada en perfume y pausada música, del estilo de San Juan de la Cruz. Sí; hemos comprendido el estilo de San Juan de la Cruz como el de una hoguera, con intervalos pausados o un saltar frenético de las llamas, como una hoguera bajo el viento.”⁶⁷

La imagen de las llamas al viento, con sus transiciones imprevisibles, que D. Alonso aplica, en principio, a las fluctuaciones entre la extrema escasez y la extrema frecuencia de la aparición de adjetivos, conviene igualmente a otros niveles en que actúa el cambio inesperado: los saltos emocionales de estrofa a estrofa, los pasos repentinos de un universo cultural a otro, del registro popular al culto, las enumeraciones caóticas, etc. Diríamos que el cambio raudo se configura en una de las constantes de la obra de San Juan de la Cruz, y que cabe culparle de esa reacción de sorpresa a la que de siempre se ha aludido por parte de críticos y lectores.

Es una poesía decididamente empañada en las sugerencias. Sugerencias, que se potencian combinando y contrastando ideas, saltando de unas a otras. San Juan de la Cruz evita los desarrollos amplios que sólo consiguen cercar el concepto, concretarlo, cortar su capacidad evocadora. Por contra, el cambio, el contraste, la contradicción, obligan permanentemente a ajustar la sintonía, a abrir de par en par la imaginación⁶⁸.

Conviene también esos lectores y críticos en que la poesía de San Juan de la Cruz posee virtud musical. Para explicar esta cualidad, y antes de adentrarse en la precisión de los factores métricos o estilísticos que la hacen posible, conviene tener muy presente que sus poemas surgieron para ser cantados; lo que no ocurre con los de un Garcilaso, por seguir manteniendo el mismo, y espléndido, punto de comparación. Esto guarda relación con la elección de metros, un tanto extraña, en ocasiones, y, descendien-

⁶⁷ “El misterio técnico...”, cit., p. 305.

⁶⁸ Ver D. YNDURÁIN, *op. cit.*, pp. 194ss.

do en la atención a estos aspectos métricos, puede tener que ver con la acentuación en sexta de los endecasílabos, notada por D. Alonso⁶⁹.

La cima poética sanjuanista está moldeada por las lirás del *Cántico* y de la *Noche*, y su variante de seis versos de la *Llama*⁷⁰. La lira inicia su fecunda trayectoria con Bernardo Tasso. Este tipo de *stanza* de estructura breve y entrecortada, llega a la poesía española por el cauce de tantos otros elementos del italianismo lírico. Es Garcilaso de la Vega quien la adopta y la bautiza en su Canción V. La admiración hacia Horacio, el afán de acomodarse al tono y ríto de su poesía, tiene que ver con su aceptación. Está llamada a ser horma predilecta de los poetas más esencialistas y densos; aquellos que cifran su arte en la depuración de lo superfluo, en la potenciación de la capacidad sugeridora de las palabras⁷¹. En estos rasgos están hermanados sus dos más importantes cultivadores: Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Las razones que llevaron al autor de la *Noche oscura* a la

⁶⁹ *La poesía...*, cit. pp. 997-999.

⁷⁰ La explicación que da San Juan sobre la procedencia de esta estrofa, al final del Prólogo de la Declaración del poema, es una clara muestra de su falta de ataduras artísticas: "La compostura de estas lirás son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: *La soledad siguiendo...*". La estrofa aludida no es de Boscán, sino de Garcilaso, y, además, su estructura no es exactamente igual a la de la *Llama*. Si es cierto que con el nombre de *Boscán* se designaba la publicación conjunta de los versos de los pioneros del italianismo español, tantas veces reeditados desde su primera impresión barcelonesa de 1543, la referencia de San Juan no es, desde luego, apropiada para un creador de los círculos literarios de élite. Dicho con un ejemplo: tal afirmación nos parece inconcebible en un Fernando de Herrera. Respecto a la identidad en el tipo de estrofa, debe concretarse que ésta sólo se da en los seis primeros versos, el pie, de la *stanza* de Garcilaso; lo que tampoco parece precisión adecuada para alguien que considere la poesía como signo de distinción cultural. Y puestos a sacar conclusiones, en un mismo sentido, de tan breve párrafo, cabe también apuntar la impropiedad de citar el *Boscán* cristianizado, en vez del original.

⁷¹ Para Dámaso Alonso, quien ha dedicado a la estrofa algunas páginas esclarecedoras, la lira "es una constante advertencia al refreno, una invitación a la poda de todo lo eliminable. La lira, con sus cinco versos, no permite los largos engarces sintácticos: la frase se hace enjuta, cenceña, y el verso tiende a concentrarse, a nutrirse, apretándose, de materia significativa" ("Forma exterior y forma interior en Fray Luis", en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, 5 ed., pp. 121-198, p. 130). Ver también en el mismo volumen el trabajo: "Sobre los orígenes de la lira", pp. 611-618.

adopción de esta estrofa para sus poemas mayores pueden vislumbrarse de forma más o menos clara. Aquí, como en el resto de los rincones de su arte, el poeta aparece imbricándose en su época, conectando con lo ya ensayado por sus predecesores y contemporáneos. El influjo que en este aspecto pudo ejercer el autor de la *Noche serena* parece hartamente probable, al considerar la etapa de estudiante salmantino de éste, y la dilatada difusión que tuvieron los poemas de aquél. La virtud musical de las liras —“canciones”, se llamaron en origen—, su adecuación a ser cantadas con melodías de corte tradicional, como nos consta que lo eran las de nuestro poeta, es otra razón muy importante. Tal destino, asociado a lo religioso, aparece en ejemplos previos, según lo estudiado por Emilio Orozco⁷².

Pero el factor principal, sin duda, es su adecuación a los afanes expresivos de San Juan de la Cruz. Desde el costado de la semántica, su textura y su trayectoria previa obligan a la depuración de la lengua poética; rechazan lo prolijo; impulsan el salto, el quiebro, el contraste. Desde la fonética, la brevedad de la estrofa en número de versos, sílabas y rimas, pauta un ritmo neto y consistente. Si a esto se le añade la recurrencia —de geniales resultados— a la aliteración, obtendremos una poesía de textura musical poco frecuente.

Efectivamente, la magia musical de San Juan de la Cruz juega con más factores que el metro. Combinando acentos, sonidos y sentidos, llega a construcciones impresionantes como la que cierra la *Noche*:

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

(N vv. 36-40)

O al “celestes tartamudeo” de la séptima lira del *Cántico* que maravilló al poeta —y músico— Gerardo Diego:

⁷² *Op. cit.*, p. 120. Tampoco debe desecharse el peso que en la elección pudo tener la presencia de liras en la traducción de la poesía del franciscano Jacopone da Todi, publicada en Lisboa en 1575, como también ha apuntado E. Orozco.

Y déjame muriendo
 un no sé qué que quedan balbuciendo.
 (CB vv. 34-35)⁷³

San Juan de la Cruz fue a la poesía para servirse de ella y la sirvió como pocos. La decisión interesada, "comprometida", de este hombre nos certifica su radical cometido: sólo la lengua poética es capaz de afrontar o acompañar las experiencias más profundas. Aquellas que nos sobrecogen al otro lado del pie de la letra de los fríos tratados. Allí donde el silencio es una exigencia de la comunicación.

Que lo que falta, si algo falta, no es escribir o el hablar, que esto antes ordinariamente sobra, sino el callar y obrar. Porque, además de esto, el hablar distrae, y el callar y obrar recoge y da fuerza al espíritu [...]. La mayor necesidad que tenemos es del callar a este gran Dios con el espíritu y con la lengua, cuyo lenguaje, que él oye, sólo es el llamado amor⁷⁴.

Cuando la paradoja traduce lo inefable, la música es callada y el fuego hiere tiernamente. Quien con tanto fervor exhortaba al silencio a aquellas monjas de Beas, en noviembre de 1587, ha resultado ser el responsable de uno de los testimonios de la palabra más conmovedores que se conocen.

⁷³ "Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz", *Escorial*, 25 (1942), p. 174.

⁷⁴ Extracto de la carta que San Juan dirige desde Granada a las Carmelitas Descalzas del convento de Beas/el 22 de noviembre de 1587.