

Ac. Esp. II - 223
Dupl.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

FILOLOGÍA Y MÍSTICA:
SAN JUAN DE LA CRUZ,
LLAMA DE AMOR VIVA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 10 DE MAYO DE 1992,
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

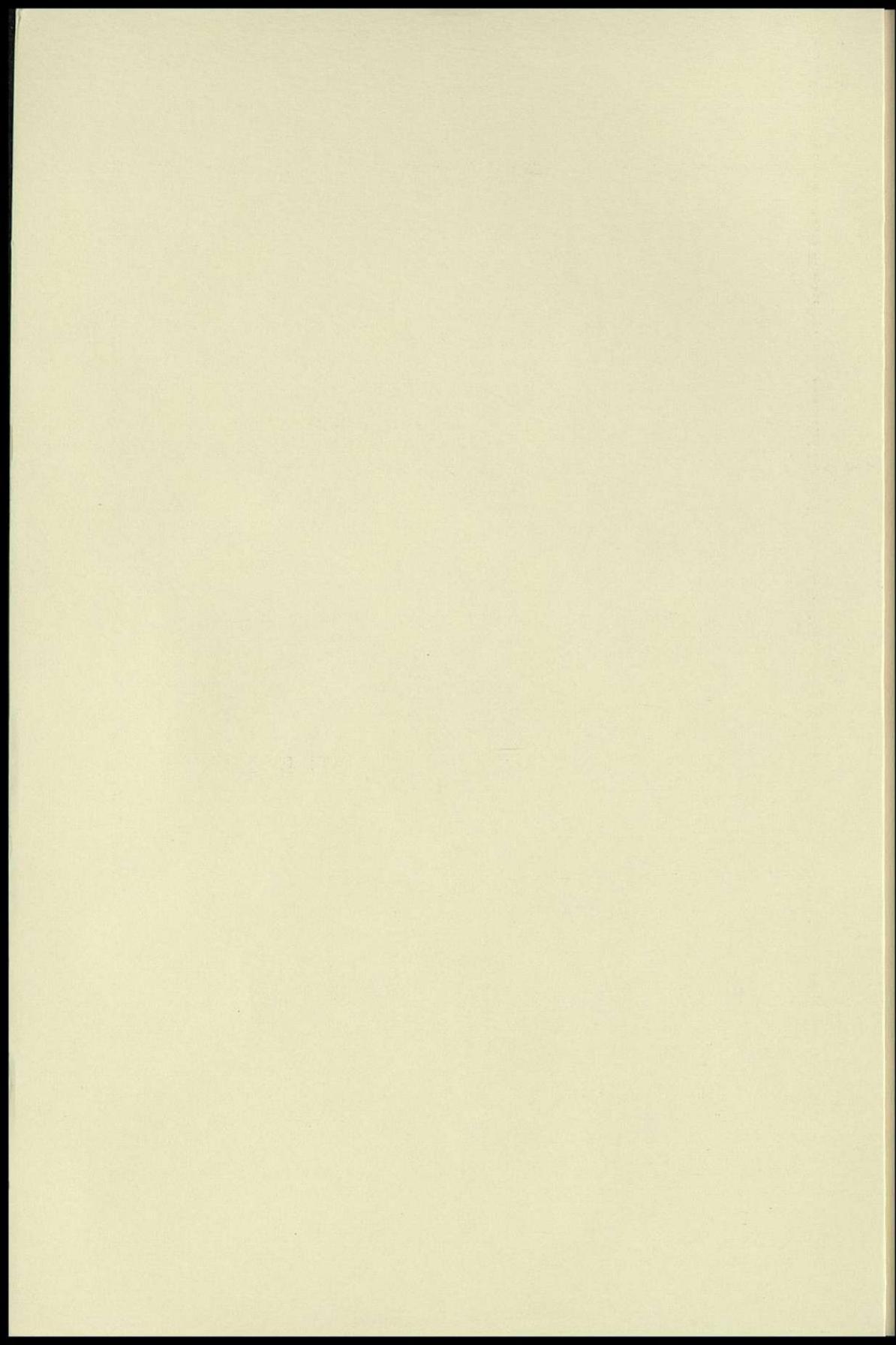
Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON GONZALO TORRENTE BALLESTER



MADRID
1992





FILOLOGÍA Y MÍSTICA:
SAN JUAN DE LA CRUZ,
LLAMA DE AMOR VIVA

PRIMERA EDICIÓN EN ESTE FORMATO
EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y FILOLÓGICAS

CONSEJO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y FILOLÓGICAS



MADRID
1933

TECNOLOGIA Y MEDICINA
SAN JUAN DE LA CRUZ
LAMA DE MONTANA



R.39.77L

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

FILOLOGÍA Y MÍSTICA:
SAN JUAN DE LA CRUZ,
LLAMA DE AMOR VIVA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 10 DE MAYO DE 1992,
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON GONZALO TORRENTE BALLESTER



MADRID
1992

274

UNIVERSIDAD NACIONAL

FILOSOFIA Y MISTICA
SAN JUAN DE LA CRUZ
LEAMA DE AMOR VIVO

EL TERCER DIA DE MAYO DE 1911
EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

EXCMO. SEÑOR DON VICTOR GARCIA DE LA CONCHA

RECTOR

EXCMO. SEÑOR DON GENARDO GONZALEZ MARTINEZ



MAR 21 1911

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. DON VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

SECRET

181

EXCMO. SR. DON VICTOR GARCIA DE LA COMENA

SEÑORES ACADÉMICOS:

AL recibir de vosotros lo que, en ocasión análoga a la de hoy, don Marcelino Menéndez Pelayo calificó de «favor altísimo y honra siempre codiciada», he pensado que de ninguna otra manera podría mostraros mejor la sinceridad de mi gratitud y el signo de mi compromiso de respuesta que aprestándome con diligencia a comparecer ante esta Academia. Creadores a cuyo estudio he dedicado muchas horas de mi vida; humanistas y científicos que habéis marcado la cultura de nuestra generación; lingüistas, historiadores y críticos literarios que, del aula a la amistad, sois mis maestros, me habéis concedido el privilegio de convocarme a trabajar con vosotros en esta Casa solar de nuestra lengua.

Casi medio millar de académicos han prestado aquí servicio desde su fundación. Su nómina resulta abrumadora y hace cobrar conciencia al que aquí llega del compromiso a que se obliga. Permittedme que evoque, en particular, dos nombres a los que hoy debo especial recuerdo. El de José Caveda y Nava, mi tatarabuelo, que de 1851 a 1882 ocupó la silla «L» en esta Academia, al tiempo que era miembro de número de las de la Historia y Bellas Artes. Continuando la tarea de su padre, colaborador y amigo de Jovellanos, potenció él en mi familia una tradición literaria que iba a tener continuidad, ya en la generación de mis abuelos, en la estrecha amistad de los García Caveda con Leopoldo Alas,

«Clarín», y su círculo universitario ovetense. Y junto a ese nombre que asocia tantos entrañables recuerdos familiares, el de Ricardo Gullón, mi predecesor en la silla «c», que ocupó por primera vez, en 1834, el Duque de Rivas, recién vuelto del ominoso exilio.

Recuerdo conmovido a Ricardo Gullón, porque durante más de veinte años me he honrado, enriquecido y gozado con su amistad. En la memoria de muchos está fresco todavía el elogio que de él hizo don Francisco Ayala, al recibirle, en nombre de la Corporación, en esta Casa. Poco cabría añadir a cuanto él dijo desde su posición autorizada de compañero de fatigas. Puedo yo únicamente explicar cómo le veíamos los de mi generación y lo que para nosotros significó.

Fue siempre un joven maestro amigo. ¿Qué otra cosa que juventud de espíritu supone la constante apertura hacia nuevos horizontes, la atención prestada a cuanto en el ámbito de la cultura emergía, el interés por las nuevas promociones, la vigorosa decisión de ánimo para afrontar sucesivas empresas hasta el último momento de su vida? No enuncio una fácil letanía de manual de retórica del elogio. No. Fue esa apertura constante la que hizo de él un humanista. Pienso en los años de la República. Había terminado los estudios universitarios de Derecho y, al tiempo que preparaba la carrera fiscal y comenzaba a ejercerla, fundaba revistas literarias; con Guillermo de Torre proyectaba la primera exposición de Picasso en Madrid y promovía una Sociedad de *Amigos de las Artes Nuevas*; asistía a las clases de Ors y seguía de cerca a Ortega; colaboraba en la *Revista de Occidente* y publicaba su novela *Fin de semana...*

La guerra civil, que tantas cosas arrasó y que le costó un proceso de depuración, no desvió su línea vocacional de carácter humanista. Fiscal en Santander de 1941 a 1953, Ricardo Gullón está presente y activo en todas las iniciativas culturales de la ciudad: la revista *Proel*, el Ateneo y el Saloncillo de *Alerta*, la creación y desarrollo de la *Escuela de Altamira*. Y, al paso, van apareciendo sus libros

sobre Pereda y Gil y Carrasco, sobre los novelistas ingleses contemporáneos y la poesía de Guillén, sobre el escultor Ángel Ferrant y la evolución del arte desde Goya a lo abstracto, y su otra novela, *El destello...* Siempre literatura y arte, y la mirada, siempre, abierta y avizoradora de lo nuevo. Pronto se percataron de ello, desde su exilio, Francisco Ayala y, más tarde, Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez.

Llegó así la invitación para ir a Puerto Rico a preparar, con el gran poeta, una monografía sobre el modernismo. Acumuló tantos datos y se le abrieron tantas perspectivas, que nunca llegó a publicarla orgánica y completa. La fue diseminando en otros libros y artículos, en decenas de cursos y en comunicaciones generosas a otros investigadores y profesores. A cambio, la estancia en Río Piedras, donde combinaba todavía la pasión por las letras con la actividad en la Facultad de Derecho, iba a suponer el rescate de Juan Ramón para el ámbito cultural español, que, con muy contadas excepciones, se empeñaba en ignorarle. Tras un paréntesis de dos años, en 1958 Ricardo Gullón decide dedicarse por entero al estudio y docencia de las Letras. Con aguda perspicacia, descubre pronto en la Universidad americana —en la que llegaría a ser uno de los primeros hispanistas— los rumbos de las nuevas corrientes críticas. Y se produce entonces la convergencia de tres elementos que van a fecundar su obra ulterior: un acervo de lecturas acumulado desde los años mozos; una riqueza de experiencias de trato personal con los protagonistas de la Literatura española de nuestro siglo; y, por último, la aplicación de los modernos métodos críticos a su interpretación y categorización.

Cuánta luz ha proyectado a partir de ese momento sobre nuestra modernidad estética. Él abrió nuevas vías de lectura, específicamente literaria, de Galdós y de la novela realista, demasiadas veces estudiados sobre la pauta de la ideología o como documento histórico. Insistiendo, con la pasión que le caracterizaba, en la necesidad de superar la fácil dicotomía establecida entre «Noventayochó» y «Modernismo», contribuyó de manera decisiva a configurar

un nuevo marco histórico literario, en el que la obra de nuestros grandes clásicos contemporáneos adquiere dimensiones inéditas de significado en relación con la literatura hispanoamericana y con la europea. Acabo de decir que a él, principalmente, se debe el rescate de Juan Ramón Jiménez; pero salta a la vista su propósito de maridar la devoción que le profesaba con la que sentía por Antonio Machado, a quien dedicó tres libros y numerosos artículos. Superando el anecdotario —y lo conocía todo— estudió de manera objetiva las relaciones entre ambos y fue de los primeros en reclamar más atención hacia su alto valor como prosistas. Y junto a ellos dos, Unamuno: en el telar del que salieron excelentes estudios sobre sus novelas, queda uno sobre *La novela de Don Sandalio*, en el que se proponía condensar su última visión de la modernidad del intento narrativo unamuniano.

No pretendo agotar el sumario de trabajos, pero a la hora de probar su constante apertura a nuevos espacios de estudio y de crítica, es preciso dejar constancia de su pionero interés por la recuperación de las vanguardias y el surrealismo literario, así como por las técnicas de la narración, abordadas desde distintos ángulos y a contrapunto de las corrientes críticas, principalmente de las sajonas.

Un siempre joven maestro amigo. Porque toda esa enorme tarea la desarrolló Ricardo Gullón contagiando entusiasmo y agotando en cada momento su gran capacidad de comunicador, en el aula y en la plazuela pública, en los libros y en el periódico: que en eso, y en muchas cosas más, era orteguiano. Caballero a la más noble antigua usanza, abría las puertas de la amistad de par en par y, con generosidad sin límite, brindaba tiempo sin hora, saberes, notas e ideas. Sobre todo, a los jóvenes. Qué cuidadosa atención la suya a todo lo que, en creación o en estudio literario, brotaba de ellos con algún relieve de talento. Lo captaba entusiasmado y se convertía en el primer valedor. Ajeno, sin embargo, al halago fácil, advertía peligros, aguijoneaba indolencias, exigía un trabajo bien hecho.

Pero literatura y arte no eran para él fines últimos. Remitían a una realidad superior, España. Europeo por vocación, ciudadano de España y de América, estuvo siempre, como los álamos de su ribera leonesa, profundamente arraigado en su tierra y nutriéndose del espíritu de ella. No hay castillo más fuerte que la lealtad, me dijo un día recordando a Don Santob de Carrión. Como otros hombres de su generación rota —algunos de los cuales os sentáis aquí y sabéis bien la verdad de lo que digo—, vivió siempre leal a los principios del mejor liberalismo aristocrático y urgido por la ilusión de una patria más clara.

Porque se sentía y era joven, ingresó en esta Casa al filo de los ochenta años, con ilusión de trabajo. La muerte, a la que, desde hacía tiempo, había plantado cara, le atajó por sorpresa. De seguro que Juan Ramón le recibió, en su cielo, diciendo: «Ya es usted español de tres mundos.»

The first part of the book is devoted to a general introduction to the study of the history of the world, and to a discussion of the methods and sources of historical research. The author then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day, and to a discussion of the various theories and schools of thought which have influenced the study of history.

The second part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day, and to a discussion of the various theories and schools of thought which have influenced the study of history.

The third part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day, and to a discussion of the various theories and schools of thought which have influenced the study of history.

FILOLOGÍA Y MÍSTICA:
SAN JUAN DE LA CRUZ, *LLAMA DE AMOR VIVA*

EN su discurso académico sobre la poesía mística en España, recordaba Menéndez Pelayo que por ella había merecido la lengua castellana «ser llamada lengua de ángeles». La de San Juan de la Cruz, en concreto, le parecía tan «angélica, celestial y divina» que no creía «posible medirla con criterios literarios», si bien, añadía, «el autor era tan artista [...] que tolera y resiste este análisis»¹. Apenas si lo esbozaba él en unas líneas apretadas. Iba a desarrollarlo, en cambio, en un trabajo fundamental, otro académico eximio, el inolvidable don Dámaso Alonso, quien recataba la audacia del estudio acotando, humilde, que lo hacía «desde esta ladera». Era la ladera de la filología. Desde ella, con la autoridad que le prestaba su sabiduría, iba a sentenciar a propósito de *Llama de amor viva*: «¡Alta gloria haberse acercado oscuramente hacia el misterio, como nunca con voz de hombre, en el poema; haber intentado escudriñar claridades, como nadie, como nunca, en el comentario!»².

A medio siglo de distancia, el poema, «en su difícilísima sencillez», y el comentario, en la bella «lucha desigual en que [con la experiencia mística y con su expresión lírica] envascadamente se afana» (*ibid.*), siguen incitando al estudio integrador. No cabe afrontarlo más que desde esta ladera, porque desde ella avizó Juan de la Cruz la otra. En el «Prólogo» a un libro sobre *El Zohar*, del místico medieval judío Moisés de León, decía don Miguel de Unamuno que la originalidad de una obra mística no está en su contenido racional sino «en el *ruahh*, en el soplo sonoro, que es sustancia de la palabra. *La mística* —explicaba— *es, en su mayor parte,*

filología, lingüística»; y aducía como ejemplo: «la lengua española pensó y sintió a Dios en Santa Teresa»³.

Merece la pena reflexionar un poco sobre la doble vertiente de la afirmación, la que contempla la tarea del místico escritor y la que desde ésta deriva hacia la lengua de un pueblo. Nadie ha definido mejor que San Juan de la Cruz la experiencia mística: «Y si lo queréis oír, / consiste esta summa sciencia / en un subido sentir / de la divinal esencia; / es obra de su clemencia / hacer quedar no entiendo, / toda sciencia trascendiendo»⁴. De ahí que él mismo afirme en la Declaración del poema «Llama de amor viva» que el lenguaje propio de cosas tan subidas «es entenderlo para sí y sentirlo y gozarlo y callarlo el que lo tiene» (*Ll* 2,21). Si puede; porque hay ocasiones en que, en el momento mismo de la extraordinaria vivencia, el alma sufre la necesidad irrefrenable de desbordarse: «¡Oh, váleme Dios —dice Teresa de Jesús— cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría que fuese lenguas para alabar a el Señor; dice mil desatinos santos, atinando siempre a contentar a quien la tiene así. Yo sé persona que, con no ser poeta, que le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su pena bien, no hechas de su entendimiento, sino que, para más gozar la gloria que tan sabrosa pena le daba, se quejaba de ella a su Dios» (*V* 16,4).

Se conjugan en esa confesión teresiana un único destinatario de los «desatinos santos», Dios, y una doble motivación, agradarle a Él y prolongar ella la gozosa experiencia. Pero hay otras motivaciones que reclaman la palabra. Porque de palabras ha de estar forzosamente tejido ese lenguaje silencioso con que el místico desea, según San Juan, «entenderlo para sí y sentirlo y gozarlo y callarlo». Y no por otro medio que por palabras puede comunicar a los demás su riqueza interior. Ahí comienza la tortura. Sin salirnos de las *Moradas*, oímos quejarse a Teresa de Jesús, tan recia ella, a cada paso: «habré de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas, para decir alguna que acierte» (*M* I,2,7); «mirad mucho, hijas, algunas cosas que aquí van apuntadas, aunque arrebuajadas, que no

lo sé más declarar» (*M III.1,9*)... Y así, hasta exclamar: «Deshaciéndome estoy, hermanas, por daros a entender esta operación de amor, y no sé cómo» (*M VI.3,2*). Achacaba ella la dificultad a su propia torpeza e incultura: «gran cosa es el saber y las letras para todo», se lamentaba (*M IV.1,4*). No era ésa, desde luego, la causa, como bien otra era la realidad.

Porque es el caso que, al tiempo que con la reforma del Carmelo iba mucho más allá de lo que pudiera suponer la implantación de una «Observancia» de las que entonces se multiplicaban por Europa, y abría una nueva vía de realización del espíritu, acorde con la modernidad e inserta en ella, Santa Teresa estaba fundando con su escritura un modo nuevo de comunicación. Hasta ese momento la literatura espiritual arrancaba siempre de los principios y a ellos supeditaba la diversidad de las almas. Ella va a invertir de modo radical el proceso: «El cómo es esta que llaman unión, y lo que es, yo no lo sé dar a entender. En la mística teología se declara, que yo los vocablos no sabré nombrarlos, ni sé entender qué es mente, ni qué diferencia tenga del alma, u espíritu tampoco [...]. Lo que yo pretendo declarar es qué siente el alma cuando está en esta divina unión» (*V 18,2 y 3*). Es la valoración de la experiencia personal, consagrada como punto de partida y como eje de la comunicación.

Pero faltaban modelos expresivos y se veía obligada a aparejar el romance castellano para la exploración de espacios del espíritu nunca antes por él frecuentados. La mística tenía que hacerse filología: búsqueda del término justo o más aproximado, acuñación de nuevos vocablos, flexibilización de la frase, creación de imágenes vírgenes. El resultado fue justamente el que cifró Unamuno: «la lengua española pensó y sintió a Dios en Santa Teresa». Lograba ésta su propósito al tiempo que aquélla se enriquecía de modo portentoso. Tanto, que fray Luis de León, que se preciaba de haber abierto en la lengua castellana un camino nuevo y no usado, «levantándola del descaimiento ordinario» hasta parangonarla con la latina, consagrará definitivamente a Teresa de Jesús como maestra

de filología, al afirmar que «en la forma del decir, y en la pureza y facilidad del estilo, y en la gracia y buena compostura de las palabras, y en una elegancia desafeitada que deleita en extremo, dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellos se iguale»; y, forzando aún más el elogio, anticipa la fórmula que, pasados tres siglos, aplicará don Marcelino a San Juan de la Cruz: en muchas partes de los escritos teresianos, dice fray Luis, «me parece que no es ingenio de hombre el que oigo; y no dudo sino que hablaba el Espíritu Santo en ella en muchos lugares y que la regía la pluma y la mano»⁵. Me interesa más, sin embargo, en este momento fijar vuestra atención sobre el proceso y recuerdo al propósito la aguda observación azoriniana de que Teresa de Jesús es «más lección, en cuanto al estilo, que Cervantes, [porque] en Cervantes tenemos el estilo *hecho* y en Teresa vemos *cómo se va haciendo*».

UNA POESÍA EXTRAÑA

AL tiempo que la reforma conquistaba, por el camino más castizo de la prosa, regiones hasta entonces inexploradas del reino interior, ensanchando, a la vez, los dominios de la lengua, la sobrepasaba, en vuelo de altanería lírica, su compañero de aventura, fray Juan de la Cruz. Fue el suyo un vuelo corto en la duración: escribe toda su obra, básicamente, en ocho años, entre 1578 y 1586; en los cinco últimos de su vida añadirá sólo retoques cuyo signo he de precisar más adelante. Inicia la escritura a los treinta y seis, cuando ha recorrido ya todo el itinerario espiritual y, en su ascensión, se ha adentrado en el monte por una zona en la que, según su propia expresión, «no hay camino»⁶. Es bien revelador a este respecto que lo primero que de él se conserve sean esas «Coplas hechas sobre un éstasi de harta contemplación» —«Entréme donde no supe, / y quedéme no sabien-

do, / toda sciencia trascendiendo»—, en las que, según he apuntado, nos brinda la más cabal definición de la vivencia mística y un análisis detallado de ella.

Por más que en su concreta forma literaria tales Coplas no rebasen el ámbito de poetización devota de los conventos carmelitanos, aparecen ya en ellas anticipos de algunas figuraciones fundamentales de las grandes obras posteriores: así, esa «cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo» presagia el verso del *Cántico* «un no sé qué que quedan balbuciendo», como el «que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía», de raíz bíblica bien conocida, abre camino a la «Noche oscura». Quiero decir que, a la hora de revivir el éxtasis, Juan de la Cruz ha recurrido ya a la filología. Por supuesto que nos hallamos muy lejos del espacio en que se moverán los tres poemas justamente considerados mayores, las «Canciones de la Esposa» o «Cántico espiritual», el de la «Noche oscura» y el de la «Llama de amor viva»; predomina aquí todavía lo conceptual y, por perfecta que sea, la definición nos deja extramuros del recinto sagrado, limitándose a cegar, mediante negaciones, vías de acceso racional.

Si tal composición data, y es probable, de 1574, resulta un misterio cómo sólo cuatro años más tarde, en la penosa soledad de la prisión conventual toledana, haya podido fray Juan alcanzar la cima más alta de la lírica hispana y una de las más altas de la lírica universal. A fe que podría él aplicarse en este punto su propio verso: «mil vuelos pasé de un vuelo». Más misterio todavía, si tenemos en cuenta que, parejos a esas lirás sublimes, brotan dos romances —el que glosa el comienzo del Evangelio de San Juan y otro sobre el salmo «Super flumina»—, y, con toda probabilidad, el «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe» —el poema de «la fonte que mana y corre»—, piezas todas ellas que nos conducen de nuevo al ámbito de la actividad poética conventual. Por extraño que nos parezca, era el marco en que intencionalmente encuadraba su propia tarea de creación. Así lo demuestra el hecho de que al refugiarse, tras la fuga, en el convento de las Descalzas,

haga partícipes a las monjas de sus primicias líricas, incluyendo el «Cántico espiritual», que empieza a correr de boca en boca⁷.

No faltan conexiones entre las piezas del pequeño cancionero toledano, tan diversas: el fragmento del romance del «Super flumina», «Allí me hirió el amor, / y el corazón me sacaba. / Dijele que me matase, / pues de tal suerte llagaba» (vv. 15-18), está bien cercano, por ejemplo, a la estrofa novena del «Cántico»: «¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no le sanaste? / Y, pues me le has robado, / ¿por qué así le dejaste / y no tomas el robo que robaste?» De mayor alcance estimo, desde luego, la relación que se establece entre el romance sobre el «In principio erat Verbum» y el «Cántico espiritual». Narra aquél todo el proceso de la creación del mundo como palacio y cuerpo de la Esposa, la Naturaleza toda, con la que Dios va a desposar a su Hijo: «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» (vv. 51-58). Subrayo ese *allí* porque en la única intervención clara que el Amado tiene en el «Cántico espiritual», en la estrofa 28, retorna el deíctico: «Debajo del manzano / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada». Pues bien, *allí* es donde, al mismo tiempo, según la canción 18, Él le da en mutua entrega «sciencia muy sabrosa», la experiencia mística. Todo se desarrolla en el mismo espacio del maridaje de Dios con la Naturaleza, aunque en su seno más profundo y en su cima más alta.

No es, tampoco, casual en esta línea que la poesía de San Juan de la Cruz se abra con una gran visión de la Deidad en su íntima relación trinitaria y con ella se cierre en su último escrito, la Declaración del poema «Llama de amor viva». Toda la Obra se integra de este modo en un proceso que va desde la disgregación a la concentración y la fusión en lo Uno. Las distintas obras se implican mutuamente hasta el punto de constituir cada una tan sólo un instante de aprehensión diverso, el desarrollo de una variación

de perspectiva de una sola y misma experiencia. Hablo de los poemas, pues ellos constituyen el núcleo de la Obra, hacia el que las Declaraciones gravitan con esa tensión dramática que Dámaso Alonso registraba y sobre la que he de volver en seguida.

Cuando el círculo de espirituales con que fray Juan de la Cruz se comunica conoce los tres poemas mayores, los siente como algo distinto de la poetización tradicional y se apresura a reclamar una explicitación de significados. ¿Por qué? Monjas, frailes y devotos estaban bien acostumbrados a asimilar las comparaciones y alegorías que poetas a lo divino, predicadores y tratadistas espirituales sembraban con profusión en su discurso. Todos utilizaban los mismos repertorios y la repetición los había convertido en bienes mostrencos. De ahí que fray Bernardino de Laredo, que en la *Subida del Monte Sión* se apoya a cada paso en tales recursos, afirme que «muchas veces acontece que, comenzando el uno a hablar, antes que aquél se declare lo tiene el otro entendido»⁸. Es seguro que muchas expresiones y pasajes que hoy suponen al filólogo dificultad de interpretación resultaban fáciles en aquel medio y suscitaban relaciones con otros textos familiares.

Pienso, por ejemplo, en dos estrofas del «Cántico» que nos aproximan al ámbito del poema de la «Llama».

«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» (canc. 16 y 17).

Siguen estas dos liras a la descripción del «lecho florido, / de cuevas de leones enlazado». Sin duda en el recuerdo del poeta se

han superpuesto varios lugares del *Cantar* bíblico. Allí, tras evocar el pabellón nupcial de Salomón, se invita a las muchachas de Sión a salir a verle en el día del desposorio (*Cant* 3,7-11). Son las mismas a las que se refería la Esposa en el comienzo del *Cantar*, en su explosión de amor: «mejores son tus pechos que el vino, fragantes de ungüentos maravillosos. Tu nombre es bálsamo efundido; por eso las muchachitas te amaron». Entran entonces ellas a coro: «Llévame; detrás de ti correremos al olor de tus ungüentos. El rey me introdujo en su celda» (*Cant* 1,1-3). La Esposa dirá en seguida que el rey la introdujo en la «celda vinaria», la bodega del vino (*Cant* 2,4)⁹. Pues bien, es seguro que esos mismos textos bíblicos resonaban en los oyentes o lectores del «Cántico»; y, junto a ellos, toda una larga tradición de comentarios y aplicaciones espirituales¹⁰. Al alcance del recuerdo y de la mano estaba, por ejemplo, este pasaje en que Laredo se dirige a Dios:

«Y si hubiédeses por bien de despertar los dormidos y de hacer deshelar a los que están sin calor, untándoles algún tanto lo tierno de las entrañas con el suavísimo ungüento de vuestra visitación, por que pudiesen y quisiesen correr al olor de tal fragancia para se allegar a vos [...]; porque los que olieren la suavidad del barrunto o sentimiento de la unción de vuestro amor [...] dirán que así como doncellas os aman, porque han sido introducidas a lo interior de vuestra celda vinaria [...], donde se embriagan las almas con la inmensidad de amor; por que la tal embriaguez las haga desatinadas, o olvidadas, o eximidas de todo cuanto no les llega a vos...»¹¹.

He aquí ya fundidos los cinco elementos que integran las dos estrofas sanjuanistas: el toque de fuego, la efusión del bálsamo, la carrera de las jóvenes tras el olor de los ungüentos del Amado, la entrada en la bodega y la borrachera de amor, y, en fin, el desatino consiguiente. No. No era el repertorio básico de figuras y semejanzas lo que hacía extraños los tres poemas del carmelita, sino la extraña formalización de los mismos en un discurso nuevo ante

el que el método de lectura tradicional se sentía inadecuado. En el Libro II de la *Subida del Monte Carmelo* explica San Juan cómo «a muchos de los antiguos no les salían muchas profecías y locuciones de Dios [...] por entenderlas ellos a su modo de otra manera, muy a la letra», y aduce al respecto los ejemplos de Abraham, el cual se engaña con la promesa divina —«Te daré esta tierra»—, que sólo se cumple en su descendencia; o de Jacob, a quien el Señor manda ir confiado a Egipto, donde, en cambio, morirá; o, en fin, de las tribus de Israel, que, por malinterpretar una designación divina, van confiados a pelear contra la tribu de Benjamín y sufren una desastrosa derrota. El error de todos ellos fue un error de lectura; consistió en guiarse del sentido superficial de las palabras y en no dar «lugar al espíritu en desnudez del sentido», ya que, añade, «la letra mata y sólo el espíritu da vida» (19,1-5).

No tiene Juan de la Cruz empacho alguno en equiparar allí mismo la dificultad del místico, a la hora de interpretar sus experiencias, con la que afrontaron y padecieron, en su trato de vecindad con Dios, los protagonistas de la Historia sagrada del Antiguo Testamento. Y es que, en línea origenista, entiende él que esas figuras y hechos llevan incorporado, en la narración bíblica, un sentido espiritual y constituyen otros tantos antecedentes de lo que él ha vivido en su camino hacia el encuentro definitivo con Dios. Dicho de otro modo y por vía de ejemplo, considera San Juan que su experiencia de la divinidad en la noche oscura es de la misma naturaleza que la que Eliphaz, el temanita, relata a Job (*Job* 4,12 y sigs.). Por ello, invirtiendo la perspectiva, en el «Prólogo» a la Declaración del *Cántico* parangona el problema expresivo, filológico, del místico que quiere comunicar sus vivencias a los demás, con la que el Espíritu Santo experimenta en la Sagrada Escritura, donde, al no «poder dar a entender [—por medio del hagiógrafo—] la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, *habla misterios en extrañas figuras y semejanzas* (C Pr.,1).

Tal extrañeza, insisto, no deriva en la poesía de San Juan de la Cruz de la novedad de repertorio de éstas, ya que todas, o casi todas, provienen, en su sustancia, del acervo tradicional. Se debe

a la formalización de las mismas en un discurso de nuevo cuño filológico, que se sobrepone a su fluir y al que sólo es posible acceder en sintonía con el propio escritor; si le seguimos, quiero decir, en ese vuelo, «a lo puro del espíritu», por el espacio de la mística teología, que, en su versión filológica, es el espacio del símbolo. El descubrimiento, la exploración y la conquista de ese espacio filológico para la lengua española, es lo que confiere a la escritura sanjuanista, en paralelo con lo que en otro campo realizaba Teresa de Jesús, el rango de fundacional.

EL ESPACIO DEL SÍMBOLO

LLEGA nuestro místico a la vía simbólica desde unos presupuestos doctrinales que le conducen derecho a ella. Desde muy pronto, en efecto, se le relacionó con las enseñanzas del Pseudo Dionisio Areopagita. Decía Lutero que éste platonizaba más que cristianizaba; quizá lo justo sea afirmar que cristianiza a Platón. Explica Sócrates en el *Banquete* platónico que no podemos alcanzar la luz inteligible si no cerramos los ojos a la luz sensible; de otro lado, en el mito de la caverna, vemos cómo los prisioneros, al salir de su oscuridad, no resisten la luz del sol. Desarrollando esa doble línea, sentará Dionisio la base de la «teología negativa»: lo mejor para hablar de Dios es la negación. Se trata, según él, de ir subiendo «desde lo sensible y conceptual, a través de los símbolos sagrados, hasta la cima simplicísima de las jerarquías celestes». Hay que proceder como los escultores, quienes «quitan todo aquello que a modo de envoltorio impide ver claramente la forma encubierta». Eso explica que, «cuanto más alto volamos, menos palabras necesitemos, porque lo inteligible se presenta cada vez más simplificado». Se llega, de este modo, a un punto en el que el místico no sólo se queda corto de palabras sino en «perfecto silencio»¹².

Al comienzo de la *Subida del Monte Carmelo* predica Juan de la Cruz la necesidad de una ceguera activa —«el entendimiento se ha de cegar a todas las sendas»— y pasiva, porque a quien ascienda por ese camino le ha de pasar lo que al murciélago frente al sol, que «totalmente le hace tinieblas». Así, añade, esa «sabiduría secreta de Dios» es justamente llamada por Dionisio «rayo de tiniebla» (2S 8,5). A medida que se adentra en la *Noche*, va acentuando la exigencia. Dos contrarios no pueden caber al mismo tiempo en el sujeto del alma, afirmaba la filosofía aristotélica: por eso, concluye Juan de la Cruz, «sale el alma de sí y de todas las cosas criadas a la dulce y deleitosa unión de amor de Dios a oscuras» (2N 16,13). El encuentro se produce más allá de cualquier imagen y el lenguaje de Dios al alma es «de espíritu puro a espíritu puro» (2N 17,14), aunque lo que lo comunica es «ciencia muy sabrosa, porque es ciencia de amor» (Cb 27,5).

Quisiera, sin embargo, precisar que el sentido del dinamismo ascensional es de signo diverso en el Areopagita y en San Juan: camina aquél en *tiniebla* hacia el Sinaí, en cuya cima persiste la *tiniebla*; avanza, en cambio, nuestro místico en la *noche*, y al ritmo de la *noche*, hacia la cima del Monte Carmelo, para ver clarear allí el sol divino «en par de los levantes de la aurora»¹³. No es pequeña diferencia, ya que este último planteamiento imprime al discurso poético sanjuanista una permanente gravitación hacia la luz y una tensión ansiosa por llegar definitivamente a la plenitud del mediodía, lo cual constituye una de las claves más secretas de su arte literario. Pero no nos precipitemos, porque de esa misma diferencia de planteamiento derivan métodos filológicos diversos que conviene analizar.

Desarrollando el principio básico de la teología negativa, decía Dionisio en *La jerarquía celeste* que «las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu»: la tosquedad o bajeza de las comparaciones impide, en efecto, que el espíritu sienta la tentación de recrearse en ellas; las aprovechará simplemente como trampolín. Según eso, se confía a la mera

selección de imágenes, respetada la autonomía de cada una, el ir quitando velos a la Divinidad hasta llegar, como explica en su tratado de *Teología mística*, a «aquella oscuridad supraesencial que no dejan ver las luces de las cosas» y donde, por tanto, las imágenes sobran.

Juan de la Cruz aplica de manera mucho más radical a las imágenes el principio de negación. Baruzi, que tan agudamente ha estudiado el proceso psicológico de la génesis del símbolo sanjuanista, explica que el místico castellano se esfuerza en «inhibir, gracias a unas imágenes preponderantes, las burdas imágenes que nos hubieran encaminado hacia bajos pensamientos»¹⁴. Sería erróneo interpretarlo en el sentido de que se mueve en la misma línea del Pseudo Dionisio. Porque lo que en realidad ocurre es que cada imagen va perdiendo su autonomía y su sustancia revierte hacia otra, es condicionada por otra o, en fin, se desplaza del contexto de su articulación lógica a una posición que en el orden racional comporta desatino. El maestro Eckhart había diagnosticado que los dos mayores obstáculos para la vida del alma, para que el alma pueda ensancharse y volar, son el lugar y el tiempo. Cuando un alma, tras haber gozado la mística teología fuera de esas coordenadas de lugar y tiempo, trata, en retorno, de revivir la experiencia en la comunicación lingüística, ¿qué puede hacer? Exactamente lo que hace San Juan de la Cruz.

Es fácil comprobar la técnica en una estrofa aislada. Escojo la 15 del «Cántico»: «Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado.» Como es sabido, proviene el primer verso del *Cantar de los Cantares*, donde la alusión de la Esposa al «lecho florido», se refiere, según lectura de la Glosa, a los verdes campos de Palestina, cuya feracidad exaltarán de continuo, en clave simbólica, los Profetas. «Las vigas de nuestra casa son de cedro y nuestro artesanado, de ciprés», añade. Con esa mención de cedros y cipreses, árboles característicos de las colinas del Líbano, queda ese espacio marcado como lugar del desposorio de Dios con el Pueblo.

Trae de cabeza a los filólogos el segundo verso, «de cuevas de leones enlazado». En un espacio de prados y montes como el sugerido por el *Cantar* no extrañarían las cuevas, pero nuestro poeta contrae la posibilidad interpretativa al decir que está «edificado» y «de mil escudos de oro coronado». ¿Qué ha ocurrido? Que esa imagen procedente del *Cantar* se ha cruzado con otra que viene del *Libro III de los Reyes*, donde se dice que el trono —no el lecho— de Salomón tenía «dos leones de pie junto a los brazos y doce cachorros de león a uno y otro lado de las seis gradas» (10,18-20). Es probable —y más adelante encontraremos confirmación para la hipótesis— que la imagen de estos cachorros haya asociado en la imaginación de San Juan la frase «de cubilibus leonum» que el *Cantar* pone en boca del Esposo: «ven del Líbano, esposa, hermana mía [...Baja] desde las guaridas de los leones» (4,8).

Es posible, también, que como puente de fusión entre una y otra imagen —la del «lecho florido» del *Cantar* y la del «trono de leones» del *Libro de los Reyes*— haya actuado otro texto del *Cantar*, en el que el Coro dice que Salomón se construyó un «ferculum» de maderas del Líbano, con columnas de plata, respaldo de oro... Fray Luis de León, traduciendo del hebreo, entiende «litera», Casiodoro de Reina vierte «tálamo», y Arias Montano glosa «tienda» o pabellón nupcial. Pues bien, al declarar el verso «de cuevas de leones enlazado», aduce San Juan ese mismo texto del *Cantar* 3,9, explicando: «en los *Cantares* divinos se da bien a entender, porque allí se dice que el *asiento o lecho* que hizo para sí Salomón...» (Cb 24,7). Asiento o lecho, lecho o trono. Al ras de la letra del «Cántico», superando los esquemas de la construcción imaginativa lógica y el principio de contradicción, tenemos que suponer lecho y trono a la vez. Debo añadir en este punto que el salto formidable a esa imagen de un «lecho florido, / de cuevas de leones enlazado» tal vez se produjo desde una referencia de contraste. En efecto, comentando el verso del *Cantar* «nuestro lecho florido», escribe fray Juan de los Ángeles: «pinta Salomón [*Prov* 7,6-18] una ramera que, provocando a un mancebo [...], le dice: “Mi lecho tengo

tejido y *enlazado* de cordeles (para enlazar bien y enredar al que una vez coge entre las manos), colgado y aderezado de tapicería de Egipto...". Empero la Esposa habla con su Esposo, y como tan modesta...»¹⁵. San Juan prefirió *enlazar* el lecho con montones de leones guardianes para custodiar la soledad de los Esposos, en la que va a insistir una y otra vez, desde distintas perspectivas y con apelaciones diversas, en las estrofas 25, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36 y 39. Desde esta acumulación obsesiva se comprende mejor que el poeta, rotas, insisto, las ataduras de la lógica, hable de un lechotrono enlazado por cuevas de leones.

Avanza la estrofa del «Cántico» manteniendo esa ambigüedad, estéticamente fecunda, que produce la fusión de imágenes. En efecto, no sabemos si ese «en púrpura tendido» indica que el *lecho* lleva recamados encajes o, como prefieren otros, el *trono* o *lecho* está cubierto con dosel o cortinajes de púrpura, lo que, a su vez, podría evocar, en un nuevo desplazamiento, una gran tienda o, incluso, el tabernáculo¹⁶. Hacia el *trono* apunta el «en paz edificado», que se sustenta en la referencia salomónica, «y su trono goce de paz» (IIIReg 2,23), mientras que el verso final, «de mil escudos de oro coronado», nos devuelve, en la continuada ambigüedad, al ámbito del pabellón nupcial o de solio, con su referencia a la riqueza de Salomón, «Hizo también el rey Salomón doscientos escudos de oro purísimo» (IIIReg 10,10), que aquí se multiplican en hipérbole de magnificencia.

Así, mediante la inhibición de funciones de cada imagen, la general dislocación de su conjunto y la superación de las leyes de la coherencia lógica, queda trascendido el espacio real. Al mismo tiempo, la continua oscilación de referencias implícitas desata la imagen resultante de cualquier anclaje temporal y la proyecta sobre un espacio poético nuevo, en el que la condensación de sustancias imaginativas pugna con el principio de linealidad del discurso lingüístico.

Cuando de una estrofa concreta pasamos al conjunto de un poema, se nos interpone una dificultad. ¿Cómo hablar de libre es-

pacio simbólico si los tres poemas mayores sanjuanistas aparecen vertebrados en sendas narraciones alegóricas? Comencemos por reconocer una diferencia objetiva entre el poema de la «Noche» y los otros dos. Mientras que en aquél, en efecto, la anécdota argumental es clara y completa, en el «Cántico» y en el poema de la «Llama» se nos ofrecen sólo retazos de la historia subyacente. En concreto, en este último percibimos únicamente señales de fuego y humo de un gran acontecimiento de amor que ocurre en la otra ladera. Ciertamente, como en las reconstrucciones arqueológicas, podemos intentar la recomposición. El propio San Juan se propuso algo semejante al reordenar las estrofas del «Cántico» en su segunda versión o «Cántico B». Pero esto mismo indica que en un estado puro, *in statu nascendi*, anterior a cualquier lectura, los poemas —y torno a incluir el de la «Noche»— se proyectan hacia ese otro espacio que trasciende la alegoría.

Mi afirmación se sustenta en un principio filológico aceptado, desde Aristóteles, por todas las escuelas de crítica: el de que una lectura sólo es correcta si integra todos los elementos de un texto. Pues bien, cualquier lectura de los tres poemas mayores que se pretenda hacer en clave de narración alegórica, dejará de contemplar, por fuerza, muchos elementos que no cuadran con la anécdota argumental. No se trata, me apresuro a precisarlo, de un problema cuantitativo: un solo verso basta para condicionar el sentido de todo un poema. Es lo que ocurre en el de la «Noche» —donde el proceso de inhibición y negación de imágenes aparece ya casi al comienzo— con el verso inicial de la estrofa quinta, «¡Oh noche que guíaste!...» Pero ¿no acaba de decir el poeta en las estrofas anteriores que lo que le guiaba era la luz que en su corazón ardía? A partir de ahí, de ese verso, no por caso situado justo en el medio del poema, cuanto antecede y sigue cobra una significación distinta a la que en la superficie del discurso refleja, puro espejismo, la anécdota.

Haciendo verdadero el dicho de Francisco de Osuna —el amor «mientras mayor es, tiene menos palabras y más comprensoras»¹⁷—, el símbolo brota como una condensación de sustancias.

«Gran desmitificador» llamó a Juan de la Cruz Urs von Balthasar; con gran acierto, porque lo suyo no es el *mito* sino el *logos*. Sólo mediante el símbolo, que por su trascendencia de las coordenadas de lugar y tiempo permite acordar las antinomias, logra provocar el poeta la *coincidentia oppositorum* y el principio de contradicción que constituye el obstáculo fundamental para la plasmación literaria de una vivencia inefable. Únicamente el símbolo, por fundir idea y sentimiento, resulta instrumento lingüístico adecuado para producir la reviviscencia de la mística teología, en la que las cosas «se saben, mas juntamente se gustan». El símbolo, en fin, por esa su dinámica de compresión, es totalizador. De ahí la dificultad filológica para lograrlo. Pero San Juan tenía una fe ilimitada en la capacidad del hombre: «Un solo pensamiento del hombre —llegó a afirmar— vale más que todo el mundo; por tanto, sólo Dios es digno de él» (D 34).

Causa y, a la vez, efecto de cuanto antecede es el hecho ya apuntado de que los tres poemas integran un solo cuerpo, como instantes diversos de aprehensión o variaciones de perspectiva de una sola experiencia. De aquí, en fin, se deduce que sólo si superamos los esquemas subyacentes de alegoría y nos dedicamos a aventurarnos en el espacio abierto —«ya por aquí no hay camino»— del símbolo, podemos compartir en la lectura la vislumbre de su riquísima conquista filológica. No dice San Juan su canción sino a quien con él va.

UN DISCURSO A CONTRAPUNTO: LAS «DECLARACIONES»

POR otro lado, los poemas no surgen en el vacío. Ya he dicho que brotan en el marco de poetización del Carmelo Reformado y son herederos de una larga tradición literaria y doctrinal. Un filólogo no puede dejar de considerar, por ejemplo, en relación con ese verso clave de la «Noche» —«Aquésta me guiaba / más cierta que la luz del mediodía»—, sus antecedentes

bíblicos: el texto del libro del Éxodo que nos cuenta cómo, en el paso del mar Rojo, una tenebrosa nube iluminaba la noche impidiendo que nadie se acercara al pueblo elegido (*Ex* 14,20). En las «Coplas» en que definía la ciencia mística había escrito ya San Juan «que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía» (vv. 34 y sigs.), equiparando de ese modo su camino hacia el encuentro amoroso con Dios, con el de la marcha del pueblo de Israel hacia la tierra prometida. Ni, sin salirnos de la Biblia, cabe ignorar la tradición de los Salmos que resuena en ese mismo verso: «nox illuminatio mea» (*Ps* 138,11) recitaba el poeta a menudo en el Oficio Divino. Sobre la base de la dislocación de la lógica del discurso, tales referencias bíblicas lo están proyectando hacia el espacio simbólico de la Historia sagrada.

Más problemática resulta la presencia en los poemas de elementos de la tradición doctrinal. En el de la «Llama», en concreto, vamos a topa con términos como *centro del alma*, *toque* o *aspiración* que llegan a la escritura de San Juan marcados con significaciones técnicas de uso en la literatura espiritual. ¿Hasta qué punto condicionan la génesis de los poemas? Son muchos los críticos que ven en éstos otras tantas proyecciones líricas de un esquema doctrinal previo¹⁸. Así, el «Cántico» estaría internamente articulado según los tres estadios del progreso en la perfección —vías purgativa, iluminativa y unitiva—¹⁹; de las ocho estrofas del poema de la «Noche», las cinco primeras corresponderían a la noche del sentido y a la espiritual, mientras que las tres últimas se dedicarían a la unión; y sólo el de la «Llama», como expresión arrebatada de la unión más calificada, aparecería desligado de esa flexión doctrinal. Quienes siguen esta pauta de lectura parecen diseñar una evolución desde lo alegórico a lo simbólico, que correría pareja al ascenso espiritual: si el «Cántico» es una neta alegoría simbólica, el poema de la «Noche» lo sería en menor grado por cuanto acentúa algo más lo simbólico, que, al fin, terminaría por dominar plenamente los versos de la «Llama».

Aclaro que no se trata de una simple cuestión de etiquetas. En las últimas décadas la teoría literaria ha ido reivindicando de manera progresiva el rango estético de la alegoría. Definida por T. S. Eliot como una «aprehensión sensitiva directa del pensamiento», constituye, en palabras de otro crítico, «un lenguaje natural de extraordinaria intensidad y cuya capacidad visionaria, lejos de reducir, refuerzan las preocupaciones morales o intelectuales que le son inherentes»²⁰; la alegoría reclama, pues, lectores intérpretes y no meros traductores. Pero no cabe ignorar, en ningún caso, su vinculación a un proceso doctrinal, de signo definitivamente centrípeto. El símbolo, en cambio, no traduce ninguna doctrina ni representa la versión figurativa de una experiencia. De signo expansivamente centrífugo, es el vector de la experiencia misma; en el caso concreto de la mística, constituye el medio en que se sustancia el intento de revivir y fijar esa «ciencia tan sabrosa de Dios», la mística teología, entendida no como reflexión sobre la experiencia sino como cifra de la experiencia misma.

¿Qué decir? El planteamiento general de las «Declaraciones» que Juan de la Cruz hace de sus poemas autoriza, desde luego, esa lectura en clave doctrinal alegórica. Situándonos en la perspectiva del místico que empuña la pluma, es claro, además, que en ese momento han de cruzársele, por fuerza, en su imaginación formulaciones descriptivas de experiencias análogas, jalones dogmáticos, análisis y dictámenes de espíritu, que le impiden contemplar con ojos desnudos su deslumbrante visión interior. Empeñado, como decía Enrique de Suso, en «dar forma a lo que no la tiene», echará también mano de esos recursos y aparecerán, así, en sus poemas una gran cantidad de pseudosímbolos, de esos tópicos, quiero decir, gastados por mil acomodaciones alegorizantes. Pero el poeta puede proceder con ellos en forma similar a la que adopta respecto de los elementos que le vienen a la pluma desde la tradición literaria: sometiéndolos al mismo proceso de inhibición de funciones, de mutua negación y de condensación. Lo alegórico, de raíz literaria o doctrinal, se convierte de este modo en un elemento más de la construcción formal simbólica.

La tensión conflictiva en que brotan los poemas se acrecienta mucho más cuando, escritos ya, San Juan vuelve a ellos. Porque ¿quién vuelve en realidad sobre los textos? Unos ven a un predicador, otros a un glosista, a un comentarista, a un forzado escolástico, a un maestro de espíritu... De todas esas figuras hay huellas en lo que él plantea y presenta como «Declaraciones» de sus poemas. Declarar, registra Covarrubias, es «manifestar lo que de suyo estaba oculto, obscuro y no entendido». Juan de la Cruz conocía bien, por sus estudios en Medina y sobre todo en Salamanca, las formas específicas en que el género se concretaba. Sobre la base de la gran permeabilidad que entre ellas se producía en la época, son tres los factores que, a mi juicio, condicionan la peculiar mixtura de las «Declaraciones» sanjuanistas. La conciencia, ante todo, de que cualquier explicación se queda corta y de que es mejor por ello declarar «en anchura» para que cada cual «se aproveche según su modo y caudal de espíritu» (C Pr. 2). El caudal del escritor místico es tan grande, que ve condensados en las Canciones infinidad de elementos y, aunque se propone ser breve, se muestra incapaz de contenerse. Surgen, en segundo lugar, las «Declaraciones» en un proceso que comienza por ser oral y fragmentario: el círculo de espirituales va demandando explicaciones y éstas se engarzan, en pláticas y apuntes breves, que sólo más tarde se aprovechan y tratan de encauzarse en una redacción orgánica. La diversidad de procedencia de las reflexiones y la multiplicación de incisos dificultan la cohesión y acentúan ese carácter mixto. Por último, los tiempos eran recios y el contexto histórico influye en direcciones muy diversas y hasta contrapuestas que aquí sólo cabe esbozar.

Sobre el fondo tupido de temores, suspicacias, denuncias y condenas, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz emergen como ejemplos señeros de una total libertad de espíritu: «la vida del espíritu —proclamará él mismo— es verdadera libertad» (2N 14,3). Ni una sola vez aparece en los escritos sanjuanistas, por ejemplo, la palabra «Inquisición» y sus protestas de ortodoxia repiten las generales de la ley. Su recurso a la escolástica, más que a voluntad de contraste

doctrinal, obedece, creo, al propósito de facilitar a la mayoría, familiarizada con sus disquisiciones, una base de reflexión sobre las experiencias de la mística teológica. Es cierto que denuncia a los luteranos como «aquellos pestíferos hombres que, persuadidos de la soberbia y envidia de Satanás, quisieron quitar de delante de los ojos de los fieles el santo y necesario uso e ínclita adoración de las imágenes de Dios y de los santos» (3S 15,2). Pero se extiende mucho más en la crítica de los abusos de los católicos en ese campo, tachando de «abominable» la costumbre de adornar las imágenes con vestidos barrocos y censurando los excesos en exterioridades de procesiones, ceremonias y sermones; porque —dice— «la persona devota de veras en lo invisible principalmente pone devoción» (3S 35,4). Su norma, en analogía con la que adopta en su escritura, apunta, pues, hacia la desnudez y hacia la libertad de espíritu. No es casual a este último propósito que el calificativo de «pestíferos» se repita aplicado a los maestros espirituales que tiranizan y maniatan a las almas (LI 3,62).

Pues bien, todo ese conjunto de tensiones ha producido los resultados que conocemos. Dos intentos de declaración del poema de la «Noche»: uno que se resuelve en tratado, *Subida del Monte Carmelo*, y otro, *Noche oscura*, que ofrece dos declaraciones de la misma estrofa y que se interrumpe apenas empezada la tercera; más dos declaraciones completas del «Cántico» y del poema de la «Llama», con dos revisiones finales de ellas, que responden a su decidido propósito de precisión y clarificación doctrinal²¹.

¿Qué puede hacer el lector? Acabamos de oírlo. Juan de la Cruz nos deja en libertad para que cada uno «se aproveche según su modo y caudal de espíritu». Él ofrece, con la intención subsidiaria que acabo de apuntar, una explicación sobre una pauta alegórica amoldada a la teología especulativa, la habitual en la época; pero deja bien claro, de entrada, que «no hay para qué atarse a la declaración, porque la sabiduría mística, la cual es por amor (de la que las presentes Canciones [del «Cántico»] tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma» (C Pr.2). Hablaba don Dámaso del «drama interno cuya ac-

ción se desarrolla entre la experiencia, el rapto lírico y el comentario» y censuraba a quienes se empeñan «en guiar falsamente al lector por un paraíso de facilidades, ya bobo, de tan claro» (pág. 163). No era soberbia de espíritu sino responsable humildad de filólogo, que entre la música fácil de las acomodaciones alegóricas oye, tenue, la voz del pájaro solitario reclamándole hacia lo oscuro.

Hay, a mi entender, una pauta de lectura de las «Declaraciones» de San Juan que permite aprovecharlas, selectivamente, en clave de lectura simbólica, a contrapunto de los poemas. Consiste en aplicar a los materiales que en ellas brinda el mismo método que él utiliza con los elementos alegóricos, en las composiciones líricas, para la construcción del símbolo. No es, por lo que acabo de decir, ilegítimo, y encuentra, en cambio, apoyo en el hecho mismo de que en bastantes tramos de esas prosas el escritor se escapa hacia el espacio simbólico. Son los momentos en que mejor se percibe esa tensión dramática: la prosa se hace lírica y unos núcleos simbólicos tratan de atraer hacia sí, o de condensar, el resto de materiales analíticos. Sería a todas luces exagerado afirmar que lo logra siempre. No. En los casos de la *Noche* y del *Cántico* cabe hablar, a lo más, de destellos discontinuos de lo simbólico. Es en la *Llama* donde, aun dejando mucho material inerte al borde del camino, logra San Juan de la Cruz articular un discurso simbólico que hace auténtico contrapunto al poema.

RESONANCIAS EN EL TEMPLO DE LA «LLAMA»

DE creer al pie de la letra al poeta, las cuatro canciones de la «Llama» habrían sido compuestas como obsequio espiritual para doña Ana de Peñalosa, noble viuda granadina que había dado largo cobijo en su casa a las Descalzas y a quien fray Juan guiaba por la senda de perfección (*Ll Pr.1*). Pero tampoco aquí «hay para qué atarse» a lo declarado y, de acuerdo

con las copias más autorizadas²², podemos pensar que un día de 1584 Juan de la Cruz volvía en su interior sobre la canción 38 del «Cántico»: «El aspirar del aire, / el canto de la dulce philomena, / el soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena». Acaba de escribir «Y en la transformación que el alma tiene en esta vida pasa esta misma aspiración de Dios al alma y del alma a Dios con mucha frecuencia, con subidísimo deleite de amor en el alma» (C 38,4). Debió de sentir entonces la necesidad irreprimible de fijar aquel «tan subido y delicado y profundo deleite, que no hay decirlo por lengua mortal» (*ibíd.*), y rompió a cantar:

5 ¡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.

10 ¡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.

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

20 ¡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!

La crítica filológica ha ido desvelando una gran cantidad de lugares de la tradición doctrinal y literaria que resuenan en cada uno de los versos. Cuanto más se amplía ese registro, más crece la evidencia de la genialidad artística de San Juan, quien, con un material marcadamente tópico, logra construir una de las piezas más originales y hermosas de la lírica universal. En un gran cántico al valor simbólico del fuego, señalaba el Pseudo Dionisio que la escritura parece preferirlo a cualquier otro símbolo: «Todo lo ilumina y permanece a la vez desconocido [...]. Sube a lo más alto y penetra lo más hondo [...] siempre moviéndose a sí mismo y moviendo a los demás»²³. Será un comentarista de Dionisio, Hugo de San Víctor, quien configure la alegoría del fuego y el leño, que, por intrincadas vías —Hugo de Balma, Enrique de Herp y el divino Rusbrochio—, va a llegar a Bernardino de Laredo, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, al que sirve de cañamazo para tejer el poema de la «Llama»: cuando el fuego —dice Hugo— ha expulsado del leño todas las aguas y disipado el humo de las tinieblas, proyecta una serena claridad.

«Y entonces la llama victoriosa, invadiendo toda la masa crepitante del brasero, triunfa en libertad, envuelve todos los materiales, los aprieta en un delicado abrazo, los pule, abrillanta y penetra sin darse tregua, hasta que, por esa íntima invasión, absorbe en sí misma todo lo que encuentra fuera de ella misma»²⁴.

Es sustancialmente la misma imagen que desde Ovidio —a quien, por cierto, Juan de la Cruz cita (3S 22,6)— viene a través de los cauces de la lírica profana hasta Boscán. En su «Canción primera» habla éste de «vivo fuego» y «viva llama de amor», lo que, vuelto a lo divino, se convierte en la exclamación de Sebastián de Córdoba, «¡Oh fuego de amor vivo!», antecedente inmediato del primer verso de la «Llama». El mismo paralelo camino sigue el concepto de «centro del alma». De origen plotiniano, es San Agustín quien

lo difunde, y, con formulaciones muy variadas, aparece, por supuesto, en Dionisio, en Balma, y en todos los nórdicos, que lo maridan con el de vértice o ápice del alma. En los espirituales españoles se difumina un tanto, si bien Teresa de Jesús aprovecha la idea de gravitación hacia el centro. Pero Garcilaso pregunta en el soneto XXII «qué tiene / vuestro pecho escondido allá en su centro» y, anticipando la rima sanjuanista, *centro-encuentro*, habla allí mismo de «el duro encuentro». Por si fuera poco, el verso del poema de la «Llama», «rompe la tela deste dulce encuentro», coincide con otros de las Églogas I y II: «este velo / rompa del cuerpo», «do se rompiere / aquesta tela de la vida fuerte»²⁵.

En realidad, el petrarquismo había difundido por doquier esta imaginería del fuego. No puede sorprendernos en San Juan una «regalada llama» cuando Petrarca recuerda que el Amor le imprimió «le prime piaghe, si dolci profonde» (CXCVI, v. 4) y, a mayor abundancia, dice que esa «piaga arde, et versa foco et fiamma» (CCXLI, v. 9). También él canta la mano amorosa, «O bella man, che mi destringi'l core / e'n poco spatio la mia vita chiudi» (CXCIX, vv. 1-2), por más que los dedos de esa mano se muestren, en su llagas, «acerbi et crudi» (v. 6). No así en el poema de la «Llama», donde la mano es blanda y el toque delicado. De Ricardo de San Víctor proviene la imagen de la transverberación, que encontramos en Taulero y Herp antes que en Teresa de Jesús. Pero no cabe duda de que fray Juan conocía bien el *Libro de la vida*, recordaba el «recio martirio sabroso» (V 20,11) y compartía la afirmación teresiana de que «no se puede encarecer ni decir el modo con que llaga Dios al alma y la grandísima pena que da»; una «pena tan sabrosa, que no hay deleite en la vida que más contento dé». La tierna herida de San Juan está, en definitiva, emparentada con la que en la transverberación producía en Santa Teresa una «excesiva suavidad» en medio del «grandísimo dolor» (V 29,10-13).

Por boca de Philon recuerda León Hebreo que entre los cinco sentidos destacan el tacto y el gusto como esenciales para la vida

sensitivo-generativa²⁶. Bernardino de Laredo, maestro de los espirituales carmelitas, enseñaba que «la quieta contemplación comprende *tocando*» y, en sentido inverso, recordaba, de manera imprecisa, al Pseudo Dionisio en un pasaje doctrinalmente clave para la comprensión de la «Llama»: «En cada tocamiento que es hecho al ánima del amor increado, es alumbrado el entendimiento tan maravillosamente, que comprende y penetra las cosas mucho secretas [...], porque como el amor sea quien levanta al ánima y aquel mismo amor la ajunta al amor increado, en aquel juntamiento es el ánima ilustrada o esclarecida y vivificada tanto, que pueda entender que el amor que le tocó, y el amor que le esclarece la vista, y el amor que en sí la tiene, que sea todo un amor increado»²⁷. De cara a la «Declaración» debo añadir que Rusbrochio, el místico nórdico que más empleó la imagen del *toque*, la liga de manera indistinta a la centella de fuego y al agua, en el goteo o fluir de la fuente. Juan de la Cruz, que pudo leerlo en latín o en romance²⁸, se familiarizó también con la terminología de los nórdicos que hablaban de «sabor sobrenatural» y «sabor de eterna vida». Ya había vinculado el *toque* de fuego a ese componente de sabor en la Canción 16 del «Cántico» —«Al toque de centella, / al adobado vino»— y en la «Declaración» correspondiente: «es de saber que ese toque de centella que aquí dice, es un toque sutilísimo que el Amado hace al alma a veces [...], de manera que la enciende el corazón en fuego de amor» (C 16,15). Con ello enlaza al escribir ahora que el toque de la mano blanda «a vida eterna sabe».

No es preciso detenerse aquí a documentar precedentes, bien conocidos, de la deuda de amor y del juego cancioneril de la muerte que da vida. Tal vez haya sorprendido a alguno la lectura que, siguiendo el manuscrito de Sanlúcar, hago del último verso de la segunda estrofa: «matando muerte, en vida la has trocado». Ese «matando muerte» viene directamente de un texto de Oseas —«¡Oh muerte, yo seré tu muerte!» (13,14)— utilizado como antífona del Oficio Divino y que el poeta aducirá después en la Declaración correspondiente. Vivir fuera del amado es muerte; matar a quien

está y a lo que está fuera del amor, es matar a la muerte y resucitarla a la vida. En relación con las lámparas de fuego y sus resplandores suele aducirse el recuerdo inmediato del *Cantar de los Cantares*, donde la Esposa, hablando del amor, fuerte como la muerte y duro como un infierno, añade que «sus lámparas son lámparas de fuego y llamas» (8,6). Una vez más, sin embargo, es el Pseudo Dionisio quien nos brinda una clave de significación específica de esas lámparas de la canción tercera de la «Llama», cuyos resplandores generan la respuesta de las llamaradas de amor del alma, fundida en una sola llama con la producida por el fuego de Dios. Hablando en *Los Nombres de Dios* de la unidad y diferenciación en la Divinidad, busca el Areopagita «un ejemplo familiar que entre por los ojos», y encuentra éste: «la luz de varias lámparas en una casa se compenetra a la vez que cada una permanece distinta. Hay distinción en la unidad y unidad en la distinción». Pues bien, continúa, la unión supraesencial «sobrepasa la unión de objetos corporales y también la de las almas e incluso la del espíritu. Ciertamente ya no son translúcidos sobrenaturalmente. Luces del Cielo, los hace ser transparentes de modo sobrenatural, a semejanza de Dios, pero no se trata más que de participar en proporción a la intimidad que haya con la Unidad trascendente»²⁹.

No resulta fácil, por el contrario, documentar precedentes precisos de las lámparas en las cavernas; se ha dicho que «parece producto de una misteriosa alquimia»³⁰. Y, en efecto, sin perder de vista que el espacio poético en que se produce la «Llama» es el de «las subidas cavernas de piedra», donde el Amado le da «aquello» —«el aspirar de el aire [...] / con llama que consume y no da pena» (canciones 37 y 38 del «Cántico») —, parece que confluyen ahí imágenes neoplatónicas y otras procedentes de los espirituales. Pienso en León Hebreo, quien, conjugando el mito de la caverna platónica con la doctrina aristotélica, afirma que el alma se ve «ensombrecida y oscura, de modo que es necesaria la representación de las bellezas difundidas en los cielos para iluminar las que están latentes en el alma»; y en Rusbrochio, que configura de este

modo el reflejo del fuego: «Cuando el sol envía sus rayos y su fulgor a un profundo valle entre dos altas montañas [...], el valle queda más iluminado, porque refleja la luz de las montañas, y más caliente»³¹. Y aún habría que sumar otras imágenes del propio acervo sanjuanista, como las que ilustran la afirmación de que los apetitos «*ciegan y oscurecen*» el alma (S 8,1), tan cercana a la consideración del «sentido / *que estaba oscuro y ciego*». Pero, más allá de todo eso y aun clarificada la sustancia del pensamiento, continúa resultando «misteriosa alquimia» la imagen total de las lámparas en la caverna, o, más exactamente, de las cavernas en los resplandores de las lámparas.

Llegamos así, en nuestro rápido rastreo de precedentes, a la última canción: «¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente, solo, moras...!» De Petrarca al cancionero popular rebosa la lírica de sueños y despertares de amor: «Adurmióse mi lindo amor / siendo del sueño vencido...». Equiparaba León Hebreo el sueño y la contemplación por cuanto «abandonan y privan por igual los sentidos y el movimiento», y «porque ambos retraen el espíritu desde el exterior hacia el interior del cuerpo», si bien «la una arroba y el otro ocupa»³². Supuesto que *recordar* significa ahí, como es bien sabido, despertar, podemos pensar de inmediato en la imagen del Amado que reposa su cabeza sobre el pecho de la Amada o, como acontece en la canción 27 del «Cántico», de la Amada reposando sobre los brazos del Amado. Trataremos de identificar en seguida cuál de los dos casos se realiza aquí, sin perder de vista que el poema de la «Noche», con el que enlaza el de la «Llama», une las dos imágenes: Él se duerme sobre el pecho de Ella (canc. 6) y Ella reclina su cabeza sobre Él (canc. 8).

Interesa ahora tan sólo indicar los precedentes de uso que bien pueden resumirse en un capítulo del *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna, justo el que trata «De tres maneras de silencio»: la primera es cuando «dormimos a las cosas temporales y callamos dentro de nosotros»; la segunda consiste en una manera de ocio

espiritual; «el tercer callar —el que aquí nos importa— se hace en Dios, cuando se transforma en Él toda el ánima y gusta abundantemente la suavidad suya, en la cual se adormece como en celda viñaria, y calla, no deseando más, pues que se halla satisfecha, antes se duerme aún a sí misma [...] por se ver tan endiosada y unida a su molde y vertida de su claridad como otro Moisés después de haber entrado en la niebla que estaba encima del monte, lo cual más de verdad aconteció a San Juan, cuando, después de la cena, se echó sobre el pecho del Señor, y por entonces calló todo lo que sintió»³³.

Si nouviésemos la certeza previa de que los poemas de San Juan de la Cruz son producto de una gran condensación de sustancias, tenderíamos a pasar por alto, reduciéndolos a elementos anecdóticos, versos como ese «donde secretamente, solo, moras», en el que, junto al concepto común de la naturaleza oculta de la «mística teología» se agazapa ese *solo* a través del cual se filtra un mensaje plotiniano: el de que «la única manera de rogar a Dios es dirigirse, *solo*, hacia lo Uno, que está *solo*»³⁴. El enlace del reclinar la cabeza sobre el Amado o sobre la Amada con el «aspirar del aire» —emitir o inspirar Dios su aire o espíritu en el alma— es tópico en los espirituales nórdicos; Rusbrochio, por ejemplo, habla de «una inclinación amorosa en un aire dulce y beatífico». Antes de escribir el poema de la «Llama», San Juan había vinculado ya ese aspirar al «toque» de Dios: «porque aspirar por el alma es hacer Dios toque en las virtudes y perfecciones [...] renovándolas y moviéndolas de suerte que den de sí admirable fragancia y suavidad» (C 26,5). De otro lado, la entrega amorosa incluye siempre como elemento central ese «aspirar del aire»: así, cuando la Esposa invita al amado a subir a las cavernas de piedra para que allí le dé el gozo supremo, especifica cuál sea: «el aspirar del aire» (C canc. 36-38).

Los últimos versos del poema —«en tu aspirar sabroso, / de bien y gloria lleno, / cuán delicadamente me enamoras»— nos hacen volver al Pseudo Dionisio. Tras disipar cualquier escrúpulo en el uso de la expresión «enamorarse de Dios», aclara que ello conduce

al éxtasis, «pues quienes así aman están en el amado más que en sí mismos»; incluso Dios «vive fuera de sí [...] por puro enamoramiento de las cosas [...]. Procede así en virtud de su infinito y exótico poder de permanecer al mismo tiempo dentro de sí». De ahí que podamos decir «que el Bien-Hermosura es a la vez el amado y el amante [...]. Él se muestra a la vez activo y pasivo, origen y término del movimiento. Por eso le llaman Amado y Deseado, por cuanto es Bien-Hermosura, y luego el Enamorado y Amante porque con su poder mueve y levanta todo hacia sí». Y concluye el Areopagita con esta apreciación que, como veremos, va a servir a Juan de la Cruz para construir en la «Declaración» del poema un gran símbolo: «En este sentido se manifiesta excelentemente que el amor divino no tiene principio ni fin. Como un círculo eterno moviéndose desde el Bien por el Bien, en el Bien y hacia el Bien. Círculo perfecto, siempre en el mismo centro, la misma dirección, el mismo caminar, el mismo retorno hacia su origen»³⁵. De rai-gambre platónica, esta idea de descenso y ascenso o de progreso y retorno, la hallamos repetida en muchos espirituales. San Juan pudo tomarla del propio Dionisio o de Osuna, que en su *Cuarto Abecedario* lo cita: «porque, según dice San Dionisio, vuelta entera hace el amor»³⁶.

Cabría ampliar mucho el registro de precedentes cuyos ecos van a resonar en distintos planos del poema. Los apuntes que acabo de brindar bastan, a mi juicio, para sustentar la afirmación de que la sustancia doctrinal y las bases de la imagería del poema de la «Llama» son de dominio común y que como tales debieron ser apreciadas en el círculo de destinatarios.

A PROXIMÉMONOS ahora al poema sin atarnos todavía a la «Declaración» que de él hace San Juan de la Cruz. Tendremos, en cambio, que apoyarnos, en algún momento, en otros escritos suyos anteriores de los que puedan derivar claves decisivas. Y comencemos por cobrar conciencia de que nuestra posición no difiere de la de un oyente furtivo. Asistimos —lo indica el rótulo de las «Canciones»— a una «íntima comunicación de unión de amor», de la que nada vemos y de la que sólo nos llegan algunas exclamaciones lógicamente inconexas. He recordado antes la sentencia del maestro Eckhart de que los dos mayores obstáculos para la vida del alma son el lugar y el tiempo. En su esfuerzo por superar las limitaciones que ambos conllevan y para poder volar a sus anchas por el libre espacio del símbolo, Juan de la Cruz desplaza y trastorna de continuo esas coordenadas: ¿dónde estamos y en qué momento?

Tampoco conocemos bien la identidad de los protagonistas del idilio. Porque deducimos con facilidad, a partir del final de la canción cuarta —«calor y luz dan junto a su querido»— y sobre todo de la quinta —«cuán manso y amoroso recuerdas en mi seno»—, que es una voz de mujer la que escuchamos, la misma de la Esposa del «Cántico espiritual». Pero resulta difícil precisar a quién habla. Se dirige, en primer lugar, a una «llama» que ofrece caracteres de persona: actúa con ternura —«que tiernamente hieres»—; ha mantenido con ella una relación previa, puesto que alude a su anterior esquivez —«pues ya no eres esquiva»—; le atribuye, en fin, la iniciativa y el poder decisorio en la relación: «acaba ya si quieres». Pero, de pronto, surge la dificultad lógica cuando la oímos decir: «rompe la tela deste dulce encuentro». Encuentro ¿con quién? No con la «llama» a la que está sintiendo en el más profundo centro del alma. Ahí se rompe ya una frontera de realidad y entramos en un espacio semántico abierto.

Precisando más el enfoque, especifica la Esposa la naturaleza de la «llama» y su efecto: «¡Oh cauterio suave!, ¡oh regalada llaga!». Pasemos por alto la adjetivación, tan propia de la lírica cancioneril amorosa, y reparemos en una nueva fractura de la lógica. Define Covarrubias el cauterio como «el remedio riguroso de que usan los cirujanos, quemando y abriendo las partes apostemadas y otras llagas con hierros ardiendo». Y añade: «Tómase por la herida que haze y por el mismo instrumento, que es un hierro.» El cauterio se aplicaba, pues, a las llagas para curarlas; pero, tal como aquí se ordena el enunciado, esa «llama», que es llama de cauterio, produce llaga. En este caso —podemos adelantar— la superación de la lógica ensancha el horizonte de significado hacia el ámbito de la relación entre la entrega amorosa y el deseo. Adivinamos ya que este proceso de unión a cuyo desarrollo asistimos, es abierto; que el deseo, lejos de agotarse, aumenta de continuo.

En la lógica del discurso ese cauterio está reclamando la presencia de alguien que lo aplique y, en efecto, aparece en escena una mano. En un rápido cambio de perspectiva, la Esposa se dirige a ella: «¡Oh mano blanda!, ¡oh toque delicado!» La duda se acrecienta. ¿Será la mano de aquel con quien la Esposa anhela un encuentro de fusión definitiva? Y si, como parece, es así, ¿qué relación guarda con la figura del «querido», que se explicita en el v. 12, y con el que «secretamente, solo, mora», según el v. 21, en el propio seno de la Esposa? Esa mano no es, en todo caso, ajena a la personificación de la «llama», porque la deuda que paga —«y toda deuda paga»— parece ser la de la «esquivez» con que antes ha mortificado a la Esposa.

Hasta aquí, aun con las incógnitas reseñadas, que suponen otros tantos reclamos a trascender la interpretación realista, cabría todavía contraer la lectura a esquemas de lógica alegórica. Bien es verdad que no hemos ni siquiera desflorado qué pueda ser ese «más profundo centro del alma» y que —a fin de cuentas, oyentes furtivos— tampoco sabemos en qué ha consistido la esquivez. Pero, reduciéndolo todo a línea argumental —esto es, profanándolo—,

podríamos decir que una mano amorosa, que en una etapa anterior aplicaba la llama del afecto a quemar con aspereza las imperfecciones de su amada, por lo que la llama era sentida como zahareña, la ha convertido ahora en cauterio. Pero, al tiempo de sanar, éste abre nuevas llagas de deseo, que, a su vez, reclaman más fuego, piden que la llama se avive.

En ese momento, la voz de la Esposa rompe definitivamente la posibilidad de esa línea argumental alegórica y tritura los esquemas de la realidad: «¡Oh, lámparas de fuego, / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con estraños primores / calor y luz dan junto a su querido!» No estamos ya ante la llama de un cauterio sino ante los resplandores del fuego producido por varias lámparas. Y si antes habíamos dejado en penumbra la significación exacta de aquel «profundo centro del alma», topamos ahora con otro espacio de misteriosa profundidad, «las profundas cavernas del sentido». Tal vez, el verso siguiente —«que estaba oscuro y ciego»— pueda ayudarnos a salir del asombro y a progresar en la lectura. Porque nos damos cuenta de que esa referencia a un tiempo pasado —«estaba oscuro y ciego»— enlaza con la que al mismo pretérito hacía el «toda deuda paga» (v. 11) y, lógicamente, con la alusión a la antigua esquivez (v. 4). A partir de ahí y sobre la base, también, de la analogía de formas —«el más *profundo centro*», «las *profundas cavernas*»— podemos suponer que ese «sentido» en el que proyectan resplandores lámparas de fuego, es el sentido del alma. San Juan dirá después en su «Declaración» que es la parte espiritual de ella, pero tal acomodación no concuerda con el discurso del poema, donde vemos que las cavernas se incendian y reflejan luz y calor: hay que suponerles, por tanto, un cierto espesor sensible.

He anotado antes un texto del Areopagita que conecta la imagen de las lámparas que funden su luz en la unidad de un espacio con la unificación de las Tres Personas en la Divinidad y con la unión sustancial del alma con Dios en la experiencia mística. Para profundizar en el sentido de esta tercera canción, que sin duda es

la clave de todo el poema, debo recordar ahora que algunos Santos Padres, apoyándose en un par de textos paulinos que hablan de la morada de Cristo en el interior del hombre, interpretan figuradamente la Encarnación como un descenso y entrada en las cavernas de la tierra³⁷. Juan de la Cruz conocía, sin duda, esa imagen porque la cita expresamente en la declaración de la canción 36 del «Cántico», «y luego a las subidas / cavernas de las piedras nos iremos». Dice: «Las *subidas cavernas* son los subidos y altos misterios y profundos en sabiduría de Dios que hay en Cristo, sobre la unión hipostática de la naturaleza humana con el Verbo divino, y la respondencia que hay de la unión de los hombres en Dios a ésta» (C 36,3). Poco después, en otro lugar de la misma «Declaración», refiriéndose ya a la especial iluminación de Dios en el alma, explica que «a manera del sol cuando de lleno embiste en la mar esclarece hasta los profundos senos y cavernas y parecen perlas y venas riquísimas de oro [...], así este divino sol de El Esposo, convirtiéndose a la Esposa, saca de manera a luz las riquezas del alma, que hasta los ángeles se maravillan» (Cb 20,14).

Desde la confluencia de estos textos con los precedentes señalados, a la altura de esa tercera estrofa podemos afirmar que el poeta, mediante la inhibición y mutua negación de imágenes y condensando muy variadas sustancias, ha logrado trascender las coordenadas de lugar y tiempo y superar el principio de contradicción. Según nos cuenta el Evangelio de San Lucas, Zacarías saludó la llegada de Cristo a la tierra con estas palabras: «nos visitará un Sol levante desde lo alto, para iluminar a los sentados en tinieblas y sombra de muerte» (*Luc* 1,78 y sig.). En el poema de San Juan de la Cruz, un fuego que viene de lo eterno —«que a vida eterna sabe» (v. 5)—, de lo que es al margen del tiempo y del espacio, ha invadido los espacios del oscuro frío de muerte y de la tiniebla, lo «que estaba oscuro y ciego» (v. 16). Recelosa al principio la llama, «esquiva» por fuerza de la ley de contrarios, apenas si penetraba. Pero, en su viveza, ha ido redimiendo ese espacio, o mejor, lo ha alumbrado, lo ha dado a luz ensanchando el alma³⁸. Y a la vez, pre-

ñando al tiempo de eternidad, ha resucitado ese espacio muerto —«matando muerte, en vida la has trocado»— y lo ha convertido en un cuerpo vivo.

Veámoslo en detalle. La imagen más espontánea que esas lámparas y cavernas nos sugieren, es la de un gran templo de dimensiones cósmicas. En las grandes teofanías del Antiguo Testamento, las que jalonan los encuentros decisivos de Dios con la humanidad en el pueblo elegido, la Naturaleza se convierte en recinto sagrado, en un grandioso templo en el que actúan como imágenes simbólicas constantes el fuego y la tiniebla. Así, la alianza de Dios con Abraham se sella en un marco en el que una densa tiniebla cubre el espacio y pasa una «lámpara de fuego» (*Gen 15,17*). Dios se aparece a Moisés por primera vez «en una llama de fuego» y más tarde el Pueblo asiste atemorizado al espectáculo de truenos y relámpagos —«voces et lampades» dice la Vulgata—, mientras el monte arde y Dios le entrega las Tablas de la Ley (*Ex 3,2 y 20,18*). Ya he señalado antes cómo Juan de la Cruz considera sus experiencias místicas engarzadas con las de aquellos extraordinarios encuentros: experiencias y figuras del Antiguo Testamento, en su tensión de espera del Salvador, se le semejan familiares precedentes de su definitivo encuentro con el Esposo.

Jesús había prometido en su Evangelio: «si alguien me ama [...], mi Padre le amará y vendremos a él y haremos en él nuestra morada» (*Jn 14,23*). Ahí está la base de la imagen, tan difundida, del alma como templo de Dios. Aprovechando el molde bíblico, plasma San Juan el concepto en esas «profundas cavernas del sentido», las cuales son invadidas por el fuego unitario del Dios uno y trino, que se irisa en resplandores en las cuatro dimensiones del alma hasta rebasarla y envolverla por todos sus costados. Es el triunfo de la «llama victoriosa» de que hablaba Hugo de San Víctor. A partir de ahí, esa imagen espontánea —lámparas en las cavernas— se trasmuta en la que literalmente denotan los versos: las profundas cavernas del sentido han sido absorbidas y están dentro de los resplandores de las lámparas. Dios es el templo dentro del cual el alma

va ensanchándose, a impulsos del fuego llameante, hacia la universalización del ser³⁹.

Y no termina aquí el proceso de milagrosa alquimia —no otra, por cierto, que la alquimia de la filología creadora del símbolo—, porque, «con estraños primores», ese gran espacio, que es un templo de connotación cósmica, es a la vez un tálamo y es ya, también, el hombre como microcosmos⁴⁰ y la Esposa que «calor y luz da junto a su querido» (v. 18). Lugar y tiempo superados, trascendidos los esquemas de coherencia lógica, nuestra imaginación ha de volar ya, en seguimiento del poeta, por espacios de libertad. Más tarde veremos cómo a la hora de declarar esta complejísima canción, Juan de la Cruz construye una lectura de gran fuerza visionaria, en la que las cavernas empiezan a padecer intolerable hambre y sed y a sentir gran vacío en sus «profundos estómagos».

Es claro que «calor y luz» corresponden a la transfiguración del espacio del frío y la tiniebla, de lo «oscuro y ciego». Mas ¿por qué dice que lo dan *junto* a su querido? Recordemos la definición de la inteligencia mística, a cuyo más alto grado de realización estamos asistiendo: «se sabe por amor en que [las verdades divinas] no solamente se saben, mas *juntamente* se gustan (C Pr.3). De ahí, en el proceso de integración de inteligencia y afecto, el sabor de vida eterna: «que a vida eterna sabe» (v. 10); de ahí, igualmente, el «aspirar sabroso» que vamos a examinar muy pronto. Percatémonos antes, sin embargo, de que, en virtud de esa misma superación de las coordenadas de tiempo y espacio, el fuego que viene de lo eterno absorbe hacia lo eterno cuanto ha incendiado: «vuelta entera hace el amor», sentenciaba Osuna recordando al Pseudo Dionisio. Nos hallamos, pues, ante un proceso abierto de inagotable mutuo deseo entre Dios y el hombre, al tiempo que, en ese presente eterno, se hace realidad la confesión del maestro Eckhart en su sermón XII: «el ojo con que veo a Dios es el mismo ojo con el que Dios me ve.»

«¡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!» Al lector, al oyente, ha ido sorprendiéndole la insistencia en la ternura (v. 2), suavidad (v. 7), blandura y delicadeza (v. 9) de la acción de Dios, que, sin duda, resaltan como eco de otra serie de imágenes silenciadas, las del Dios terrible y justiciero de las teofanías del Antiguo Testamento. Ahora vemos al Esposo recordar, esto es, despertar, «manso y amoroso». Entre los precedentes he apuntado los que —de León Hebreo, Petrarca y el Cancionero popular a Francisco de Osuna— conducen a él. Claro que la imagen resulta, en su facilidad, engañosa. Porque ¿es el Amado quien, previamente dormido, despierta o es el Amado el que despierta al alma, a la Esposa dormida?

La primera hipótesis está avalada por la conexión con el poema de la «Noche»: «En mi pecho florido, / que entero para él solo se guardaba, / allí quedó dormido...» (vv. 26-28). Si es así, el «aspirar sabroso» del verso siguiente aludiría con claridad al respirar del Amado en su suave despertar. Advirtamos, en todo caso, que, siendo sinónimos en la época «pecho» y «seno», el poeta juega con la ambigüedad al sugerir la imagen física del apoyar la cabeza sobre el pecho, al modo de San Juan en la Última Cena, y hablar, en cambio, del interior del espíritu. Pero, tal como se enuncia la frase, cabe también interpretar que es el Amado quien despierta a la Esposa. Recordemos que en Osuna es ella quien se duerme en la celda vinaria, y añadamos que el mismo San Juan en la «Declaración» de aquellos versos de la estrofa 16 del «Cántico», «al toque de centella, / al adobado vino, / emisiones de bálsamo divino», escribe: «Al toque de centalla *con que recuerdas mi alma* y al adobado vino con que amorosamente la embriagas, ella te envía las emisiones que son los movimientos y actos de amor que en ella causas» (C 16,11). Y poco más adelante, a propósito del verso «aspira por mi huerto»: «aspirar por el alma es hacer Dios toque en las virtudes y perfecciones [...], renovándolas y moviéndolas de suerte que den de sí admirable fragancia y suavidad» (C 26,5). Descenso y ascenso: «vuelta entera hace el amor.»

No estamos obligados a optar por una de las lecturas. Y no lo digo sólo porque, alegorizando en aplicación espiritual, en su «Declaración» San Juan diga primero que «el alma [...] es la movida y la recordada del sueño» (*Ll* 4,6) y después que «le parece al alma que recuerda él en su seno» (*Ll* 4,14), sino porque sólo inhibiendo la función particular de esa ambigua imagen, podemos alcanzar el espacio del símbolo. A él nos reclama la segunda parte de la canción: «y en tu aspirar sabroso, / de bien y gloria lleno, / ¡cuán delicadamente me enamoras!» Comencemos por recordar que la entrega amorosa incluye siempre como elemento central ese «aspirar del aire»; así, cuando la Esposa invita al Amado a subir a las «cavernas de la piedra» para que allí le conceda el gozo supremo, especifica cuál sea éste: «el aspirar del aire, / el canto de la dulce philomena, / el soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena» («Cántico» canc. 37 y 38).

Esa noche serena es la «noche sosegada / en par de los levantes de la aurora», en que la esposa ha percibido «el silbo de los aires amorosos» («Cántico» canc. 13 y 14). Escribía Juan de la Cruz en la «Declaración»:

«... es de notar que así como en el aire se sienten dos cosas, que son toque y silbo o sonido, así en esta comunicación de el Esposo se sienten otras dos cosas, que son sentimiento de deleite e inteligencia. Y así como el toque del aire se gusta en el sentido del tacto y el silbo del mismo aire en el oído, así también el toque de las virtudes de el Amado se sienten y gozan en el tacto desta alma, que es en la substancia de ella [...]. Y es también de saber que entonces se dice venir el aire amoroso, cuando sabrosamente hiere [...]; porque entonces se regala y recrea el sentido de el tacto y con este regalo de el tacto siente el oído gran deleite en el sonido y silbo del aire, mucho más que el tacto en el toque de el aire; porque el sentido del oído es más espiritual, o, por mejor decir, allégase más a lo espiritual que el tacto, y así el deleite que causa es más espiritual que el que causa el tacto» (C 13,13).

Estamos en los aledaños del poema de la «Llama». El «aspirar sabroso» es también toque de aire y silbo delgado. En el mismo lugar de la «Declaración» del «Cántico» recuerda San Juan otra teofanía viejotestamentaria, la que vivió el profeta Elías, padre de los carmelitas, cuando «vio a Dios en aquel silbo de aire delgado que sintió en el monte a la boca de su cueva» (C 13,15). «Aire *delgado*», «toque *delicado*», «cuán *delicadamente* me enamoras!»: los tres versos finales del poema resumen la teofanía de inteligencia mística. El «aspirar sabroso» integra los sentidos del tacto y del gusto —privilegiados, como he dicho, por el neoplatonismo— con el del oído, y se convierte de este modo en el signo eficaz de la presencia y de la revelación de Dios: lo que estaba «oscuro y ciego» e, incendiado, da ya «calor y luz», entiende y gusta al tiempo el «bien y gloria», la plenitud de vida y el esplendor de Dios.

Ello acontece, me importa subrayarlo, en la región fronteriza del lugar y del tiempo con lo eterno, separados por una tela delicada. Pero, lejos de constituir una experiencia crepuscular, ocurre a la hora del despertar, cuando llega el Sol levante anunciado por Zacarías. El aire delgado penetra delgadamente hasta el más profundo centro del alma, y aviva la llama, y el templo universo se incendia, y la Esposa se enardece —«¡cuán delicadamente me enamoras!»—, y, en un presente preñado de eternidad, el amor se perpetúa en el mutuo deseo.

LA MÚSICA CALLADA

DEBERÍAMOS abrir aquí un nuevo capítulo dedicado a estudiar la musicalidad del poema. Porque es claro que la creación del espacio simbólico no se logra sólo mediante la condensación de sustancias y la inhibición de función de las imágenes o de su mutua negación. A ello contribuye también de manera fundamental la forma fónica. No hay tiempo para de-

tenerse y deberé contentarme con apuntar las pautas de lo que, en realidad, constituye otro milagro.

Lo describió en su componente rítmico un ilustre miembro de esta Academia, Gerardo Diego, que en 1942 acompañó la aproximación de Dámaso Alonso, «desde esta ladera», a la poesía de San Juan de la Cruz, rastreando el arte en las huellas de sus pies métricos⁴¹. Advirtió muy pronto que su andadura era muy distinta de la de los versos de Garcilaso, fray Luis o Herrera. Un cotejo de la distribución acentual en los endecasílabos y heptasílabos empleados en liras o en estancias, mostraba que mientras la mitad, aproximadamente, de ese tipo de versos se aparta en los poetas mencionados del esquema de acento en segunda y sexta, el 80 por 100, casi, de los de nuestro gran poeta místico se mantienen fieles a él⁴². Se percató entonces nuestro académico de la existencia, en los tres poemas mayores de San Juan de la Cruz, de un «ritmo predominante», en el que, «violentándolos suavemente», decía, pueden encajar otros versos, hasta quedar sólo un 12 por 100 irreducibles a ese esquema reiterativo de pies de cuatro sílabas. Esto, de lo que San Juan no era consciente, acercaría su poesía a la métrica universal popular, de la que, sin embargo, según Gerardo Diego, le separan dos cosas: el que «sus compases son de cuatro sílabas, andadura de suavísimo sosiego», y el no desdeñar el enriquecimiento del ritmo predominante con algunas variaciones acentuales.

Con apoyo en los testimonios fidedignos de que los poemas mayores se cantaban ya en vida de su autor, y desde el análisis de los propios versos, podemos hoy conjeturar fundadamente que Juan de la Cruz tal vez compuso esos poemas sobre la pauta de una melodía. En ese caso, en vez de hablar de ritmo predominante con algunas incrustaciones de versos de acentuación variada, tendríamos que referirnos a un ritmo fijo. No debemos perder de vista la libertad acentual con que se producía la lírica popular —«Pisá, amigo, el polvillo, / tan menudillo; / pisá, amigo, el polvó / tan menudó»—, porque en un ambiente de popularismo «a lo divino» se movía el círculo de espirituales carmelitanos.

Como es bien sabido, Juan de la Cruz compone las liras de la «Llama» —liras podían llamarse también en el siglo XVI las estrofas de seis versos— siguiendo el modelo métrico de un poema del «Boscán a lo divino» de Sebastián de Córdoba⁴³. Si aceptamos la hipótesis de la pauta melódica, el esquema rítmico del poema de la «Llama» sería éste:

oóóóóo
 oóóóóo
 oóóóóóóóóo
 oóóóóo
 oóóóóo
 oóóóóóóóóo

Tal radical isocronía —y poco la rebajaría la alternativa de lectura que incluye dudosas variaciones— debería conducir, de suyo, a la monotonía. Pero ahí surge el milagro de que hablaba: nos hallamos ante uno de los poemas de más intensa musicalidad de la lengua castellana. Tan intensa como singular.

Comparando al alma contemplativa con el pájaro solitario, dice San Juan de la Cruz que aquélla «ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo» (*D* 120). Es la propuesta de un equivalente armónico de la «música callada» que el alma percibe en la plenitud de la inteligencia mística («Cántico» canc. 14). El arrebató de la llama se encauza, contenido, en la simetría de las dos partes de la estrofa —7,7,11 / 7,7,11— al tiempo que su ímpetu se refrena en el ritmo recurrente, como de salmodia. Los desahogos amorosos prorrumpen, exaltados, en exclamaciones y se condensan en frecuentes simetrías tónicas, con incidencia en el vocalismo más abierto —«*acaba ya...*» / ¡Oh *regalada llaga!*, / ¡oh *mano blanda!*» / «*muerte en vida la has trocado...*; o en oposiciones fónicas paralelas a la oposición semántica —«*pues ya no eres esquiva / acaba ya si quieres*». Pero la intensidad de aliteración se equilibra en el cambio constante de los fonemas que predominan

en cada verso. Y así resulta de todo ello que la textura fonética del conjunto no ofrece variaciones de relieve respecto de la media normal de la lengua⁴⁴. Sobre la pauta de una melodía sin duda popular, ceñida a un ritmo cansino, soterrada bajo una corteza fónica de apariencia común, circula la música callada del símbolo. Los rapsodas de turno la profanan descoyuntándola en exageraciones. Con razón decía el poeta a Dios: «no lo digas al mundo, porque no sabe de aire delgado el mundo» (*Ll* 2,17).

POR LA VÍA DE LA PROSA

FUERA o no compuesto para doña Ana del Mercado y Peñalosa, una copia del poema debió de llegar en seguida a la espiritual señora, que, emulando a la madre Ana de Jesús, a cuya petición había declarado fray Juan el «Cántico», le rogó que hiciera lo propio con el poema de la «Llama». Aunque se sabe muy obligado con ella por la ayuda que ha prestado a las Descalzas de Granada, el poeta se resiste: si el poema deja insatisfecho al místico, mucho más le ha de dejar, por fuerza, el intento de explicitar lo que lleva oculto entre los pliegues de los versos.

Al fin —deuda y afecto son grandes—, cede. Difiere, sin embargo, poner manos a la obra hasta que «el Señor parece que ha abierto un poco la noticia y dado algún calor». ¿Por qué? Si se tratara sólo de traducir a esquemas doctrinales el contenido del poema, no sería necesario aplazar la tarea; tampoco, para alegorizar sobre él en difusas aplicaciones espirituales. No. Su intento es diverso. Desafiando, una vez más, lo imposible, Juan de la Cruz se propone buscar, por la vía de la prosa, un acceso más fácil a las cimas a que se ha remontado, en solitario, en el arrebatado vuelo del poema. En este caso no caminará solo; pretende llevar consigo a un reducido grupo de espirituales, dispuestos a aventurarse con él.

En sólo quince días del invierno de 1585 a 1586 y, tal como testimonia su fiel compañero fray Juan Evangelista, en medio de «hartas ocupaciones», remata el empeño. El resultado es, por fuerza, desigual. A los tres condicionamientos generales ya mencionados —diversidad de estímulos, procedencia fragmentaria de elementos utilizados y dificultades de los tiempos— se añade ahora la prisa. ¿O es la prisa, más que causa, resultado del impulso interior? Con la relatividad a que obliga toda crítica interna, puede asegurarse que escribe de un tirón las declaraciones de las tres primeras canciones hasta el párrafo 26 de la tercera. Tras la interrupción, intercala —párrafos 27 a 67— unas reflexiones sobre los directores espirituales, que quizá tenía básicamente escritas, aunque incorpora a ellas algunos elementos del discurso de la «Declaración». Retoma éste en el párrafo 68 —«Volvamos, pues, ahora al propósito destas cavernas profundas»—, pero, antes de completar la declaración de esa misma estrofa, torna a introducir material ajeno; en este caso, una parte del apócrifo tomista *De beatitudine*. Sólo ante la cuarta canción recobra aliento y no muy largo, ya que a mitad de la estrofa Juan de la Cruz decide abandonar la escritura.

Rebasa mucho mi objetivo abordar aquí un estudio sistemático de todas las dimensiones del arte literario o construir una lectura general de esta «Declaración», que, a mi juicio, constituye una de las prosas de más alta calidad de nuestros siglos áureos⁴⁵. Importa únicamente a nuestro propósito comprobar cómo, en el marco definido por la afirmación unamuniana de que la «mística es, en su mayor parte, filología, lingüística», no sólo la poesía busca el espacio del símbolo sino también la prosa, que, a contrapunto del poema, gravita hacia él.

Hablo, en concreto, de la *Llama* e insisto en advertir que tal apertura hacia la trascendencia se realiza dejando al paso a un lado, por las razones antes explicadas, una gran cantidad de materia que se expresa en forma doctrinal, de pedagogía del espíritu o, simplemente, de parénesis alegórica. Es la consecuencia lógica del planteamiento a que acabo de aludir: el mistagogo, el guía, debe adoc-

trinar, advertir peligros, facilitar diagnósticos, estimular. El discurso se proyecta, además, en una relación de signo objetivo. Lee-mos, por ejemplo, «habla aquí el alma...» y podríamos entender, a primera vista, que se refiere a alguien indeterminado. Pronto nos damos cuenta, sin embargo, de que la propia experiencia personal del escritor va avasallando la escritura y de que ésta, a la par, apoyándose en la misma técnica del poema, se eleva para construir un discurso simbólico, que produce otro modo de revivir la «inteligencia mística».

Respondiendo a su doble componente —saber y gustar, luz y calor—, la estructura básica de ese discurso es dual y genera un ritmo expresivo del mismo tipo. Mas he aquí que San Juan entrevera otro esquema ternario, ligado a la finalidad alegorizadora de apropiarse la acción de Dios en el alma a las tres personas divinas y localizarla en las tres potencias; brota de ahí, a su vez, un ritmo muy marcado del mismo tipo. A diferencia de lo que ocurre en el poema, la alegoría, reclamada como viene al servicio de una doctrina, no se supedita al símbolo sino que se imbrica en él, originando una tensión permanente a lo largo de toda la «Declaración» y provocando distorsiones particulares.

Cabe, sin embargo, aislar los vectores de simbolización. Es lo que aquí nos basta para evidenciar cómo nuestro místico ha ensanchado también la prosa castellana hacia los dominios, hasta entonces por ella inexplorados, de lo simbólico. Se inicia la «Declaración» con este exordio deslumbrante:

«Sintiéndose ya el alma toda inflamada en la divina unión, ya su paladar todo bañado en gloria y amor, y que hasta lo íntimo de su sustancia está revertiendo no menos que ríos de gloria, abundando en deleites, sintiendo *correr de su vientre los ríos de agua viva* que dijo el Hijo de Dios que saldrían en semejantes almas, parecele que, pues con tanta fuerza está transformada en Dios y tan altamente dél poseída y con tan ricas riquezas de dones y virtudes arreada, que está tan cerca de la bienaventuranza, que no la divide sino una leve tela...» (Ll 1,1).

Fuego y agua —recordemos a Rusbrochio— y una esposa adornada como una reina, con las más esplendorosas joyas: he aquí los elementos básicos de la simbolización. Paso a paso, entre alegorizaciones, que a veces irradian de ellos mismos, irán reapareciendo aquí y allá en forma de núcleos que condensan el proceso de proyección hacia la trascendencia. Veamos, por ejemplo, lo que sucede si se rompe la tela del dulce encuentro. Pues que esas almas «mueren con ímpetus y encuentros sabrosos de amor, como el cisne que canta más dulcemente cuando se quiere morir y se muere [... y] allí van a entrar los ríos del amor del alma en la mar, y están allí tan anchos y represados, que parecen ya mares, juntándose allí lo primero y lo postrero para acompañar al justo que va y parte a su reino, oyéndose las alabanzas de los fines de la tierra...» (*Ll* 1,30). Ese inciso, «juntándose allí lo primero y lo postrero», basta para lograr que unas imágenes, de procedencia tópica y entre sí disímiles, se articulen para connotar el cierre del círculo en que «vuelta entera hace el amor». Todo adquiere entonces resonancia cósmica: el canto del cisne provoca ecos triunfales en los confines del orbe, y el alma, que ya es un mar, se funde en el mar, como se funden tiempo y eternidad: alfa y omega.

Avanzamos un poco más y en la declaración del cauterio (*Ll* 2,9-11) parte Juan de la Cruz de la imagen del serafín con el dardo encendido. Nada nuevo. Pero el dardo se transforma de improviso en un instrumento con que «hornaguean o trabucan el fuego y afervoran la llama». La imagen básica empieza a dinamizarse en traslación semántica: continúa siendo, al mismo tiempo, «un dardo herbolado»; la hierba venenosa que lleva en su punta, es mínima, como un grano, y mínimo es también el punto de la herida, justo como un grano de mostaza: «siendo el alma allí —dice San Juan— como un grano de mostaza que se quedó muy mínimo, vivísimo y encendidísimo, vivo también y encendido en circunferencia.» Por la parábola evangélica sabemos que el grano de mostaza, la más pequeña de las semillas, crece hasta convertirse en un árbol gigante. Y así empieza a ocurrir aquí en un nuevo

desplazamiento semántico, porque el abrasador veneno amoroso va extendiéndose por las ramas, que ya no son ramas sino venas del alma, y ya no venas sino ríos de amor «que parecen en ella mares de fuego que llegan a lo alto y bajo de las máquinas, llenándolo todo de amor».

El esquema alegórico ha saltado hecho añicos, incapaz de contener la fuerza del pensamiento simbólico. Aquí están de nuevo el círculo, y la dimensión cósmica en esas máquinas —celeste, terrestre e infernal—, y la fusión de tiempo y eternidad en la connotación del árbol de mostaza, que «comparado está al reino de los cielos».

A medida que la «Declaración» progresa, la condensación de núcleos de simbolización se hace, naturalmente, más compleja. Paso por alto núcleos menores que a cortos trechos jalonan e hilvanan el discurso simbólico, y fijo la atención en un par de textos capitales. Estamos ya en el espacio correspondiente a la gran estrofa clave, la tercera, y en su verso primero, «¡Oh lámparas de fuego!» (Ll 3,7-17). El escritor —aquí es ya él quien sin rebozo se muestra— se dirige a esa esposa reina. Le sirve de pauta el texto del *Cantar de los Cantares* —«tu vientre es como el montón de trigo que está cubierto y cercado de lirios»—, y empieza a alegorizar: granos de pan de vida, lirios de virtudes... De improviso, el salto:

«Porque estas *hijas del rey*, que son estas virtudes, de la *fragancia de sus especies aromáticas*, que son las noticias que te da, *te están deleitando* admirablemente, y en ellas estás tú tan engolfada e infundida, que eres también *el pozo de las aguas vivas que corren con ímpetu del monte Líbano*, que es Dios; en lo cual eres maravillosamente letificada según toda la armonía de tu alma y aún de tu cuerpo, por que se cumpla también en ti el dicho del salmo que dice: *El ímpetu del río letifica la ciudad de Dios.*»

Es muy posible que sea la fragancia de los lirios la que en la mente del escritor ha inducido el recuerdo de otra fragancia, la de las especies aromáticas con las que, según David en un Canto

nupcial mesiánico, las hijas del rey ungieron al esposo (*Ps* 44,9-10). Pero de seguro que ha sido el término «engolfada» —que, por cierto, Juan de la Cruz introducirá más tarde en la revisión del texto que acabamos de comentar (*Llb* 2,10)— el que le ha sugerido el agua, y de ahí el «pozo de aguas vivas» anticipadas ya en varias ocasiones (*Ll* 1,1; 1,31; 2,13 y 2,27) y que aquí cobran ante nuestros ojos, por la fuerza del símbolo, una enorme virtualidad dinámica. Vemos, en efecto, cómo generan en el hombre la armonía de alma y, notémoslo, aun la del cuerpo; se reproduce de este modo en él, como microcosmos, la armonía del universo ya redimido. Fijémonos, además, en que son aguas que vienen del monte Líbano, donde, como vimos, a propósito de los cedros y cipreses del *Cantar de los Cantares*, se sitúa, simbólicamente, el desposorio de Dios con su Pueblo. Trascendiendo las coordenadas de lugar y tiempo, la experiencia de inteligencia mística compendia de ese modo abreviado la historia global de la salvación: el hombre es ya «la ciudad de Dios», que imaginaba Hugo de San Víctor⁴⁶.

Como no podía menos de ocurrir, esta irrupción de Dios en descenso se completa, de inmediato, con la del ascenso del alma:

«¡O admirable cosa, que a este tiempo está el alma rebosando aguas divinas, que en ellas él las revertía como una abundosa fuente que por todas partes rebosa agua!»

En ese momento, prolongando el doble vector simbólico inicial, el chorro de la fuente de amor se hace llama —«Y así, aunque son lámparas de fuego, son aguas vivas del espíritu»— y, para remarcar el entronque con el anterior núcleo de simbolización, reaparecen las venas por las que discurren los ríos de fuego amoroso: «y así este espíritu de Dios, en cuanto está abscondido en las venas del alma está como agua suave y deleitable [...] y, en cuanto se ejercita en sacrificio de amor, es llamas vivas de fuego».

Junto a los elementos de agua y fuego, quedaba el elemento tierra connotado en la alusión a la dimensión corpórea, que Juan de la

Cruz refuerza en la revisión al añadir, a renglón seguido de la referencia a la «armonía de tu alma y aún de tu cuerpo», la frase «*hecha toda un paraíso de regadío divino*» (Llb 3,7). Urgido por la necesidad de completar el símbolo en su dimensión cósmica, introduce ahora el aire, construyendo, a la vez, una formidable lectura de la imagen de las lámparas y las cavernas:

«*en cuyos resplandores, que es decir, dentro, no cerca, sino dentro de sus resplandores, en las llamas de las lámparas, transformada el alma en llama. Y así diremos que es como el aire que está dentro de la llama encendido y transformado en fuego, porque la llama no es otra cosa sino aire inflamado, y los movimientos que hace aquella llama ni son sólo de aire, ni son sólo de fuego, sino junto de aire y fuego.*»

De nuevo Hugo de San Víctor. Y ya está el fuego pugnando por llevar el aire «al centro de su esfera», como pugna Dios por absorber al alma en la suya en un movimiento circular continuo.

La complejidad creciente del proceso simbólico culmina, sintetizando todos los elementos, en la declaración de la canción cuarta del poema. Ya he anticipado que San Juan comienza por interpretar el «¡cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno!» como referido a la acción del Amado que despierta al alma. En ese marco de lectura, dice:

«este recuerdo es un movimiento que hace el Verbo en la substancia del alma, de tanta grandeza y señorío y gloria y de tan íntima suavidad, que le parece al alma que todos los bálsamos y especias odoríferas y flores del mundo se trabucan y menean revolviéndose para dar suavidad, y que todos los reinos y señoríos del mundo, y todas las potestades y virtudes del cielo se mueven; y no sólo eso, sino que también todas las sustancias y perfecciones y gracias de todas las cosas criadas revuelven y hacen el mismo movimiento, todo a una y en uno» (Ll 4,4).

Aprovecha Juan de la Cruz como base de la primera imagen su propia declaración del verso «aspira por mi huerto», donde decía que las virtudes «están en el alma como flores cerradas en cogollo, o como especies aromáticas cubiertas, cuyo olor no se siente hasta que las descubren y mueven» (C 26,5). Pero es una vez más un vocablo concreto —en este caso, *señorío*— el que desencadena la imagen, segunda, de que todos los reinos y señoríos de la tierra y, a su vez, los equivalentes del cielo, potestades y virtudes, se mueven con movimiento concorde. La armonía cósmica, ya esbozada con intensidad creciente en las declaraciones de las canciones segunda y tercera, se muestra ahora en todo su esplendor cuando nuestro místico hace entrar en escena al Esposo como un «gran Emperador cuyo principado [...] trae sobre sus hombros, que son las tres máquinas, celeste, terrestre e infernal, y las cosas que hay en ellas», y todas se mueven acordes al ritmo que él imprime.

Se perfila entonces de manera definitiva la imagen del hombre como microcosmos: «se le descubre —dice San Juan— el ser y armonía de toda criatura en [él] con sus movimientos en Dios». ¿De qué armonía se trata? Sin duda de la que significa la superación de todas las tensiones; pero es también la armonía musical de las esferas: «en la substancia del alma, que es el seno suyo que aquí dice, suena en el alma una potencia inmensa en voz de multitud de excelencias de millares y millares...» (Ll 4,10). Estamos ya virtualmente fuera del tiempo, porque, a ese son, el alma ha recordado —para decirlo con palabras bien conocidas de Fray Luis, «torna a cobrar el tino / y memoria perdida»— y entrevé algo del rostro de Dios.

Es el hombre entero quien experimenta la visión. Se pregunta Juan de la Cruz cómo es posible que su cuerpo lo soporte sin morir. La verdad es que, a más de que ese cuerpo está adelgazado en extremo por la purificación y Dios extrema la suavidad, el místico ya no sabe «si pasa en el cuerpo o fuera de él», pues que se halla en una región fronteriza, en el límite. Un estudio completo

del discurso simbólico tendría que afrontar el dinamismo del ensanchamiento del alma a fuerza de embestidas de la llama, y el progresivo adelgazamiento que funde, «conviniendo delgado con delgado», la ampliación del espacio y la difusión comunicativa de Dios (Ll 2,9). Adelgazándose y disolviéndose la tela, al final todo será transparencia en la luz. Hacia ahí gravita, en tensión permanente, el místico.

Junto a los elementos de agua y fuego, a los que hemos visto añadirse tierra y aire, señalaba como vector básico de la construcción simbólica la imagen de la esposa enojada como reina. Todo a lo largo de la «Declaración» ha ido jalonando San Juan su discurso con referencias que la evocaban. Un apoyo fundamental ha constituido en esa línea la cita de las doncellas que durante largo tiempo eran preparadas antes de ser introducidas en la cámara del rey Asuero (Ll 3,25). Pues bien, ya al final del libro se nos ofrece la escena cumbre:

«saliendo [el rey del cielo] a ella de su trono del alma [...] donde estaba escondido, inclinado a ella y tocándola con el cetro de su majestad, y abrazándola como hermano. Y allí las vestiduras reales y fragancia de ellas [...]; allí el resplandor del oro [...]; allí lucir piedras preciosas [...]; allí el rostro del Verbo, lleno de gracias que embisten y visten a la reina del alma...» (Ll 4,13).

«Ven del Líbano, esposa, hermana mía», oímos decir al Esposo del *Cantar de los Cantares*. Ha llegado el momento del encuentro y por eso dice San Juan que la abraza «como hermano». No hace falta detenerse a remarcar el detalle de las técnicas de manipulación de las imágenes básicas para proyectarlas hacia el espacio del símbolo. Ya está Juan de la Cruz en él. Quisiera ir aún más allá. No puede. «En aquel aspirar de Dios —confiesa— yo no querría hablar, ni aún quiero, porque veo claro que no lo tengo de saber decir.» En prosa, se entiende. Concluye abruptamente: «Y por eso, aquí lo dejo.»

Si desde esa altura de cima volvemos ahora la vista atrás y contemplamos el doble camino recorrido por nuestro místico, podemos medir bien la verdad del aserto unamuniano del que partíamos: «la mística es, en su mayor parte, filología». Realizando, en la renovación de su propia vivencia, el ensanchamiento del alma, San Juan de la Cruz ha ensanchado, a la par, nuestra lengua hasta límites de horizonte infinito; esos límites, en los que, como en la meseta de Castilla, tierra y cielo se funden.

HE DICHO.

NOTAS

¹ «La poesía mística en España», en *Estudios y Discursos de Crítica histórica y literaria*, II (*Obras Completas de Menéndez Pelayo*, VII), Madrid, CSIC, 1941, págs. 71 y 97.

² *La poesía de San Juan de la Cruz* (Desde esta ladera) [1942], Madrid, Aguilar, 1966, pág. 163.

³ Prólogo a Ariel Bension, *El Zohar en la España musulmana y cristiana*, Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 12.

⁴ «Coplas hechas sobre un éxtasi de harta contemplación». Sigo en mis citas de poesía el texto fijado por Cristóbal Cuevas en San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979; para el resto de la obra, la edición de Lucinio del SSmo. Sacramento, en *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964. Tomo las citas teresianas de la edición de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, en Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1974. En todos los casos, respetando expresiones latinizantes o arcaicas, modernizo siempre las graffias y, en ocasiones, la puntuación. Adopto, en fin, las abreviaturas comunes en la referencia a cada título: *V: Vida; M: Moradas; C: Cántico espiritual; Cb: Cántico espiritual*, versión B; *N: Noche oscura; Ll: Llama de amor viva; Llb: Llama de amor viva*, versión B; *D: Dichos de luz y amor*.

⁵ «Carta-Dedicatoria a la Madre Priora Ana de Jesús y Religiosas Carmelitas Descalzas del Monasterio de Madrid», en *Obras Completas Castellanas de Fray Luis de León*, Ed. del P. Félix García, Madrid, BAC, 1944, pág. 1352.

⁶ Hacia 1578-1579 dibuja el «Montecillo» o «Monte de Perfección», donde, a la mitad de la «Senda estrecha de la perfección», se encuentra la leyenda: «Ya desde aquí no hay camino / Que para el justo no hay ley». Vid. Eulogio de la Virgen del Carmen, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1969, págs. 173-184.

⁷ Un relato detallado puede verse en el cap. II de *San Juan de la Cruz y sus escritos*, págs. 99-150.

⁸ *Subida del Monte Sión*, en *Místicos franciscanos españoles*, II, Madrid, BAC, 1948, pág. 436. Vid. Fernando Lázaro Carreter, «Para una lectura espiritual del *Cántico espiritual*», en *Ciclo de conferencias literarias de la «Fundación Areces»*, Madrid, 1991. En curso de publicación.

⁹ Eulogio Pacho, en su edición crítica del *Cántico espiritual*, Madrid, FUE, 1981, anota, con apoyo en la correspondiente Declaración, que el poeta recordaba la condensación que de esos textos ofrece el *Breviario* en una antifona del «Oficio común de no vírgenes»: «In odorem unguentorum tuorum currimus; adolescentulae dilexerunt te nimis» (pág. 785, nota 6).

¹⁰ Vid. ed. cit. en la nota anterior, págs. 790 y sig., nota 13.

¹¹ *Subida del Monte Sión*, pág. 386.

¹² *La jerarquía celeste*, en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. de Theodoro H. Martín, Madrid, BAC, 1990, págs. 126 y 122; *Teología mística*, *ibíd.*, págs. 374 y 376.

¹³ Vid. Ysabel de Andía, «San Juan de la Cruz y la Teología Mística de San Dionisio», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, 1991, en curso de publicación.

¹⁴ Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística* [1924 y 1931]. Trad. de Carlos Ortega, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pág. 334.

¹⁵ *Consideraciones sobre el «Cantar de los Cantares»*, en *Obras místicas del M. R. P. Fr. Juan de los Ángeles*, ed. de Fr. Jaime Sala, NBAE, 20, Madrid, 1912, págs. 313b y 314a.

¹⁶ Vid. Domingo Ynduráin, «En púrpura tendido», *El Ciervo*, 484-486, agosto-septiembre, 1991, págs. 29-31.

¹⁷ *Tercer Abecedario Espiritual*, ed. de Melquíades Andrés, Madrid, BAC, 1972, pág. 475.

¹⁸ Vid. Manuel Alvar, «La palabra trascendencia de San Juan de la Cruz», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, 1986, págs. 207-229.

¹⁹ Vid. Fernando Lázaro Carreter, art. cit.

²⁰ Así Gay Clifford, *The Transformations of Allegory*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1974.

²¹ Vid. Eulogio Pacho, «Tres poemas, un tratado y tres comentarios», en Otger Steggink, coord., *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1991, págs. 345-368.

²² Vid. *San Juan de la Cruz y sus escritos*, págs. 246 y sig., n. 32.

²³ Ed. cit., pág. 178.

²⁴ *Commentarium in Ecclesiasten*, PL 175, col. 117. Traduzco por mi cuenta. Vid. Clément Sclafert, «L'allegorie de la bûche enflammée», *Revue d'Ascétique et de Mystique*, XXXIII (1957), págs. 241-263; Robert Ricard, «Saint Jean de la Croix et la "Bûche enflammée"», *Les Lettres Romaines*, XXXIII (1979), págs. 73-85; Jean Orcibal, *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*. Trad. de Theodoro H. Martín, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987; Helmut Hatzfeld, «Influencia de Raimundo Lulio y Juan Van Ruysbroeck», en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 35-119.

- ²⁵ Vid. Dámaso Alonso, *op. cit.*, págs. 26-36; 54; 65; 70-75.
- ²⁶ *Diálogos de amor*, ed. de José María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, págs. 147 y sig.
- ²⁷ *Subida del Monte Sión*, págs. 316 y 328.
- ²⁸ Bajo el título convencional de *Opera Tauleri* publicó Lorenzo Surius en Colonia (1548 y 1553) una antología de místicos nórdicos, muy pronto traducida al romance, *Institutiones o doctrinas del excelente Theologo fray Juan Taulero*, Coimbra, 1551.
- ²⁹ Ed. cit., pág. 284.
- ³⁰ Orcibal, *op. cit.*, pág. 224.
- ³¹ Cf. Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, 114.
- ³² *Diálogos de amor*, pág. 330.
- ³³ Ed. cit., págs. 592-594.
- ³⁴ *Eneadas* V. 1,6. Cf. Baruzi, *op. cit.*, pág. 641.
- ³⁵ *Los nombres de Dios*, págs. 306-308.
- ³⁶ Vid. Domingo Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 53-58.
- ³⁷ Vid. *Eph* 3,16-18 y el comentario que hace Orígenes, *In Genesim*, Hom. 2,5; *In Numeros*, Hom. 27,3. También, *Eph* 4,9-10 y el comentario de Orígenes, *In Isaiam*, Hom. 2,1.
- ³⁸ El concepto de ensanchamiento y apertura del alma es común en la mística universal: vid., por ejemplo, San Agustín, *De quantitate animae* (PL, 32, cols. 1035-1079), y Hugo de San Víctor, *De claustro animae* (PL, 176. Interesan, sobre todo, los libros III, Del alma como monasterio, cols. 1085-1129, y IV, Del alma como la gran ciudad de Jerusalén, cols. 1129-1181); para el área islámica, Miguel Asín Palacios, *Huellas del Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, págs. 267-272. Sobre el problema de la convergencia en el lenguaje de los místicos ha escrito páginas clarificadoras José Ángel Valente en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, págs. 166-185.
- ³⁹ Vid. Baruzi, *op. cit.*, pág. 639.
- ⁴⁰ Imagen muy utilizada por los SS. Padres. Vid. Hugo de San Víctor, *De medicina animae*, cap. I, «De homine qui microcosmus, id est, minor mundus dicitur» (PL, 176, col. 1183). Sobre la fortuna del tópico en la literatura española, Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- ⁴¹ «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Escorial*, XXV (1942), págs. 163-186.
- ⁴² Los porcentajes precisos son; Garcilaso, 51; fray Luis, 40; Herrera, 56,50; San Juan, 23.
- ⁴³ «La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, / mis ansias proponiendo / a la que es solo una, / por quien los

bienes en el alma crecen», *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas* [Granada, 1575], ed. de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971, pág. 123.

⁴⁴ He aquí una prueba comparativa. Anoto en primer lugar la frecuencia porcentual en el poema sanjuanista y, separado por barra, el índice normal. Vocales abiertas: 81/77; cerradas: 19/23. Consonantes nasales: 20/17; oclusivas: 25/22; vibrantes: 14/15; laterales: 7/9,5; fricativas: 16,5/22; aproximantes: 17,5/14; africadas: —/0,5. Consonantes difusas: 70,4/71; graves: 28,8/27.

⁴⁵ Dejo por eso a un lado todo lo referente a las modificaciones que el propio autor realiza en la revisión del texto o *Llama B*. Vid. sobre el particular, Gabriel Castro, «Llama de amor viva», en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, págs. 494-503.

⁴⁶ Vid. nota 38.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. DON GONZALO TORRENTE BALLESTER

SEÑORES ACADÉMICOS:

NOS reunimos esta tarde, igual a tantas otras, para dar la bienvenida al seno de nuestra Corporación al excelentísimo señor don Víctor García de la Concha, de quien hemos escuchado la palabra precisa y elegante con que ha saludado a los que desde hoy vamos a ser sus compañeros y a cuantos se han congregado aquí para escucharle y felicitarle. Quiero unir a estos plácemes el mío propio y hacerme portavoz de la Corporación, que me ha elegido como intérprete de su satisfacción por contar desde hoy, en su nómina ilustre, con persona de tan preclaro talante, cuyos méritos, que enumeraré inmediatamente, hacemos nuestros e incorporamos del mejor grado a los muchos que atesora, por sí misma y por sus miembros, actuales y pasados, esta Real Academia.

Don Víctor García de la Concha, ya nuestro compañero, parece persona predestinada a sentarse entre nosotros, y si no le bastasen los antecedentes familiares a que se ha referido en su discurso, la mera consideración del de su vida sería suficiente para la aceptación de esos augurios. Nacido en el seno de una familia donde la tradición intelectual constituía la atmósfera común, comenzó a dar muestras de sus preocupaciones al licenciarse en Sagrada Teología por la Universidad Gregoriana de Roma. Con la adquisición de esta Ciencia, de la que fueron esclavas en otro tiempo todas las demás, puso nuestro nuevo compañero las bases de lo que más tarde, como acabamos de oír, sería un nuevo modo de tratar críticamente el tema, siempre espinoso, de nuestra literatura mística.

Pero la Teología no es más que una de las bases; la otra, tan importante como la primera, si bien de más alcance en este caso, es su doctorado en Filología, con el que sorprendió a la Universidad de Oviedo por la profundidad de su saber. A partir de ese momento Víctor García de la Concha contaba ya con todos los instrumentos necesarios para alcanzar uno de sus logros más destacados: una visión original de la literatura mística, en especial de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. Pero, al mismo tiempo, la excelente preparación humanística le iba a permitir abordar otros muchos temas de diversas épocas. Conforme recorría los grados más elevados de la profesión académica, y era, sucesivamente, profesor de Enseñanza Media y de Enseñanza Universitaria, mostraba en numerosas publicaciones, fruto de un trabajo infatigable, la amplitud del campo de su interés histórico y crítico dentro del general de la Literatura. De ahí sus trabajos sobre Berceo y el Teatro Medieval; sobre Nebrija; sobre el *Lazarillo*; sobre Garcilaso y fray Luis de León...; y los muy numerosos, y ya clásicos, sobre la poesía de nuestro siglo: de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón y Pérez de Ayala a los movimientos y poetas de posguerra, pasando por las vanguardias y el surrealismo literario español.

De ahí también las empresas, universitarias o culturales en general, en que nuestro nuevo académico se halla comprometido: desde la fundación de la *Academia Literaria Renacentista* de la Universidad de Salamanca —que promovió junto a nuestro director, don Fernando Lázaro Carreter, nuestro compañero don Francisco Rico y otros colegas salmantinos— a la de los *Encuentros de escritores y críticos de las Letras Españolas*, que cada año organiza en la Casona de Verines, pasando por la dirección de la revista de mayor difusión del hispanismo literario, y de una conocida y frecuentada colección de clásicos.

Universitario de pura cepa, en sus excursiones fuera del campo académico, Víctor García de la Concha llegó hasta la Televisión nacional con una serie de grata memoria, la que nos mostró a los españoles la asendereada vida de Santa Teresa, trabajo que compartió

con una ilustre escritora, doña Carmen Martín Gaité, y ahora impulsa y coordina el Curso Multimedia *Viaje al español*, que —promovido por el gobierno español y el Consejo de Europa, y realizado por la Universidad de Salamanca y RTVE— enseña nuestra lengua a través de muchas televisiones del mundo. La reputación del profesor García de la Concha ha excedido ya, en fin, los límites de nuestra patria y su nombre es familiar en el ámbito internacional, como acredita su pertenencia a los más prestigiosos comités de instituciones y revistas, y su solicitada presencia en congresos y reuniones científicas.

Acabamos de escuchar, señoras y señores, el examen profundo de un poema capital en la obra lírica de San Juan de la Cruz, capital también de su obra mística, y una lectura original de su declaración en prosa, que comporta una nueva valoración de *Llama de amor viva*. La prosa sanjuanista no había merecido hasta ahora, en conjunto, valoración estética. Es claro, desde luego, que la finalidad primera de esos escritos en prosa nunca fue literaria, o no lo fue exclusivamente, ya que con ellos no se proponía San Juan deleitar o entretener, sino declarar el sentido de una experiencia personal, expresada con anterioridad en forma poética, pero que, en sí misma, era algo más que un poema. El poema trata de dar a entender, mediante símbolos y músicas, el contenido último de lo vivido, mas la experiencia lo rebasa.

Ahora bien, ¿no es eso, precisamente eso, la sustancia de la poesía, al menos de la de sus muestras más elevadas? Toda poesía de cierta altura o es mística o no es nada. De ello podríamos deducir que toda la poesía de alta clase requeriría una declaración del autor, la cual sería, a la postre, tan decepcionante como cualquier declaración de un contenido místico. Hay una diferencia, sin embargo, que quiero dejar sentada: no es imposible, sino bien real y en cierto modo frecuente, que un lector de poesía alcance a experimentar, merced al poema, lo que el poeta ha experimentado, oír ese no sé qué que las cosas balbucean. Sólo el místico, sin embargo, experimenta la llama de amor viva, sólo él siente la tierna herida que

la llama deja en su alma. La declaración o comentario del poema no nos permite, de suyo, repetir la experiencia: la describe, enseña los caminos que conducen a ella y nos muestra, a la par, al poeta realizando un viaje en el que no le podemos seguir y acompañar; lo vemos sólo de lejos e imaginamos por conjeturas lo que le sucede.

La poesía mística y su comentario están presos dentro de lo inefable. El símbolo, de que tan habitualmente se valen los escritores espirituales, nos deja en el umbral del fenómeno místico. Podemos, en cierto modo y con grandes limitaciones, entenderlo, pero jamás sentirlo. La experiencia mística es de la misma naturaleza que la experiencia poética, pero se sitúa muchos grados más arriba, allí donde muy pocos pueden llegar. El lector de poesía mística se queda con la sospecha de que allí hay algo que palpita y que no percibe. Decir que es poesía de ángeles es salirse por la tangente, confesar, sin quererlo, una impotencia. Ante la poesía mística hemos de proclamar, desde luego, que no participamos en ella, porque nos ofrece una *cognitio Dei experimentalis* que está muy lejos de nosotros, que no pertenece a nuestro mundo.

¿Qué hacer, entonces, con el poema y su comentario? Leerlo, quien no pueda ir más allá, como se lee otra obra cualquiera: no quedará defraudado el lector si el autor se llama Juan de Yepes. Pero hay todavía otra posibilidad: la del estudio, que va unos grados más allá, que nos dice cómo es el poema y hasta dónde nos lleva el comentario. Acabáis de escuchar el que Víctor García de la Concha ha hecho de *Llama de amor viva*: nos ha conducido, a través de los Victorinos y de Rusbrochio, al corazón mismo de la Patrística, al Pseudo Dionisio y a múltiples lugares de la literatura y de la Biblia. Y es que, por muy personal e intransferible que sea la experiencia del místico, cuando quiere de algún modo comunicarla, o simplemente expresarla, ha de acudir a los instrumentos que le ofrece la tradición espiritual y la cultura de su tiempo. En ella, en la tradición bíblica, patrística, y en la de la mística occidental inserta San Juan de la Cruz su experiencia. Si ésta en sí misma se nos escapa, todo lo que la rodea nos pertenece y podemos estudiarlo.

El viajero nos cuenta su viaje, los paisajes que contempló y los peligros que corrió su nave, enfrentada a los vientos y a la mar embravecida. Si la palabra le es dócil, nosotros participamos en su entusiasmo y en su temor. Pero, al final, el viajero encuentra la flor azul en el fondo de la caverna. Es la flor única. Todavía puede decirnos la disposición de sus pétalos, y hasta su textura. Llega a su perfume y primero nos dice que no huele como la rosa, ni como el clavel, ni como el jazmín: nos está diciendo lo que no es, y nosotros alcanzamos un conocimiento intelectual de la flor por vía negativa. Pero cuando ha de decirnos positivamente cómo es el olor, al no hallar término de comparación, al hallarse ante lo único e inefable, acudirá al símbolo y nos hablará de la llama de amor viva, que no sabemos qué es, que no sabemos cómo es, que nos sitúa en el límite de lo intelectualmente cognoscible. ¿Qué podemos hacer en ese punto? Víctor García de la Concha acaba de mostrárnoslo. Su discurso es una guía para explorar desde la filología las riquezas de la escritura mística.

A nosotros sólo nos queda, ahora, alabar la clarividencia de su estudio y la galanura con que nos lo ha expuesto. Y felicitarnos, una vez más, de su presencia en esta Casa, que tanto espera de su saber y de su entusiasmo.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the study of the history of the world, and to a discussion of the methods and sources of historical research. The author then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day, and finally to a summary of the main features of the world's history.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
—AL CUIDADO DE ANTONIO MERODIO Y RAMÓN PEÑA—
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE ESPASA-CALPE, S. A.
EL DÍA 6 DE MAYO, FESTIVIDAD DE SAN
JUAN ANTE PORTAM LATINAM
MCMXCII
LAUS DEO

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS