Revista de Filología Española, vol. LXVIII nº 3/4 (1988)

ECOS DEL *CANTAR* BÍBLICO EN EL *CÁNTICO* SANJUANIANO

LIDIO NIETO

Al estudiar la presencia de la naturaleza en el *Cántico Espiritual* [1], tuve la necesidad de aludir en repetidas ocasiones a la influencia del *Cantar de los Cantares*. Se me ocurrió entonces que podría ser útil un estudio más minucioso al respecto, que, si poco novedoso por lo que se refiere a la idea de parentesco, puesto que el propio San Juan de la Cruz dejó constancia en sus *Comentarios* de cuáles son los pasajes del texto bíblico presentes en su *Cántico*, pudiese aportar luz sobre otras presencias no explicitadas, pero sin duda igualmente reales. Y es que el hecho de que San Juan recurra al *Cantar* para explicar la doctrina que late en algunos de sus versos no prueba en sentido positivo ni negativo que las fuentes de su inspiración poética sean ésas y sólo ellas. Una cosa es la explicación doctrinal, el comentario, y otra la creación del texto poético.

Puesto a revisar la bibliografía sanjuaniana, me encontré con la sorpresa de que era muy escasa la que se refería directamente al tema que me ocupa y, dentro de ella, títulos, como el del P. Félix García [2], carentes del más mínimo rigor científico. No ocurre así con la obra de Jean Vilnet [3] ni de José L. Morales [4]. Especialmente este último insiste sobre la cuestión que se me

---

[1] Véase mi ponencia al *Simposio sobre San Juan de la Cruz* (Ávila, 8 de noviembre-14 de diciembre, 1985), Miján, Artes gráficas, Ávila, 1986, págs. 153-177.

[2] *San Juan de la Cruz y la Biblia*, en *Revista de Espiritualidad*, Madrid, I (1942), págs. 372-388.

[3] *Bible et mystique chez Saint Jean de la Croix*, Desclée de Brouwer, Bruges (1949); hay traducción española: *La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz*, Ed. Desclée de Brouwer, Buenos Aires, 1953.

[4] *El Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. Su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Ed. de Espiritualidad, Madrid, 1971.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

preocupa y, aunque disiento de él en no pocas cosas [5], coincido plenamente en que el *Cantar de los Cantares* es "la raíz más profunda y fuerte del *Cántico Espiritual*" [6], opinión, por otra parte, ampliamente compartida. Así, el P. Crisógono escribe: "El libro de inspiración de San Juan de la Cruz fue ante todo el *Cantar de los Cantares,* sublime alegoría de unas bodas, alegoría larga y completada por otras que giran en torno suyo" [7]. También Jean Baruzi, J. Guillén [8] o Dámaso Alonso [9], entre otros, insisten en esta idea, aunque al propio Dámaso reprochó María Rosa Lida el que apenas se detuviese en ella [10].

Que el *Cantar* sea la raíz más profunda del *Cántico Espiritual* no es obstáculo para que existan otras fuentes [11], ni invalida, por lo mismo, estudios importantes dedicados a poner de relieve esas otras influencias [12]. Como

---

[5] No veo, por ejemplo, que sea necesario ser filósofo o teólogo, para analizar la obra sanjuaniana, como parece presuponer José L. Morales al referirse a la labor crítica de Dámaso Alonso (pág. 18); ni veo que el hecho de que Jean Baruzi no sea católico invalide sus conclusiones, a condición de que no pretenda extrañar el pensamiento del propio San Juan ("Baruzi es un hombre que sabe muchísimo de psicología y ha querido aplicar este procedimiento a San Juan de la Cruz, no sin riesgo; porque no siendo católico, no se puede entender ni interpretar a un místico experimental, católico y santo", pág. 20); tampoco comparto que el estilo del *Cántico* sea un "estilo sometido a las propias leyes de todo lenguaje místico, cuyo único papel consiste en verter al lenguaje humano una experiencia inefable" (pág. 17). Como obra literaria, el *Cántico* es un acto de lenguaje más, y como tal debe ser analizado. Otra cosa es que la vivencia mística que en él late pueda ser objeto de reflexión por sí misma.

[6] José L. Morales: *El Cántico espiritual,* pág. 20.

[7] Véase P. Crisógono de Jesús Sacramentado, O. C. D.: *San Juan de la Cruz: Su obra científica* (tomo I) *y literaria* (tomo II), Ed. Mensajero de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, Madrid-Ávila, 1929. La presente cita, en pág. 298 del tomo II.

[8] A Baruzi precisamente dedica Jorge Guillén el capítulo con que aborda la obra de San Juan de la Cruz en su *Language and Poetry.* (Hay traducción española de esta obra: *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles,* Alianza Editorial, Madrid, 2.ª ed., 1972.)

[9] Al final de la conferencia que dictó en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, en 1948, afirmaba: "En una capa aún más profunda, la poesía bíblica del *Cantar de los Cantares,* se arraigan, sin embargo, las más fuertes y gruesas raíces". (Véase *Boletín del I. C. C.,* 4 (1948), págs. 492-515).

[10] Véase *Reseña de la poesía de San Juan de la Cruz,* de Dámaso Alonso, RFH, V (1943), págs. 377-395.

[11] El P. Simeón de la Sagrada Familia, O. C. D. se ha referido a ellas: *Fuentes doctrinales y literarias de San Juan de la Cruz* (Estudios Sanjuanistas, 18), en *El Monte Carmelo,* 69 (1961), págs. 103-109.

[12] Son sobradamente conocidos los trabajos de Jean Baruzi: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique,* Ed. Alcan, Paris, 1931_2; M.ª Rosa Lida: *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española,* en *RFH,* I (1939), págs. 20-63; Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera),* Ed. Gredos, Madrid, 1942; P. Crisógono de Jesús Sacramentado, O. C. D.: *San Juan de la Cruz: su obra científica y su obra literaria,* ya citado; Luce López Baralt: *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística),* Universidad de Puerto Rico, 1985; Emilio Orozco

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

ha escrito Baldomero Jiménez Duque, profundo conocedor de nuestros místicos, en San Juan de la Cruz "confluyen las antiguas corrientes espirituales de una manera selectiva, original y única. Por una parte, los elementos son tradicionales, viejos como el mundo y como el cristianismo. De no ser así habría que poner en duda la misma ortodoxia de San Juan de la Cruz. Se siente por doquier el rumor de aguas conocidas. Pero, ¿dónde están? Es difícil —sigue diciendo— en la mayoría de los casos, precisar con una cita. Porque, por otra parte, San Juan de la Cruz ha sabido hacer perfecta asimilación; aquello es de la mano de San Juan de la Cruz: hay un sabor personal que, agradable, trasciende. Pero todo ello está asegurando que detrás está el fondo clásico, tradicional, cristiano, un esquema preconcebido, trabajado después con agilidad y con soltura de forma y de expresión" [13]. Esto es lo llamativo y lo inquietante en San Juan de la Cruz: que su lectura produce sensación de música conocida, de sabores familiares que, cuando se tratan de identificar, se nos difuminan y tenemos la impresión de que nuestras percepciones primeras eran falsas.

Lo que apunto es lo que ocurre cuando se trata de establecer, como pretendo, el paralelismo o, mejor, la relación entre el *Cantar de los Cantares* y el *Cántico Espiritual*. Es evidente la influencia, la repetición de imágenes, la reutilización de términos, las más o menos parciales coincidencias temáticas, pero a la hora de las conclusiones descubrimos que todo ello está hecho de tal forma que nos encontramos con dos obras no sólo independientes sino formalmente distintas. Porque está claro que San Juan de la Cruz no accede al *Cantar* para copiarlo. Su lectura le ha apasionado tanto y se ha ajustado tan bien a sus vivencias que lo ha asimilado hasta formar parte de él. De aquí que descubrir antecedentes no sea difícil, pero establecer exactamente la influencia de los mismos resulta tarea más complicada. Porque, además, no se trata siempre de influencias puras y directas, sino que al haber asimilado San Juan tan profundamente el *Cantar* y fusionarse con él otras influencias lógicas, de época o de formación, a las que se ha referido la crítica, los ecos del texto bíblico nos aparecen distorsionados. En las páginas que siguen trataré de descubrir esos ecos.

Comencemos por un acercamiento general al *Cantar de los Cantares* no para proponer un nuevo sistema de interpretación, sino para tratar de concretar los puntos más destacados que la exégesis nos suministra. En este sentido, lo primero que quiero reseñar es la falta de unidad del texto bíblico, aspecto este que hay que relacionar con la carencia de autor con-

---

Díaz: *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1959, por citar sólo algunos.

[13] *La perfecta cristiana y San Juan de la Cruz*, en *Revista Española de Teología*, 9 (jun.-sept., 1949), pág. 492.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

creto. Y es que frente a la tradicional atribución a Salomón, cosa explicable como artificio literario para atraer la atención del público, por ser Salomón el compositor más famoso del antiguo Israel, hoy toda la crítica seria está de acuerdo en que se trata de un texto plural y posterior al Rey Sabio. Razones diversas lo sitúan entre el 400 y 300 a. de C., aunque esto carece de especial interés para nosotros [14]. Sí es importante, en cambio, el que se trate, como digo, de un texto integrado por un conjunto de cantos de dudosa unidad, a pesar de la repetición de algunos versículos (2,7; 3,5; 8,4), (4, 2-3; 6, 5-7) que el compilador debió de introducir para buscar la coherencia.

En el desarrollo del texto del *Cantar de los Cantares* no hay orden lógico. Posiblemente porque quien se ocupó de agrupar los cantos que lo integran no lo pretendió y se limitó a colocarlos uno tras otro sin modificaciones. Lo que sí existe en común en todos ellos es la exaltación poética del amor. Es decir, hay coherencia temática, pero no de estructura. Esto es evidente con sólo comparar el canto primero con el segundo: en el primero, el esposo y la esposa se requiebran, se halagan, se desean, se miman, si bien parece que todo ello lo hacen tras un conocimiento previo, en presencia uno de otro; en el canto segundo, existen los mismos deseos y requiebros (mitigados en algunos aspectos), pero tenemos la impresión de la ausencia. Por eso el término más caracterizado y que más se repite es *ven*.

La falta de unidad a que me refiero se ha hecho más evidente cuando se ha pretendido desentrañar las costumbres o la geografía que late bajo el texto, cara a la fijación de su origen; así, mientras las viñas de Engadí (1,14) nos sitúan en el centro de la costa occidental del mar Muerto, las cimas del Hermón (4,8) nos llevan cerca de Damasco, y las vigas de cedro (1,17; 8,9) también nos conducen al norte, ya que en el sur no se da esa especie de árboles.

Argumentalmente, el *Cantar de los Cantares* es la exaltación de los amores de Cristo y su Iglesia, contemplados desde la alegoría del amor humano; es la exaltación de Yahvé, esposo amantísimo, y su fiel esposa la Israel mesiánica [15]. Temáticamente, esa exaltación se concreta en unas

---

[14] Sobre el problema, véase José L. Morales: *El Cántico espiritual*, pág. 82.

[15] Aclaran Nácar-Colunga, en la introducción que precede a su versión del *Cantar*, que el pueblo de Israel aquí representado no es el pueblo histórico, infiel y desagradecido en muchas ocasiones, sino el Israel de la nueva alianza que anuncia Jeremías cuando dice: "Vienen días en que yo haré una alianza nueva con la casa de Israel y la casa de Judá" (31,31). Es el Israel con corazón de carne y no de piedra descrito por Ezequiel: "Pondré dentro de vosotros mi espíritu, y os haré ir por mis mandamientos y observar mis preceptos y ponerlos por obra. Entonces habitaréis la tierra que yo di a vuestros padres, y seréis mi pueblo, y yo seré vuestro Dios" (Ezeq. 36, 27-28) (Véase *Sagrada Biblia*, B. A. C., Madrid, 1957$_7$).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

bodas, que se acompañan de otros temas menores, como el del huerto, la viña, la caverna de piedra o la interior bodega. La forma básica del texto es el diálogo [16], roto en algunas ocasiones por el coro. Pero hay que advertir que no se trata de un diálogo directo, sino de un discurso alternante, en el que el soliloquio ocupa la parte más importante.

Desde muy temprano [17], la interpretación hebrea de la relación entre Yahvé e Israel se trasladó a la relación de Cristo y su Iglesia, y, consecuentemente, entre Cristo y cada uno de los cristianos. Es la antesala del matrimonio espiritual, que apuntan Orígenes y San Gregorio de Nyssa, tan querido para todos los místicos. No es de extrañar, por tanto, que San Juan de la Cruz encuentre en el *Cantar* su libro preferido. Por doble motivo, entiendo: primero, porque la idea expresaba perfectamente lo que él pensaba de la relación espiritual; segundo, porque la belleza plástica de las imágenes, el hálito poético que inundaba el texto satisfacía del todo su sensibilidad. Con razón escribe el P. Crisógono que "San Juan de la Cruz sentía gloriosos estremecimientos al leer el libro de los *Cantares*" [18].

De todas formas, el que San Juan acuda una y otra vez al texto bíblico [19], que se emborrache con su lectura, no presupone que cuando trata de expresarse lo haga imitando. Puede también, y de hecho es lo que ocurre, asimilar el texto. Y de tal modo, que reconociendo la estrecha relación existente entre ambas composiciones, a la hora de establecer los parentescos concretos, nos resulta difícil precisarlos, como decía antes, porque San Juan ha hecho tan suyo el *Cantar* que nos lo ofrece en copa diferente. Es como volver a descubrir un alimento, ingerido, en su fuerza vitamínica.

Ni temática ni formalmente hay réplica, remedo o imitación entre el *Cántico* y el *Cantar*. E insisto en las cercanías. Pero es que frente a la falta de unidad que vemos en el *Cantar*, el *Cántico* tiene carácter unitario y

---

[16] Precisamente ese diálogo ha hecho que muchos estudiosos, sobre todo en el pasado, hayan concebido el *Cantar* como un drama en el que Salomón trata de seducir a una campesina, Sulamita, que no obstante los halagos permanece fiel a su amante, un pastor. "Esta interpretación —dice José L. Morales— no tiene ningún fundamento en el texto bíblico. Además, no hay pruebas en ninguna de las antiguas literaturas semíticas de la existencia de un género literario llamado "drama". Además de varias importantes exigencias dramáticas que no aparecen en el *Cantar*, tal como la construcción articulada de escenas, el conflicto, hay otra prueba de que el *Cantar* no es un drama en el hecho ya mencionado de que el libro carece de unidad literaria". (*El Cántico espiritual*, pág. 85.)

[17] Hipólito de Roma, en el s. III, fue el primero en extrapolar la alegoría. Después le siguieron Orígenes, San Jerónimo, San Ambrosio y otros muchos.

[18] Véase *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*, II, página 298.

[19] Emilio Orozco nos recuerda cómo, según su biógrafo Fray José de Jesús María, le gustaba cantar versos de los *Cantares* cuando estaba en el campo, y cómo cuando sintió próxima la muerte deseó que fuese el recital de esos versos la música que adormeciese su agonía (Véase *Poesía y mística*, pág. 11).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

ofrece una estructura lógica, o al menos lo intenta. Y en este sentido ha de verse la segunda redacción del *Cántico*. San Juan de la Cruz ha concebido su texto como la expresión de un proceso de mejora espiritual y ha elegido una forma constante, la lira [20], para darlo a conocer. El escenario natural en que aparecen los actantes es plural, pero cohesionado; los actores se mantienen a lo largo del texto, cosa que no ocurre en el *Cantar*. El diálogo, forma básica del *Cantar*, es sustituido en el *Cántico*, salvo en una ocasión (estrofa 13), por el monólogo.

Me empuja a pensar que en un primer momento San Juan de la Cruz no concibiese su *Cántico* como descripción del camino espiritual, homologable en cuanto a experiencia mística, el aparente carácter biográfico de los primeros versos. Ya sé que este carácter biográfico ha sido negado por algunos comentaristas, tal el caso de José L. Morales, que frente a la opinión afirmativa de Edith Stein [21] y Edgar Allison Peers [22] escribe: "Al yerro frecuente de asociar la primera estrofa con la experiencia personal de San Juan de la Cruz como resultado de estar confinado por nueve meses en la cárcel de Toledo, hay que señalar otro yerro más común todavía, el de pensar que estos versos señalan los pasos de un alma que comienza a subir los escarpados peldaños del Monte Carmelo" [23]. Pero el propio autor de la cita reconoce poco después que no se puede negar el carácter autobiográfico de la primera estrofa: "Nosotros mantenemos que si la estrofa primera del *Cántico* corresponde a una experiencia mística, personal del Santo, pudiera entonces responder a alguna visión o aparición del Señor en la prisión de Toledo, pero nunca, ni de ninguna manera, a un aspecto de purificación de la noche oscura del alma. Nuestra opinión parece estar confirmada por la declaración de Fray Jerónimo de San José, cronista del Carmelo, quien refiriéndose a un momento en que San Juan de la Cruz

---

[20] Cree el Prof. Orozco que la elección de la lira como forma poética no es casual, sino que responde a una tradición carmelitana en la que el canto tenía gran importancia. De ahí, el carácter musical de las estrofas del Santo, que se logra sobre todo por la distribución equidistante de los acentos. "Parece, pues, lo más fácil —concluye el Prof. Orozco— que estas liras, como las del Santo, se acomoden al modelo de otras que ya se cantaban con anterioridad" (véase *Poesía y mística*, pág. 168). José Muñoz Sendino piensa que fue Fray Luis de León el antecedente inmediato de San Juan, y que además del metro hay que buscar en el escritor agustino otras influencias, antes de hacerlo en Garcilaso y otras fuentes clásicas. (Véase *Los cantares del Rey Salomón, en versos líricos, por Fr. Luis de León*, en *Boletín de la R. A. E.*, 28 (1948), págs. 411-461, y 29 (1949), págs. 31-98, Interesa en nuestro caso el apartado V: *Paralelo con el "Cántico espiritual", de San Juan de la Cruz*, páginas 69-98.)

[21] Edith Stein: *The Science of the Cross*, Chicago, 1960, págs. 166, 183 y sigs.

[22] E. Allison Peers: *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, C. S. I. C., Madrid, 1950, pág. 152.

[23] Véase *El Cántico espiritual*, pág. 117.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

se sentía afligido por la ausencia de Dios, «parecíale que se le había escondido y por más que procuraba buscarle con gemidos no le encontraba. Fue entonces que, con aquellas mismas palabras de la primera estrofa de su *Cántico,* dijo:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste,
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo.

Apenas acaba el Santo de repetir su verso, cuando oyó una voz del Señor que le dijo: 'Aquí estoy, Juan, no temas, que yo te libraré'».

La cita de Fray Jerónimo de San José nos confirma una vez más en que el tema del 'Dios escondido' puede ser el tema de un poema místico, tal como es el *Cántico Espiritual,* aunque el momento de la creación poética no corresponda con la vivencia mística" [24].

Efectivamente, la creación poética puede no corresponder con la vivencia mística desde el punto de vista temporal. Pero esto no es necesariamente así desde el punto de vista del texto. Creo con Vilnet que "Las obras místicas de San Juan de la Cruz son, aunque en forma velada, una autobiografía ribeteada de principios generales en cuya elaboración han puesto su parte de experiencia también otras almas. Pero nunca se esfuma del todo la personalidad de su autor. De ahí, para todo aquel que quiera asimilar el pensamiento del Doctor del Carmelo, la necesidad de conocer en detalle su vida dentro de su marco histórico, intelectual y religioso simultáneamente" [25].

Que la primera estrofa brota como consecuencia de la especial situación por la que atraviesa San Juan de la Cruz en la cárcel toledana y que refleja un momento de soledad espiritual, tras haber disfrutado de la amorosa presencia del Amado, es para mí claro. Y ello a pesar de que el sentido de la queja se quiebra, sobre todo con el último verso: *salí tras tí clamando y eras ydo,* lo que supone una actitud activa, y, por lo mismo, superadora de la crisis de soledad o abandono.

Es posible, como digo, que el primer momento de la creación poética fuese estrictamente personal (es verdad que todos lo son) y que su autor no pretendiese otra cosa que la expresión intrascendente de sus sentimientos. En este sentido digo *personal.* Pero es claro que cuando se analiza la génesis del poema entero, y sobre todo de las *Declaraciones,* acaba teniendo el alcance didáctico a que antes hacía referencia y que le han dado la mayoría de los comentaristas.

---

[24] *El Cántico espiritual,* pág. 118.
[25] Véase *La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz,* pág. 13.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

He insistido en la final función didáctica o ejemplificadora del proceso de la unión mística, porque ello es fundamental para que el autor busque con las diferentes modificaciones a que somete su creación poética la lógica narrativa que no aparece en el *Cantar* bíblico. Y esto no es una apreciación personal. El propio autor resume así el "argumento" de su poema: "El orden que llevan estas canciones es desde que un alma comiença a servir a Dios hasta que llega a el último estado de perfectión, que es matrimonio espiritual, y assí en ellas se tocan los tres estados o vías de exercicio spiritual por las quales passa el alma hasta llegar al dicho estado, que son purgativa, yluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propriedades y effectos della. El principio dellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa; las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa; después déstas, las que se siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual, la cual vía unitiva y de perfectos se sigue a la iluminativa, que es de los approvechados; y las últimas canciones tratan del estado beatífico, que solo ya el alma en aquel estado perfecto pretende"[26].

No parece dudoso que desde el punto de vista general las coincidencias entre el *Cántico* y el *Cantar* son pocas, a pesar de lo que se ha venido afirmando. ¿Dónde residen, entonces, esos indudables ecos que la lectura de uno y otro texto provocan? Recorramos cada una de las estrofas:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo.

Según San Juan, en la primera estrofa son cuatro las presencias del *Cantar*[27]. No tiene sentido discutir esto, aunque hay que insistir en que

[26] Véase *Cántico espiritual*, edic. de Cristóbal Cuevas, pág. 129.

[27] Los textos aludidos son los siguientes: "Dime tú, amado de mi alma, / dónde pastoreas, dónde sesteas al mediodía, / no venga yo a extraviarme tras de los rebaños de tus compañeros" (1,7); "Es mi amado como la gacela o el cervatillo" (2,9); "Me levanté y recorrí la ciudad, / las calles y las plazas, / buscando al amado de mi alma" (3,2); "Le busqué, mas no le hallé. / Le llamé, mas no me respondió. / Encontráronme los guardias que rondan la ciudad, / me golpearon, me hirieron, / me quitaron el velo / los centinelas de las murallas" (5,6-7). Sigo en las citas del *Cantar*, salvo indicación en contrario, la versión de Nácar-Colunga. Cuando hay algún desajuste al citar cantos o versículos entre el texto de San Juan de la Cruz y la correspondiente localización de aquéllos en la edición que sigo, mantengo los que corresponden a mi reenvío. Por otra parte, me ha parecido conveniente en algunos casos citar el texto de la *Vulgata*. (Sigo la edición de Württembergische Bibelanstalt, T. II, Stuttgart, 1975), dado que fue éste el seguido por San Juan de la Cruz

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

las *Declaraciones* son *a posteriori* y que sus referencias a textos sagrados no lo son tanto en cuanto fuentes de inspiración como de explicación [28]. Estimo, no obstante, que hay otros ecos del *Cantar* en esta primera estrofa. En concreto, en el siguiente texto se plantea la misma pregunta que vemos en el verso primero del *Cántico*. Y se hace de manera reiterativa, apuntando también la idea de búsqueda: "¿Y adónde fue tu amado, | oh tú la más hermosa de las mujeres? ¿Adónde fue tu amado, | que le buscaremos contigo?" [29]. Muy bien pudiera ser este versículo el punto de arranque del *Cántico*, idea que no me parece en contradicción con la situación anímica a que antes me refería, ni con otros recuerdos de textos bíblicos, como la queja del Gólgota por la soledad en que le ha dejado el Padre (San Mateo, 15, 34) o el "donde pastoreas" del propio *Cantar* [30].

La imagen sanjuaniana del ciervo huidizo, amante de las alturas y la soledad, está presente también en estos otros textos del Cantar: "... Vedle que llega / saltando por los montes, / triscando por los collados" (2, 8); "... ven, amado mío, semejante a la gacela, / semejante al cervatillo, / por los montes de Beter" (2,17) [31]. Estoy de acuerdo con M.ª Rosa Lida cuando afirma que hay aquí también otros ecos [32], aunque no me atrevería,

---

(Véase Jean Baruzi: *Le problème des citations scripturaires en langue latine dans l'oeuvre de Saint Jean de la Croix*, en *Bulletin Hispanique*, XXIV (1922), páginas 18-40), según el P. Angel C. Vega, "con escrupulosa fidelidad". (Véase *Fray Luis de León y San Juan de la Cruz*, en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III, Ed. Gredos, Madrid, 1963, pág. 566). También Sebastián Mariner Bigorra ha insistido en que la *Vulgata* fue la fuente escrituraria de San Juan. (Véase *Huellas de la "Vulgata" en la poesía de San Juan de la Cruz*, en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, VII (1958), fasc. 2.º, págs. 29-44.)

[28] Esta parece ser también la opinión de José L. Morales cuando escribe: "Debido a que el Comentario a las estrofas del *Cántico* fue escrito después del poema, no hemos tomado todas las citas del *Cantar* que el Santo trae al declarar sus estrofas, porque tales citas, la mayoría de las veces, sólo sirven para explicar o corroborar la doctrina que estaba en la mente del autor al componer las estrofas del poema, pero en ninguna manera nos dan prueba de ser fuentes de su inspiración poética" (*El Cántico espiritual*, pág. 20).

[29] "Quo abiit dilectus tuus o pulcherrima mulierum / quo declinavit dilectus tuus et quaeremus eum tecum" (*Vulgata*: *Ct*, 5, 17).

[30] "Dime tú, amado de mi alma, / dónde pastoreas, dónde sesteas al mediodía ..."; indica mihi quem diligit anima mea / ubi pascas ubi cubes in meridie ..." (*Vulgata*: *Ct.*, 1,6).

M. Bataillon ha señalado la posible influencia de los apócrifos *Soliloquios* de San Agustín, en concreto este pasaje del capítulo I: "Quare faciem tuam avertis, gaudium meum per quod gaudio? Ubi es, absconditus pulcher quem desidero?" (Véase *Sobre la génesis poética, del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz*, en *Varia lección de clásicos españoles*, Ed. Gredos, Madrid, 1964, pág. 175.

[31] "... ecce iste venit saliens in montibus transiliens colles"; "... revertere similis esto dilecte mi capreae aut hinulo cervorum super montes Bether" (*Vulgata*: *Ct.*, 2,8 y 2,17).

[32] "En el Cántico —afirma— la presencia de la compleja imagen del ciervo herido que ansía las aguas no se justifica únicamente por su raíz bíblica. La admisión

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

como hace ella, a hablar de predominios, sobre todo porque pienso que es el ciervo bíblico el punto de arranque del símil poético, transformado después.

En cuanto al toque amoroso de la presencia (= conocimiento) y posterior huída ("Como el ciervo huyste / aviéndome herido"), nos aparece muy claro en el canto V: "Abreme, hermana mía, esposa mía, paloma mía ... Abrí a mi amado, / pero mi amado se había ido, desaparecido. / Le busqué, mas no le hallé. / Le llamé, mas no me respondió" (5,2-6)[33]. Esta huida sin aviso previo se volverá a repetir en la *Noche Oscura*.

En definitiva, el conjunto de imágenes y situaciones que fluyen en la primera estrofa del *Cántico* se encuentran en el *Cantar*. San Juan las ha leído tanto que las ha hecho propias y en un momento dado surgen con reagrupamientos diferentes, sirviendo a una vivencia poética. Son los sabores familiares a que me refería al principio, difíciles de identificar por la transformación sufrida.

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

En la explicación de esta estrofa San Juan de la Cruz no alude para nada al *Cantar*. Sin embargo, yo creo que sí hay influencia del texto bíblico: en primer lugar, la idea de Cristo, pastor de los pastores ("aquél [de entre

---

del elemento virgiliano es muestra de una manera esencial de la poesía devota española que sólo en raros momentos —en los versos de San Juan, ante todo— deja subsistir el sutil equilibrio en que se apoya la belleza: el "volver a lo divino", piedra de escándalo de la crítica extranjera, no tiene asomos de blasfemia ni de sátira; proviene, al contrario, como la parodia medieval, de la convivencia más ortodoxa con el pensamiento religioso, y en su marco tanto cabe la chocarrería de Bonilla y Ledesma como la ternura con que Lope y Valdivielso bordan, por ejemplo, sobre la solicitud de Dios por el alma pecadora, el tema de la ronda del galán. San Juan de la Cruz en toda su obra poética gusta de velar la intimidad religiosa con las formas y motivos de la literatura profana; con ojos renacentistas ha recorrido el *Cantar de los cantares* para recrearlo en una versión que nos es más cercana que el original porque nos emparienta con ella el fondo grecorromano de la cultura moderna. La belleza del *Cántico espiritual* es accesible a nuestra admiración como el sentido de una lengua romance lo es a nuestro entendimiento; la del *Cantar* de Salomón es un habla remota en que no sólo las palabras sino también el pensamiento exigen traducción.

Así, pues, el *Cántico espiritual* no sólo admite en el motivo del ciervo la imagen de la *Eneida* sino que le da también predominio sobre la del Salmo". (*Transmisión y recreación*, págs. 43-44).

[33] "Aperi mihi soror mea amica mea columba mea... aperui dilecto meo at ille declinaverat atque transierat anima mea liquefacta est ut locutus est / quaesivi et non inveni illum vocari et non respondit mihi" (*Vulgata*: *Ct.*, 5,2-6).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

vosotros, pastores] que yo más quiero"), que para José L. Morales[34] no es tema del *Cantar de los Cantares,* me parece que tiene su correspondencia en 1,7: "Dime tú, amado de mi alma, / dónde pastoreas ... no venga yo a extraviarme tras los rebaños de tus compañeros"[35]; por otra parte, tenemos en el versículo siguiente el deambular de pastores y rebaños junto a las "majadas", traducción que también da Fray Luis de León al *tabernacula* latino, sin que la coincidencia autorice a pensar en un influjo tan directo[36] como el atribuido por Muñoz Sendino en el artículo antes citado (n. 20).

Otra idea, la de búsqueda, iniciada al final de la estrofa primera y desarrollada a partir de la segunda, está para mí claramente expresada en los citados versículos 7 y 8 del Canto I: "¿... Dónde pastoreas ...? Si no lo sabes... sigue las huellas de los rebaños". San Juan va a seguir las huellas de los rebaños divinos, sus criaturas, en cuanto que éstas son espejo y rastro de Dios, según recordaba Fray Luis de Granada en los primeros capítulos de *Del Símbolo de la fe*[37]. Encuentro repetida la idea de búsqueda en 5,6: "... Le busqué, mas no le hallé. Le llamé, mas no me respondió".

Más explícitamente se evidencia en 5,8 ("Os conjuro, hijas de Jerusalén, / que si encontráis a mi amado, / le digáis que desfallezco de amor"[38]) la inspiración a que nos remite San Juan con su: "Pastores... si por ventura... decidle que adolezco, peno y muero", interpretación en clave mística del *quia amore langueo,* como reconoce el propio autor: "Porque el alma que de veras ama a Dios con amor de alguna perfectión, en la ausencia padece ordinariamente de tres maneras según las tres potencias del alma, que son entendimiento, voluntad y memoria". La gradación del mensaje nos la vuelve a dar San Juan al final del comentario a esta segunda estrofa: "Decid

---

[34] *El Cántico espiritual,* pág 12.

[35] "Indica mihi quem diligit anima mea ubi pascas... / ne vagari incipiam per greges sodalium tuorum" (*Vulgata*: *Ct.,* 1,6).

[36] Así, al menos, piensa el P. Ángel C. Vega, quien, frente a múltiples y autorizadas opiniones en sentido contrario, concluye: "... hay que desechar por falta de pruebas suficientes la influencia de fray Luis de León en San Juan de la Cruz a través del *Cantar de los Cantares.* Quizás fuese posible hallar alguna mayor afinidad entre las Canciones y la versión en octava rima. Pero todas ellas no pasan de meras coincidencias poéticas, por versar sobre la misma materia y las mismas imágenes y alegorías". (Cfr. *Fray Luis de León y San Juan de la Cruz,* pág. 565.)

[37] Por tanto —decía Fray Luis de Granada— el cristiano sírvase de las escrituras como de unos espejos para ver en ellas la gloria de su hacedor". Y seguía: "... qué es todo este mundo visible, sino un grande y maravilloso libro que vos, Señor, escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones del mundo... ¿Qué serán luego todas las criaturas deste mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas y iluminadas que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor? ...". (Cfr. *Símbolo de la fe, B. A. E., VI,* Madrid, 1944, págs. 184 y 186, respectivamente.)

[38] "Adiuro vos filiae Hierusalem si inveneritis dilectum meum ut nuntietis ei quia amore langueo" (*Vulgata*: *Cit.,* 5, 8).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

a mi Amado que, pues adolezco y él solo es mi salud, que me dé mi salud; y que, pues peno y él solo es mi gozo, que me dé mi gozo; y que, pues muero y él solo es mi vida, que me dé mi vida".

Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y passaré los fuertes y fronteras.

Sí echa mano San Juan de la Cruz del *Cantar* para explicar la estrofa tercera de su *Cántico*, aunque con una sola referencia[39]. Bien es cierto que es la más importante, porque contiene la idea de búsqueda apasionada e incesante que late en el texto del Poeta de Fontiveros. El contraste entre el sueño y la vigilia refleja la diferencia entre el deseo y la realidad. La esposa sueña con el amado que la realidad le hurta. Pero su deseo es tan fuerte que la empuja a emprender la búsqueda mencionada. En el texto de San Juan, es la herida de la primera estrofa, causada por una presencia previa fugitiva (adviértanse los verbos *esconderse, dejar, huir*), la que empuja al peregrinaje de la búsqueda. En el *Cantar*, es la constatación de la ausencia en el despertar del 3,1[40] o la presencia fugitiva del 5, 2-6[41] la que lleva al mismo camino. La diferencia fundamental es que el peregrinaje del *Cantar* se realiza en un ambiente urbano ("... recorrí la ciudad, las calles y las plazas"), mientras que la búsqueda del *Cántico* tiene lugar en un medio rústico ("los montes, las riberas, los bosques o prados de verdura, ..."), más en consonancia con el sentir de época y del talante vital y poético de San Juan de la Cruz.

No resulta extraño que en las *Declaraciones* de las estrofas 4 a 6, ambas incluidas, San Juan no sienta necesidad de remitir al texto bíblico, ya que, especialmente las dos primeras, son una amplificación de la búsqueda ya comentada. Sin embargo, la prosfónesis de la estrofa cuarta guarda cierto paralelismo formal con la petición reiterada que en 2,7; 3,5; 5,8; 8,4 se hace a las criaturas para que acudan en ayuda. Sobre todo la correspondiente a 5,8[42].

---

[39] "En el lecho, entre sueños, por la noche, / busqué al amado de mi alma; busquéle y no le hallé. // Me levanté y recorrí la ciudad, / las calles y las plazas, / buscando al amado de mi alma" (3,1-2); "in lectulo meo per noctes quaesivi quem diligit anima mea / quaesivi illum et non inveni / surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea" (*Vulgata*: *Ct.*, 3,1-2).

[40] Véase nota anterior.

[41] "Quaesivi et non inveni illum vocavi et non respondit mihi" (*Vulgata*: *Ct.*, 5-6).

[42] "Os conjuro, hijas de Jerusalén, / que, si encontráis a mi amado, / le digáis que desfallezco de amor".

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Ecos más lejanos pueden ser los de la pregunta que se formula a los guardias que hacen la ronda de la ciudad en el *Cantar*: "¿ Habéis visto al amado de mi alma?", con relación a la pregunta hecha a las criaturas de la estrofa cuarta del *Cántico*: "decid si por vosotros ha pasado". Y más lejano aún el eco de la manifestación que hacen las criaturas de la estrofa quinta sobre la hermosura del amado, con respecto a la descripción *singular* (de ahí el porqué del fácil reconocimiento) del esposo que facilita la esposa del *Cantar*: "Mi amado... se distingue entre millares" (5,10).

En las estrofas, sin embargo, a que me estoy refiriendo, la vieja idea de que las criaturas testimonian la grandeza de Dios, probablemente tomada por San Juan de modo directo de San Agustín[43], es levadura más importante que la del *Cantar*. Es la naturaleza como rastro y como rostro visible, aunque sólo aparente. De ahí que su función sea simplemente medianera, por lo que el alma que avanza en el camino de perfección necesita sobrepasar ese estadio de mera referencia ("... y, yéndolos mirando"), que si bien le es útil en cuanto que le muestra el camino, cumplida su función, produce insatisfacción ("... no quieras embiarme / de oy más mensajero"), porque ellas mismas no son el objeto final de la búsqueda.

Y todos quantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déxame muriendo
un no sé qué que quedan balbuziendo.

San Juan de la Cruz echa mano de una referencia del *Cantar*, a la que antes aludí para explicar la estrofa séptima. Concretamente, es la 5,8: "Os conjuro, hijas de Jerusalén / que, si encontráis a mi amado, / le digáis que desfallezco de amor". Si tenemos en cuenta que la estrofa sintetiza la referencia al mundo de las criaturas ("Y *todos* quantos vagan ..."), más ampliamente sugerido en estrofas anteriores, son ciertos los ecos del *Cantar* a que antes he aludido, y a los que San Juan de la Cruz no se refiere explícitamente. Los mensajeros del texto comentado vuelven a tener carácter pasivo, ya que no son portadores de las cuitas de amor de la esposa, sino de las cualidades del esposo.

---

[43] Al menos, a los escritos agustinianos remite el propio San Juan en sus *Comentarios*. Bien es cierto, que en la identificación de esos escritos la crítica ha discrepado entre la remisión a las *Confesiones* o a los *Soliloquios* del Seudo Agustín. Ha sido M. Bataillon quien ha defendido con más insistencia esta última conexión, subrayando que la influencia de los *Soliloquios* sobre la obra de San Juan de la Cruz va más allá de la referencia a las criaturas a que aquí se hace alusión. (Véase *Sobre la génesis poética del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz*, en *Varia lección de clásicos españoles*, Ed. Gredos, Madrid, 1964, págs. 167-182.)

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Otro texto bíblico al que el autor del *Cántico* recurre en este caso es el: "Prendiste [*vulnerasti*] mi corazón, hermana, esposa, / prendiste mi corazón en una de tus miradas, / en una de las perlas de tu corazón" (4,9), con lo que explica la "llaga" que produce en el alma "... la noticia de las obras de la encarnación del Verbo y misterios de la fé ..." [44]. Obsérvese que la herida de la primera estrofa se ha convertido en llaga al avanzar el poema, porque en la medida en que crece el conocimiento amoroso más aumenta el deseo de posesión total. En este estado espiritual, el alma grita su soledad y reclama la presencia del amado, esto es, del bálsamo que calme la llaga que el conocimiento de Dios produce.

Ese grito dolorido es el que aparece en las estrofas novena a undécima, tras el paréntesis que supone la estrofa octava. San Juan, por cierto, en la explicación de estos versos, sólo en una ocasión y con carácter general (en la *Anotación* para la canción décima) remite al *Cantar* [45]. Tal remisión, por otra parte, parece más intelectual que poética. Desde mi punto de vista, hay otros textos del *Cantar* que debieron estar más presentes en la creación del *Cántico*. En esta estrofa octava, en concreto, que, he dicho, es un paréntesis en el relato de la búsqueda y de la insatisfacción que los aparentes u ocasionales encuentros producen, percibo dos reminiscencias del 8,6 "... Que es fuerte el amor como la muerte" ... y "... son sus dardos saetas encendidas ...". San Juan hace que el alma se sorprenda de su propia continuidad, cuando las flechas del amor bastan para quitarle la vida:

Mas, ¿cómo perseveras,
¡o vida!, no viviendo donde vives,
y haziendo por que mueras
las flechas que recives
de lo que del Amado en ti concives?;

pero, como dice el *Cantar*, el amor es fuerte como la muerte a pesar de que sus dardos sean saetas encendidas. Es la muerte (a uno mismo) por amor, para vivir en el amor (del otro).

En las estrofas siguientes, son versículos del canto segundo los que más me llaman la atención, y sobre todo el "... Dame a ver tu rostro, dame a oir

---

[44] *Declaración* de la canción 7.ª, en *Cántico espiritual*, pág. 160.

[45] "Estas tres propiedades —afirma— da bien a entender la esposa que tenía ella quando buscava su Esposo, en los *Cantares*, diziendo: *Busquéle y no le hallé. Pero halláronme los que rodean la ciudad y llagáronme, y las guardas de los muros me quitaron mi manto*. Porque los que rodean la ciudad son los tratos del mundo; quando hallan al alma que busca a Dios, házenle muchas llagas, penas, dolores y disgustos, porque no solamente en ellos no halla lo que quiere, sino antes se lo impiden". (*Cántico espiritual*, pág. 170).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

tu voz, / que tu voz es suave, y es amable tu rostro" (2,14), que vemos repetido en la estrofa undécima:

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

Frente a la manifestación encubierta, el alma reclama la presencia amorosa, única medicina para el mal de amores: ¡Dame a ver tu rostro, que es amable! ¡Permíteme que me siente a tu sombra y coma del fruto de tu amor![46]. Es el paso de las criaturas o del mundo como espejo, a la verdad misma: "... y véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos". Insisto: ¡Dame a ver tu rostro! Necesito contemplarte, aunque no resista tu presencia. San Juan, además, se acerca en estos versos, una vez más, a los sentimientos de la pasión humana amorosa.

Menos fuerza tiene la siguiente cita, aunque tampoco la descarto, tanto por su cercanía formal como de contenido: "... la bandera que contra mí alzó es bandera de amor. / Confortadme con pasas, /recreadme con manzanas, / que desfallezco de amor" (2,4-5). La forma imperativa de petición de auxilio ante los estragos de la pasión amorosa es coincidente en ambos textos. Más tarde, volveremos a encontrar en el *Cantar* el fuerte deseo de la presencia[47].

Siguiendo con la manifestación del deseo de gozar de la presencia del amado (el "dame a ver tu rostro"), el alma recurre al mecanismo del espejo.

¡O christalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!

No voy a entrar en si hay aquí motivaciones puramente literarias, del tipo de las señaladas, entre otros, por Dámaso Alonso[48]. Y ello, porque en estos momentos no me interesan otros ecos que aquellos que enraícen en el *Cantar*. Sí quiero señalar que la fuente medianera de esta estrofa duodécima supone un grado más en el proceso de mediación que arranca con el ini-

[46] Leemos en el *Cantar*: "A su sombra anhelo sentarme / y su fruto es dulce a mi paladar" (2,3).

[47] Esta vez es el esposo el que suspira: "Abreme, hermana mía, esposa mía, paloma mía. / Que está mi cabeza cubierta de rocío / y mis cabellos de la escarcha de la noche" (5,2).

[48] Véase *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 891.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

cio de la búsqueda: primero fueron las criaturas, elementos externos e indirectamente partícipes de la hermosura del amado; ahora es la fuente en cuanto espejo, esto es, en cuanto mediación directa. El recurso es antiguo y frecuente en la literatura, pero creo que no sólo en ella se justifica su aparición en San Juan. Hay un texto del *Cantar* que me parece ha influido en el autor del *Cántico,* a pesar de que San Juan no lo mencione explícitamente al comentar esta estrofa. Me refiero a la definición de la esposa como "... fuente que mana a borbotones, / fuente de aguas vivas" [49]. Habrá, además, que relacionar este texto con el que encontramos en el canto quinto, donde se señala la pureza del agua [50]. Son relaciones que vienen motivadas por las que existen entre la estrofa duodécima y décimo tercera del *Cántico,* como después veremos.

En cuanto a las dos presencias del *Cantar* [51] señaladas por San Juan de la Cruz, poco hay que decir, aunque la primera parece más de interpretación que de creación. Los "semblantes plateados" de la fuente se me antojan, más exigencia del adjetivo "cristalina" y de la condición de espejo que comportan para poder cumplir con el cometido que le señalan los versos siguientes, que del hecho de que la manifestación divina (oro de nuestra búsqueda) nos llegue a través de la fe (esto es, recubierta de plata). La otra parece más cercana, especialmente en la primera parte del versículo relativo a la grabadura de la imagen a modo de sello.

¡Apártalos, Amado,
que voy de buelo!
Buélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al ayre de tu buelo, y fresco toma.

Insisto en que la estrofa duodécima guarda estrecha relación con la décimo tercera, ya que el deseo pictórico expresado en la primera se hace rea-

[49] Dice textualmente el *Cantar*: "Eres fuente que mana a borbotones, / fuente de aguas vivas, / que desciende del Líbano" (4,15).

[50] "Sus ojos son palomas / posadas al borde de las aguas, / que se han bañado en leche / y descansan a la orilla del arroyo" (5,12).

[51] Afirma San Juan de la Cruz "... que la fee nos da y communica al mismo Dios, pero cubierto con plata de fee, y no por esso nos le dexa de dar en la verdad... De donde, quando la esposa en los *Cantares* deseava esta possessión de Dios... dixo que le haría unos çarcillos de oro, pero esmaltados de plata; en lo qual le prometía de dársele en fee encubierto" (*Cántico espiritual,* pág. 182). El texto del *Cantar* aludido es el siguiente: "Te haremos collares de oro / con sartas de plata" (1,10).

El otro texto a que se refiere San Juan de la Cruz está en relación con los dos últimos versos de la estrofa duodécima. "Ponme como sello sobre tu corazón, / ponme en tu brazo como sello ..." (8,6), mira al término "dibuxados" y el resto del versículo al fuerte deseo de la degustación divina.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

lidad en la segunda, hasta el punto de resultarle insufrible al alma esta presencia: "¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo!". Las referencias al *Cantar* a que antes he aludido entiendo que deben completarse con las siguientes, alguna de ellas muy explícita: Así, el: "Aparta ya de mí tus ojos, / que me matan de amor" (6,5) es la idea central del texto sanjuaniano. Sorprende, por tanto, que el autor del *Cántico* no recale en ningún momento en el *Cantar* para la explicación de esta estrofa. Tal vez se deba a que son demasiados los anclajes y algunos de ellos trascienden los límites del propio *Cantar,* insertándose tanto en la tradición literaria[62], como bíblica en general. Me refiero, en concreto, a las identificaciones con la paloma y el ciervo. Son varias las veces que encontramos en el *Cantar* el término paloma: "Abreme..., paloma mía" (5,2); "Pero es única mi paloma ..." (6,9); "... son palomas tus ojos ..." (4,1; 1,15; 5,12); "Ven, paloma mía, que anidas ..." (13,14); también son varias las apariciones del ciervo: "Es mi amado como la gacela o el cervatillo ..." (2,9); "... ven, amado mío, semejante a la gacela, semejante al cervatillo ..." (2,17); "Corre, amado mío, corre como la gacela o el cervatillo ..." (8,14). Que San Juan ha recibido influencias extrabíblicas es indudable, pero también lo es que en la *Biblia,* y dentro de ella en el *Cantar,* hay referencias más que sobradas para que el autor abulense se haya fijado en ellas.

La transparencia de la estrofa que comentamos, pura copa del mejor cristal, consigue su efecto insistiendo en la blancura y la limpieza con que se caracterizan las apariciones de la paloma en el *Cantar*: primero identificándola con los ojos ("son tus ojos palomas"); después afirmando su blancura, comparable con el agua cristalina ("son tus ojos palomas / posadas al borde de las aguas, / que se han bañado en leche / y descansan a la orilla del arroyo"). No hay que olvidar tampoco la contribución de términos como "otero", "aire", "vuelo" y "fresco".

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas estrañas,
los ríos sonorosos,
el silvo de los ayres amorosos.

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

[62] Para el tema del ciervo en la literatura, remito a M.ª Rosa Lida: *Transmisión y recreación,* págs. 31-52.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

En las estrofas décimo cuarta y décimo quinta San Juan hace un solo reenvío al *Cantar* y es a propósito de los *ríos sonorosos,* en los que se resalta la música que produce el paso de sus aguas, cautivando a quien está cerca. "Y por eso dixo a la esposa en los *Cantares*... suene tu boz en mis oydos, porque es dulce tu boz" [53]. Las estrofas citadas reflejan la exaltación que produce en el alma el encuentro cantado en la estrofa anterior, lo cual le obliga a prorrumpir en una cascada de alabanzas. Es la manifestación de la alegría incontenida. En el *Cantar,* es difícil rastrear antecedentes pormenorizados muy inmediatos, pero la descripción de la persona amada que en él se hace, pluridireccional y tan exultante y pormenorizada como en el *Cántico,* se encuentra por doquier y de modo especial en los cantos IV y V [54]. Bien es cierto que existe una diferencia fundamental en las descripciones de ambos textos, ya que, mientras San Juan de la Cruz se detiene en la naturaleza como medio de comparación, el *Cantar* se fija en aspectos físicos concretos. En San Juan hay un brinco poético hacia un mundo más amplio y grandioso, cosa lógica con la situación narrativa que se observa en este estadio del poema. Por otra parte, me parece que esa manera de describir que observamos en el *Cántico* tiene mucho que ver con el sentido de metáfora continuada a que todo él responde. No entro en las varias hipótesis expuestas con motivo de la adjetivación de estas estrofas ni en el procedimiento de descripción antitética. Creo, sin embargo, que son múltiples las influencias, y que la de las *Confesiones* de San Agustín, señalada por José L. Morales [55], ocupa un lugar destacado.

Caçadnos las raposas,
questá ya florescida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hazemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

La estrofa décimo sexta tiene anclajes más claros y así los señala el propio San Juan de la Cruz: "Destos terrores hizo la esposa minción en los *Cantares,* diziendo: *Mi alma me conturbó por causa de los carros de Aminadab,* entendiendo allí *Aminadab* el demonio, llamando *carros* a sus enves-

[53] *Cántico espiritual,* pág. 200. El pasaje citado del *Cantar* es el siguiente: "Ven, paloma mía... / Dame a ver tu rostro, dame a oir tu voz, / que tu voz es suave, y es amable tu rostro" (2,4).

[54] Recoge el primero, a partir del 4,1, la descripción que el esposo hace de su amada, en términos elogiosísimos, insistiendo en que es todo para él. En el canto V (10 a 16) es la esposa la que hace la exaltación del esposo. Pero insisto en que la exaltación está por todo el *Cantar,* como puede comprobarse en los versículos 2 y 3 del canto I.

[55] Véase *El Cántico espiritual,* pág. 160.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

timientos y acommetimientos, por la grande vehemencia y tropel y ruido que con ellos trae. Después dize aquí el alma: *Caçadnos las raposas;* lo qual también la esposa en los *Cantares* al mismo propósito pidió, diziendo: *Caçadnos las raposas pequeñas que desmenuzan las viñas, porque nuestra viña a florecido.* Y no dize *caçadme,* sino *caçadnos,* porque habla de sí y del Amado, porque están en uno y gozando la flor de la viña" [56]. No ofrece duda el parentesco con el 2,15, tomado casi literalmente [57]; pero no me parece tan evidente el recuerdo de los "carros de Aminadab" [58], a pesar de que aparece en el texto bíblico a continuación de un versículo en el que se insiste sobre la viña florecida, idea que pudo conectar San Juan con la de 2,15. Creo, en cambio, que hay en el capítulo II a que me estoy refiriendo otras influencias más inmediatas, no mencionadas por San Juan, como la que se localiza en los versículos 11 y 12: "que ha se ha pasado el invierno / y han cesado las lluvias". // "Ya han brotado en la tierra las flores ...". Es decir, la noche oscura de la peregrinación ha pasado y se ha producido el encuentro amoroso. Que nada ni nadie nos lo perturbe: "Caçadnos las raposas... / y no parezca nadie en la montiña". Es un anticipo del conjuro a las hijas de Jerusalén, repetido varias veces en el *Cantar* y retomado más explícitamente en la estrofa décimo octava.

Otra estrofa que se muestra claramente enraizada con el texto bíblico es la décimo séptima:

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

San Juan de la Cruz tiene presente el versículo del *Cantar*: "Levántate, cierzo; ven también tú, austro. / Oread mi jardín, que exhale sus aromas; / viene a mi huerto el amado, / a comer de sus frutos exquisitos" (4,16) y

[56] *Cántico espiritual,* pág. 213.

José M.ª de Cossío entiende que las fuentes de esta estrofa pueden ser también populares. (Véase *Rasgos renacentistas y populares en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz,* en *Notas y estudios de crítica literaria. Letras españolas, siglos XVI y XVII,* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, pág. 177.) Por su parte, Emilio Orozco sostiene que tanto en ésta como en otras estrofas (30,31) se observa estrecha semejanza con algunos versos de los *Idilios* de Teócrito. (Véase *Poesía y mística,* pág. 204.)

[57] "Capite nobis vulpes, vulpes parvulas quae demoliuntur vineas nam vinea nostra floruit". ("¡Ah! Cazadnos las raposas, / las raposillas pequeñitas, / que destrozan las viñas, / nuestras viñas en flor".)

[58] "Nescivi anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab". Nacar-Colunga traducen de manera muy personal este texto, sobre el que advierten de los problemas que plantea tanto su traducción como su interpretación.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

contrapone los efectos negativos del viento del norte a los positivos del viento del sur. Es la diferencia entre el invierno y la primavera, entre el desierto espiritual por el que atraviesa el alma antes de encontrar al amado y la etapa de bonanza que sigue al encuentro. Por eso, junto a la referencia del *Cantar* antes aludida, San Juan recuerda estas otras: "Mientras reposa el rey en su lecho (exhala mi nardo su aroma)" (1,12); "Bajó mi amado a su jardín... para recrearse entre las flores y coger azucenas" (6,2); "Yo soy para mi amado... el que se recrea entre las azucenas" (6,1). Todas ellas se refieren a la primavera espiritual que la nueva situación del encuentro ha producido. La expresión más certera de lo dicho probablemente la tengamos en otro versículo del *Cantar*: "Mi amado es para mí y yo soy para él. / Pastorea entre las azucenas" (2,6).

Las diferencias apuntadas por alguno entre el *surge aquilo* del *Cantar* y el *detente, cierço muerto* del *Cántico*, o la imprecisión en la identificación de las flores, no hacen otra cosa que hablar de la personalidad del Poeta Abulense. Éste traduce o interpreta en el sentido que mejor se ajusta a su plectro poético.

Dije poco más arriba que en el último verso de la estrofa décimo sexta encontraba un anticipo del conjuro contenido en la décimo octava. Pues bien, refiriéndome ahora a esta última, es evidente que, aunque no lo declare explícitamente, San Juan de la Cruz se hace eco de lo repetido de modo insistente por el esposo en el *Cantar*: "Os conjuro, hijas de Jerusalén, / por las gacelas y las cabras monteses, / que no despertéis ni inquietéis a la amada / hasta que ella quiera" (2,7; 2,5; 8,4). La sustitución de *ninfas* ("¡Oh ninfas de Judea!") por *filiae* ("filiae Jerusalem") ha sido considerada por Dámaso Alonso[59] como ajena al ambiente del poema y muestra de la influencia garcilasiana. No creo, sin embargo, que sea necesario recurrir a Garcilaso, cuando se trata de un término frecuente en toda la literatura pastoril del Renacimiento[60]. Me parece más razonable pensar en uno de esos casos híbridos culto-populares, que según José María de Cossío[61] "se mezclan y confunden perturbadoramente" en la poesía del Santo.

El ámbar que perfumea en las "flores y rosales" de las estrofas anteriores ("... en tanto que de rosas / hacemos una piña"; "... y pacerá al Amado entre las *flores*") procede de la columna de humo que avanza en el desierto, formada por la quema del incienso, la mirra y otros mil exquisitos perfumes[62]. Y es que la esposa del *Cantar* simboliza todas las flores: el lirio, la

---

[59] *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 893.

[60] Véase Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D.: *Las raíces de la poesía sanjuaniana y Dámaso Alonso*, El Monte Carmelo, Burgos, 1950, pág. 172.

[61] *Rasgos renacentistas y populares*, pág. 166.

[62] El texto del *Cantar* a que me refiero dice textualmente: "¿Qué es aquello que

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

azucena, el nardo, el narciso, etc. Basta echar una mirada al Canto I para descubrir todos estos nombres.

Los dos siguientes reenvíos que hace San Juan al *Cantar* aparecen en los comentarios de transición de la estrofa décimo novena a la vigésima y vigésimo primera. Desde mi punto de vista, se trata en este caso de dos anclajes mucho más sutiles, puesto que aparentemente no parece que tenga mucho que ver la "hermana pequeña" del texto bíblico, que se declara a sí misma fuerte y decidida [63], con el correspondiente texto de San Juan de la Cruz. Algo parecido ocurre con el reenvío a 6,9, respecto a las estrofas vigésima y vigésimo primera. Que Dios ilumine el alma por el hecho de poner paz en ella, reduciendo sus instintos y apetencias negativas, hasta el punto de recordar el texto bíblico: "¿Quién es ésta que se alza como aurora, / hermosa cual la luna, / espléndida como el sol, / terrible como escuadrones ordenados?" [64], no parece que incida directamente sobre la llamada "A las aves ligeras / leones, ciervos", etc., para que no molesten a la esposa. Soy consciente de que San Juan habla de esta conexión y que, por lo tanto, es indiscutible. Lo que pretendo decir es que hay ocasiones en las que la presencia del *Cantar* sobre los versos de San Juan de la Cruz es evidente, puesto que se repiten las imágenes, los términos incluso, y otras en las que la conexión es más racional que formal; más de profundidad que de superficie. No puede discutirse que el autor vea en el conjuro que hace a las fuerzas y potencias que actúan sobre el alma la imagen de una gran señora, pero insisto en que no parece evidente por la lectura de sus versos.

No ocurre lo mismo con el reenvío a "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; / eres jardín cercado, fuente sellada" (4,12) a propósito de: "... y no toquéis el muro". Ese *muro,* como cerco de paz en el que sólo reside el amado, hunde sus raíces en repetidas imágenes del *Cantar,* donde la esposa aparece como "huerto" (homónimo del *huerto* de la estrofa siguiente, aunque con distinto referente, como luego veremos), "jardín cercado". También es evidente, de nuevo, el conjuro ya comentado a propósito

---

sube del desierto / como columna de humo, / como humo de mirra e incienso / y de todos los perfumes exquisitos?" (3,6).

[63] Estos son los textos que recuerda San Juan, el primero como demostración de la perfección exigible para el matrimonio espiritual, y el segundo como comprobación del deseo de esa perfección por parte de la esposa: "Nuestra hermana es pequeñita, no tiene pechos todavía. / ¿Qué haremos a nuestra hermana / cuando un día se trate de su boda? // Si muro, / edificaremos sobre ella almenas de plata. / Si puerta, / le haremos batientes de cedro" (8,8-9). "Sí, muro soy, / torres son mis pechos. / Pero he venido a ser a sus ojos / como quien halla la paz" (8,10).

[64] La cita exacta de nuestra versión es 6,10. Hay, a veces, pequeñas variaciones entre el reenvío de San Juan de la Cruz y la localización en la versión que manejo. Cuando esto ocurre, corrijo la cita de acuerdo a la versión manejada, por considerarlo más útil.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de la estrofa décimo octava y que el esposo del *Cantar* repite en varias ocasiones. José María de Cossío acierta otra vez cuando afirma que en este pasaje "se superponen elementos bíblicos y clásicos con la más bizarra sencillez, siendo los más dispares y remotos... pues seguramente si San Juan de la Cruz supo, sin duda, directamente de ciervos, raposas, tórtolas o ruiseñores, de liras nunca oyó de fijo el son, ni tal instrumento era entonces sino supuesto cachivache de poetas. Y mucho menos de sirenas... El de las sirenas era, a no dudar, mito tan divulgado que hasta el pueblo más rústico sabría de él, y cantaría de ellas como canta hoy mismo[65].

Una reminiscencia más que yo me atrevería a apuntar en el verso quinto de la estrofa vigésima ("... y *miedos de las noches veladores*") es la de los *peligros de la noche* del 3,8[66], imagen matizada (*miedos veladores*) y reorientada por San Juan de la Cruz.

En la *Anotación para la canción siguiente* volvemos a encontrar otra cita de difícil enlace con el texto del *Cántico*. El "gozo contagiado" de que nos habla su autor, presente en la cita del *Cantar*[67], puede localizarse en la atmósfera que presupone el paso de una canción a otra, pero no lo veo ni en el conjuro para lograr la quietud (estrofas 20-21) ni en el anuncio de la consumación matrimonial (estrofa 22).

Entrado se a la esposa
en el ameno huerto desseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces braços del Amado.

La *Declaración* de la estrofa vigésimo segunda, por lo que se refiere a las citas del Cantar, ofrece esa doble valoración sobre la que estamos insistiendo, pues mientras resulta clarísima la conexión entre: *en el ameno huerto desseado* y el "Voy, voy a mi jardín, hermana mía, esposa, / a coger de mi mirra y de mi bálsamo ..." (5,1), no lo es tanto la que se establece entre: "¡Quién me diera que fueses hermano mío, amamantado a los pechos de mi madre, / para que al encontrarte te besara / sin que nadie se burlase de mí!" (8,1) y el *sobre los dulces braços del Amado,* por el hecho de que la esposa del *Cantar* desee estar al abrigo de todos los males y al disfrute de

[65] *Rasgos renacentistas y populares,* págs. 164-166.

[66] "Todos esgrimen la espada... / Todos llevan la espada ceñida / contra los peligros de la noche" (3,8).

[67] San Juan dice que "... no sólo en sí se goza [el esposo], sino que también haze partícipes a los ángeles y almas sanctas de su alegría, diziendo como en los *Cantares*: *Salid, hijas de Sión, y mirad al rey Salomón con la corona que le coronó su madre el día de su desposorio y en el día de la alegría de su coraçón*". (Véase *Cántico espiritual,* pág. 240.)

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

todos los bienes, que es en definitiva el alcance que San Juan da al reposar en los brazos del amado. Y menos clara aún, sobre este mismo texto, me parece la incidencia del versículo del *Cantar* en que se nos cuenta que ha llegado el tiempo de la bonanza: "Que ya se ha pasado el invierno / y han cesado las lluvias. // Ya han brotado en la tierra las flores, / y ya es llegado el tiempo de poda / y se deja oir en nuestra tierra el arrullo de la tórtola" (2,11-12). Que una imagen placentera cual se desprende de la estrofa de San Juan de la Cruz presuponga un estado de quietud total en el alma, no quiere decir que una cita como la del *Cantar* esté influyendo directamente en ella. Una vez más, tengo que insistir en que San Juan de la Cruz echa mano de recursos doctrinales o literarios que vienen bien para sus propósitos explicativos, pero que no necesariamente han influido de modo directo en la creación literaria del texto que se interpreta. Como escribió Dámaso Alonso: "La interpretación concreta y pormenorizada fue, sin duda, un razonador y lento trabajo *a posteriori*" [68].

La imagen del huerto tiene un doble referente tanto en el *Cántico* como en el *Cantar*. En éste unos textos aluden al "huerto" del esposo y otros al de la esposa; así, en los siguientes versículos contiguos: "*Veniat dilectus meus in hortum suum et comediat* ..." (dice la esposa); *veni in hortum meum, soror mea, sponsa* (5,1). En el *Cántico*, el *huerto* del esposo aparece en esta estrofa vigésimo segunda: "Entrado se a la esposa / en el ameno huerto desseado ...", aclarando San Juan de la Cruz: "Transformado se a en su Dios, que es el que aquí llama *huerto ameno*, por el deleitoso y suave assiento que halla el alma en él"; el *huerto* de la esposa lo vimos en la estrofa décimo séptima: "Detente, cierço muerto; / ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto ...". Aclara, igualmente, el poeta: "El qual huerto es la misma alma".

Desde mi punto de vista, sin embargo, en esta estrofa vigésimo segunda hay otros textos del *Cantar* muy cercanos a los que no se alude para nada. Así, por ejemplo, el siguiente: "Reposa su izquierda bajo mi cabeza / y con su diestra me abraza amoroso" (2,6), cuya imagen vemos directamente repetida en:

> ... y a su sabor reposa,
> el cuello reclinado
> sobre los dulces braços del Amado.

Acerca de la misma idea se insiste en otro lugar: "Su izquierda descansa bajo mi cabeza / y su diestra me abraza cariñosamente" (8,3).

La conexión entre el *ameno huerto desseado* y la cita que da San Juan

[68] *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 1020.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

(5,1) me parece menos clara (a pesar del distinto referente de la palabra *huerto* a que antes aludí) que la que puede establecerse con este otro texto: "... viene a mi huerto, / a comer de sus frutos exquisitos" (4,16), donde no sólo aparece la imagen del lugar, sino también la de la comida que precede al descanso ("... *y a su sabor reposa*"). De esta manera, se puede pensar que el *sabor* del verso sanjuaniano es el de los *frutos* de las virtudes. No hay que olvidar que tanto la idea de *frutos* como la de vino son abundantes en todo el *Cantar*.

Reforzamiento también del término *huerto* que aparece en la estrofa comentada, me parece este otro texto: "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; / eres jardín cercado, fuente sellada" (4,12).

Debaxo del mançano,
allí conmigo fuiste desposada;
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

Una referencia tan clara como la que se encuentra en la estrofa vigésimo tercera no podía pasarla por alto San Juan: que en un leño se cometió el pecado y por otro nos vino la redención era doctrina repetida por la Iglesia. El árbol del Paraíso y el árbol de la Cruz se hermanan así en la antítesis y los versos del Poeta de Fontiveros, asentados en el *Cantar*, resumen magistralmente la idea de matrimonio espiritual, que es tanto como decir redención divina: "Yo te suscitaré debajo del manzano, / allí donde murió tu madre, donde pereció la que te engendró" (8,5). El árbol que fue ocasión de pecado se convierte en lugar de expiación, con lo que recobra su savia vivificante, la misma que descubre la esposa del *Cantar* cuando compara a su amado con el resto de los mancebos. El suyo es fruto generoso y cultivado frente a lo agreste de otras especies: "Como manzano entre los árboles silvestres / es mi amado entre los mancebos" (2,3).

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

De la sabrosa entrega se pasa a la descripción del lecho, reflejo para F. Maldonado de Guevara de los dos lechos del *Cantar*: el *regio* —de Salomón y la Sulamita— y el *heril* —del Pastor y la Cabrera—[69]. Para San

[69] "La acción regia, afirma Maldonado de Guevara —representada por el rey Salomón y la Sulamita, virgen del aula regia, por el palacio, el harem, el camino del

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Juan es el "lecho florido" del 1,15 (*lectulus noster floridus*), porque la esposa misma es *flor del campo* y *lirio de los valles* [70]; lecho gozado en la seguridad y quietud divina [71], y conservado por la caridad [72], esto es, por el amor, "... porque como avemos dicho, en el amor se assientan y conservan las virtudes, y todas ellas, mediante la caridad de Dios y del alma, se ordenan entre sí y exercitan, como acavamos de dezir" [73]. El lecho de Salomón descrito en el *Cantar,* al que se refiere San Juan de la Cruz, presenta también la característica de estar fuertemente protegido por los sesenta valientes de Israel, que en nuestro texto se convierten en los *mil escudos de oro*. El adjetivo "coronados", referido al lecho, tiene igualmente asiento en el *Cantar* y dentro del contexto del lecho salomónico: "Salid —leemos— hijas de Sión, / a ver al rey Salomón / con la corona de que le coronó su madre / el día de sus bodas, el día de la alegría de su corazón" (3,11). Por último, las *cuevas de leones,* aunque con valor diferente, se localizan en 4,8.

A çaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino,
emissiones de bálsamo divino.

---

desierto, la carroza y la litera—, aboca al lecho conyugal regio, dice en su sentido a la ley antigua, y anuncia, como en profecía, pareja a la del protoevangelio, la inmunidad de María.

La acción heril está representada en el cantar salomónico por el Pastor y la Cabrera, por el huerto del incienso y de la mirra, por los prados y cercas de plantas aromáticas, por los valles de los lirios y flores silvestres. La Cabrera, el alma, es sonámbula y recontadora de sueños. Esta acción heril aboca, como en profecía, al lecho genial de la ley nueva, a la nueva alianza cuyos actores han de ser los siervos de Dios, los hombres en la puridad de su humanidad doliente y redimida. Por la Cabrera sonámbula está representada el Alma, presa de toda ilusión y de todo ilusionismo, hasta que despierta. El Pastor es el Siervo de Iahvé, Cristo". (Véase *Guirnalda y Covaleda. La estrofa 15 del primer Cántico Espiritual,* en *Clavileño,* V (1954), núm. 28, pág. 22.)

[70] "Yo soy un narciso de Sarón, / una azucena de los valles", dice el *Cantar* (2,1).

[71] Para San Juan esa quietud y seguridad es lo que deseaba la esposa cuando afirma en el *Cantar*: "¡Quién me diera que fueses hermano mío, amamantado a los pechos de mi madre, / para que al encontrarte te besara / sin que nadie se burlase de mi!" (8,1). El lecho del 5,3 es un lecho de intranquilidad, de deseo, semivacío: "En el lecho, entre sueños, por la noche, busqué al amado de mi alma; busquéle y no le hallé".

[72] Es el "asiento de púrpura" del lecho de Salomón, descrito en el *Cantar* (3,9-10). Sobre él vuelve San Juan poco después para resaltar sus defensas, concretadas en el *Cántico* en *de mil escudos de oro coronados,* y en el *Cantar* en los "sesenta valientes que esgrimen la espada" (3,7-8) y en los *mil escudos de valientes* que rodean el cuello del esposo (4,4).

[73] *Cántico espiritual,* pág. 252.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

La estrofa siguiente la interpreto como una epéntesis en la lógica del texto y con igual o más razón pudiera figurar en otro lugar. Desde el punto de vista de su conexión con el *Cantar*, es evidente, y San Juan de la Cruz lo declara de modo explícito, que enlaza con los primeros versículos de éste (*post te curremus*). Resulta, no obstante, llamativa la imprecisión de la cita de San Juan, lo que corroboraría la idea ya expuesta de que muchas de las referencias del *Cántico*, utilizadas en la *Declaración* de las canciones de su poema, son de carácter doctrinal y no presuponen una influencia inmediata en la creación poética, mientras que hay otras influencias muy directas que no están señaladas.

Una traducción libre del pasaje señalado del *Cantar* podría ser la siguiente: "las doncellas te aman, porque tus amores son más suaves que el vino y tus perfumes acarician el sentido, y es tu nombre ungüento derramado" (1,2-3). La idea del *discurren*, que San Juan interpreta por "correr por muchas partes y de muchas maneras", está expresada a continuación por el coro: "... llévanos tras de ti, corramos... y cantaremos tus amores más suaves que el vino. / Con razón eres amado" (1,3). La insistencia en la comparación con el vino, elemento, por otra parte, que tiene una gran presencia en el *Cantar*, le debió sugerir a nuestro poeta el adjetivo *adobado*, localizado en otro contexto del propio *Cantar*: "... y te daría a beber el vino adobado [*condito*]" (8,2) que poco antes encuentra realzado su significado fundamental: "... y abundan en nuestras huertas toda suerte de frutos exquisitos. / Los nuevos, los añejos, que guardo, amado mío para tí" (8,14) [74].

El segundo anclaje que San Juan de la Cruz introduce en esta estrofa se refiere a un texto cuya traducción resulta problemática: *Dilectus meus missit manum suam per foramen et venter meus intremuit ad tactum eius* (5,4). Él, como casi todos los traductores, también lo ha poetizado, además de cambiarlo de registro, aunque sin ocultar el sentido placentero (balsámico) del postverbal 'toque'. Entiendo que hay también aquí influencia de otro texto no reseñado, pero que contiene en sí varios de los elementos de la estrofa sanjuaniana. Me refiero a: "¡Qué dulces tus caricias, hermana mía, esposa. Dulces más que el vino son tus amores, / y el olor de tus ungüentos es más suave que el de todos los bálsamos" (4,10) [75]. Poco después aparecerá el término 'emisiones' (*emissiones tuae*, 4,13).

---

[74] Que el adjetivo como tal tuviera para San Juan de la Cruz resonancias populares, como apunta José M.ª de Cossío (*Rasgos Renacentistas*, pág. 175), es más que probable, toda vez que el verbo *adobar* con el sentido de 'sazonar manjares' se documenta tanto en el *Vocabulario* de Nebrija como en el de Las Casas y otros diccionarios posteriores.

[75] El texto de la *Vulgata* ofrece matizaciones importantes: "Quam pulchrae sunt

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

En la estrofa vigésimo sexta vuelve a estar presente de modo destacado el tema del vino:

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

En el comentario a la misma, San Juan de la Cruz remite varias veces al texto del *Cantar*. Primero, en la *Anotación* que precede a la canción, donde afirma que la dicha que el alma experimenta en el lecho florido le permite decir con justicia, como en el *Cantar*: "Reposa su izquierda bajo mi cabeza" (2,6). En segundo lugar, y a propósito de la bebida, nos dice que en los *Cantares* se afirma que el alma recibe y bebe deleite *sustancialmente*, por medio del *entendimiento*, la *memoria* y la *voluntad* [76]. Se nos hace, por otra parte, remisión a un término, *nescivi*, que en el contexto en que se encuentra en el *Cantar* [77] no parece que tenga mucho que ver con el sentido del verso sanjuaniano: *ya cosa no sabía*, a pesar de que sí exista una motivación formal. Repetir una vez más que muchos de los envíos de San Juan al texto bíblico no tienen que ver directamente con la creación poética, sino con la explicación de la misma, puede resultar pesado. Pero se trata de una comprobación insistente.

Más importante me parece en este caso el que el comentario previo a la canción (*Anotación para la siguiente canción*) enlace, no con la estrofa inmediatamente anterior, sino con la vigésimo cuarta: "¿Quál, pues, entenderemos —dice San Juan— que estará la dichosa alma en este florido lecho, donde todas estas dichas cosas y muchas más pasan, en el qual por reclinatorio tiene al Esposo, Hijo de Dios, y por cubierta y tendido la caridad y amor del mismo Esposo?". ¿Quiere esto decir, según apunté antes, que la estrofa vigésimo sexta es continuación de la vigésimo cuarta y que la vigésimo quinta es una interpolación que podía figurar con igual justicia en otro lugar? Así lo creo y este enlace de San Juan puede considerarse una de las razones.

Pero volviendo al texto y a sus conexiones con el *Cantar*, ¿existen otras fuera de las apuntadas por el autor? Desde mi punto de vista sí, aunque no

---

mammae tuae soror mea sponsa / pulchriora ubera tua vino et odor unguentorum tuorum super omnia aromata" (*Vulgata*: *Ct.*, 4,10).

[76] "Porque según el entendimiento bebe sabiduría y ciencia, y según la voluntad bebe amor suabíssimo, y según la memoria bebe recreación y deleite en recordación y sentimiento de gloria" (*Cántico espiritual*, pág. 261).

[77] "Nescivi anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab" (*Vulgata*: *Ct.*, 6,11). Ya he dicho lo poco lógico que resulta este versículo, tanto respecto al texto que le precede como al que le sigue.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

se trata de las estrofas donde ello sea más evidente. La idea del disfrute a solas y en profundidad la vemos en las siguientes referencias: "... Le así, ya no le soltaré / hasta entrarle en la casa de mi madre / en la alcoba de la que me engendró" (3,4); "Voy, voy a mi jardín... a beber de mi vino y de mi leche" (5,1). La alcoba y el jardín surgen así como lugares íntimos y cerrados, hechos para disfrutar, beber el vino del conocimiento divino, hasta el punto de embriagarse y no reconocer el pasado (*nescivi*). Es la herida de amor (*vulnerasti*) de que habla otro versículo: "Prendiste mi corazón, hermana, esposa, / prendiste mi corazón en una de tus miradas, / en una de las perlas de tu collar" (4,9).

Algo que ha llamado mi atención y que no quisiera dejar de reseñar es la mayor insistencia por parte de San Juan de la Cruz en acudir al *Cantar* para explicar las estrofas centrales. Creo que ello es claro desde la estrofa décimo sexta a la vigésimo sexta. A nadie se le oculta que temáticamente son las estrofas más importantes de la composición, con lo que esa mayor insistencia en el *Cantar* pone de relieve la gran influencia que éste tiene sobre el texto de San Juan de la Cruz.

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó sciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dexar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.

El enlace entre la estrofa vigésimo sexta y vigésimo séptima está para mí en el versículo 5,1 antes citado: "... a beber de mi vino y de mi leche". La bebida de la *interior bodega* es tanto una cosa como otra (vino y leche), según se especifica luego en *Allí me dio su pecho*. Que también tenga presente San Juan otro texto, como expresamente afirma, no es obstáculo para defender el que menciono. Ni tampoco es obstáculo para recordar éste otro donde se fusionan de nuevo la leche y el vino: "Esbelto es tu talle como la palmera / y son tus senos sus racimos" (7,8). El aducido por San Juan de la Cruz presenta, junto a la coincidencia del *Allí te daré mis pechos* (*mis amores*, en la traducción que sigo), la alusión al vino y a la soledad de la *interior bodega*, concretada en este caso en el aislamiento del campo: "Ven, amado mío, vámonos al campo; / haremos noche en las aldeas. // Madrugaremos para ir a las viñas, / veremos si brota ya la vid, / si se entreabren las flores, / si florecen los granados, / y allí te daré mis amores" (7,12-13).

Otra preferencia a considerar, que influye también en la estrofa siguiente, es la que da cuenta de la entrega total: "... yo soy para mi amado / y a mí tienden todos sus anhelos" (7,11). En el *Cántico* se afirma que: "... y yo le di de hecho / a mí, sin dexar cosa"; y "Mi alma se a empleado, / y todo

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

mi caudal, en su servicio". Son textos que siguen profundizando en la idea del matrimonio espiritual. "Mi viña la tengo ante mis ojos" (8,12), dice la esposa del *Cantar,* que es tanto como afirmar que lo único que me interesa lo tengo presente. En el *Cántico,* este interés único (obsérvese la triple repetición de *ya*) consiste en el ejercicio de amor:

... ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi exercicio.

San Juan de la Cruz remite a un sólo texto del *Cantar* en el comentario de esta estrofa vigésimo octava: a aquel que dice que "... abunda en nuestras huertas toda suerte de frutos exquisitos. / Los nuevos, los añejos, que guardo, amado mío, para ti" (7,14). Y apostilla: "... es como si dixera: Amado mío, todo lo áspero y trabajoso quiero por ti, y todo lo suave y sabroso quiero para ti" [78]. El deleite del servicio amoroso que la nueva situación de matrimonio espiritual implica le lleva al autor a reclamar (aunque ya en la *Anotación para la canción siguiente*) otro texto (3,5) varias veces citado, por el que el esposo del *Cantar* conjura a las criaturas para que no molesten a su amada. Es la defensa del quehacer bíblico de María frente al de Marta, que sólo ideológicamente puede encontrarse en las estrofas comentadas. No veo otros posibles enlaces, puesto que los bucólicos-pastoriles señalados por Dámaso Alonso [79] no son de nuestro interés, por el momento.

En la estrofa vigésimo novena no se nos da ninguna referencia, salvo la previa que acabo de citar, y personalmente tampoco encuentro otras conexiones. No ocurre lo mismo con

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

en que San Juan remite nada menos que seis veces al *Cantar*. De todas ellas, la que desde mi punto de vista tiene más que ver con el texto del *Cántico* es la 3,11 [80], que muestra, como símbolo del triunfo del amor, la estampa del esposo coronado en el día de sus bodas. Las coronas de laurel se han convertido en las *guirnaldas* de San Juan, entretejidas ellas mismas de amor.

---

[78] *Cántico espiritual,* pág. 275.

[79] *La poesía de San Juan de la Cruz,* pág. 973.

[80] "Egredimini et videte filiae Sion regem Salomonem / in diademate quo coronavit eum mater sua / in die disponsionis illius et in die laetitiae cordis eius" (*Vulgata*: *Ct.*, 3,11).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Hay, no obstante, otro texto del *Cantar* que me parece estar más cerca de la creación sanjuaniana que los apuntados por el propio autor. Me refiero a: "Tu cabeza, como el Carmelo, / y tus cabellos son púrpura real, entretejida en trenzas" (7,6). Con independencia de las connotaciones que el término *Carmelus* despertase en San Juan de la Cruz, creo que la idea de la corona trenzada por cabellos pudo venirle sugerida a nuestro autor por este texto. Evidentemente no hay un exacto paralelismo entre la imagen del *Cantar* y la del *Cántico*, ya que el *Cántico* describe una coronación, mientras que el *Cantar* da cuenta de cómo son la cabeza y los cabellos de la esposa. Lo que sí resulta claro es la referencia a una misma parte del cuerpo y la coincidencia en la idea del trenzado y el cabello. No desconozco que el cabello en el *Cántico* no es sólo hilo conductor del entretejimiento, sino también atadura fuerte y segura, en el sentido que da San Juan en sus comentarios. Pero no veo que esto se oponga a la influencia que apunto, en la que lo más destacable sería la consideración del cabello en la operación del trenzado.

El cabello como hilo conductor, como aro en torno al cual se articula la ofrenda floral, vuelve a estar presente en la estrofa siguiente.

> En solo aquel cabello
> que en mi cuello volar consideraste,
> mirástele en mi cuello
> y en él presso quedaste,
> y en uno de mis ojos te llagaste.

Es el hilo amoroso, la *atadura de la perfección*, como dice San Juan, recordando al Apóstol. No cabe duda de la influencia garcilasiana en este punto, según observó el padre Crisógono[81], pero en el propio texto del *Cantar* el cabello tiene relieve suficiente como para que nos fijemos en él[82]. Junto al texto antes citado, recordaría el: "Son tus cabellos rebañito de cabras / que ondulantes van por los montes de Galad" (4,2), texto que se repite en 6,5 y en el que aparece junto al *cabello* la idea de movimiento; y sobre todo el: "Prendieste mi corazón, hermana, esposa, / prendiste mi corazón en una de tus miradas, / en una de las perlas de tu collar" (4,9),

[81] Véase *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*, II, págs. 26-28.

[82] Sin ser tan tajante como el P. Emeterio, sí creo que, en caso de confluencia de posibles fuentes, es el *Cantar* la que resulta más segura ("Cuando se evidencia en la poesía sanjuaniana —nos dice— la influencia del *Cantar* bíblico, éste ha de ser tenido por única fuente; faltando ésta, merece la preferencia el ambiente literario de la época y sólo faltando ambas se puede pensar en alguna otra fuente particular y determinada" (P. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D.: *Las raíces de la poesía sanjuaniana y Dámaso Alonso*, pág. 134).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

cuya relación con la estrofa comentada la puso ya de relieve Dámaso Alonso [83].

El cabello que, como decía antes, ha servido de aro para tejer la corona floral aparece ahora como collar y grillete al mismo tiempo. Protege la "fortaleza" que según San Juan significa el *cuello*, celebrada en el *Cantar* como "torre de marfil" o "torre de David": "Es tu cuello cual la torre de David rodeada de trofeos ..." (4,4); "Tu cuello, torre de marfil ..." (7,5); "¡Cuán hermosas están tus mejillas entre las guedejas, tu cuello con los collares!" (1,10). Celebración y custodia a la vez de la fortaleza que ha demostrado el alma para desasirse de todo y llegar en situación perfecta al matrimonio espiritual, atrayendo la atención del esposo:

... y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

San Juan de la Cruz recuerda como único texto del *Cantar*, a propósito de esta estrofa, el 4,9, que, evidentemente, es el más importante, aunque entiendo que no el único.

En la estrofa siguiente no aparece ningún anclaje. Para mí esta estrofa ha de verse en relación con la quinta: "Mil gracias derramando ...". Allí aparecen las criaturas cantando la gracia divina participada; aquí es el hombre, mediante la transformación sufrida por el matrimonio espiritual, el que canta las bondades de la participación, en línea con la doctrina neoplatónica [84] de que la contemplación de la belleza embellece a quien la contempla.

Quando tú me miravas,
su gracia en mí tus ojos imprimían;
por esso me adamavas,
y en esso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

El texto del *Cantar* más cercano ha aparecido en la estrofa anterior, de la que dije que ésta era continuación: "Prendiste mi corazón... en una de tus miradas" (4,9).

En la trigésimo tercera se continúa el tema de la mirada, pero con un elemento nuevo: preterición del pasado, al mismo tiempo que un claro entronque con el *Cantar*.

---

[83] *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 978 y pág. 887, núm. 29.

[84] El P. Ángel Custodio Vega sostiene que "Sería injuria suponerle (a nuestro autor) ignorante del espíritu y de las principales bases de su doctrina" (*La clave exegética del Cántico espiritual*, pág. 326).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

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

San Juan de la Cruz declara expresamente la ruptura apuntada: "De manera que, si antes que estuviese en su gracia por sí solo la amava, aora [que] ya está en su gracia, no sólo la ama por sí, sino también por ella".

La estrofa comentada es uno de los pocos entronques que establece Dámaso Alonso entre el *Cántico* y el *Cantar*, a pesar de reconocer, como ya he dicho, que es este texto bíblico el que mayor influjo ejerce sobre la obra del Poeta de Fontiveros. Sostiene el Prof. Dámaso Alonso que en esta estrofa se entremezclan la tradición culta de la Biblia con la popular de nuestro Cancionero, donde las referencias a la morenez son habituales, precisamente por oposición a la lírica culta, que no conoce otra belleza que la rubia. El propio crítico reconoce que "Esta coincidencia con la poesía popular carecería de significación en vista de la indudable fuente bíblica del pasaje, si la introducción de la palabra *carillo*, que hemos estudiado antes, no nos indicara que el poeta, lo mismo que Fray Luis de León, consideraba al *Cantar* como una especie de pastoral rústica, y que quería en la proyección de su *Cántico* evocarlo con un sentido de virginidad popular y pastoril" [85].

También José M.ª de Cossío ha recalado en esta estrofa para insistir en el entronque literario [86], a pesar de la clara procedencia escrituraria. Me pregunto si Dámaso Alonso, José M.ª de Cossío, y con ellos muchos críticos, no exageramos al señalar los aspectos, llamémoslos de modo general "no religiosos", que hay en el *Cántico*. No es que comparta tampoco el punto de vista de José L. Morales de que es necesario ser filósofo o teólogo para entender a San Juan de la Cruz y que "... el haber querido Dámaso Alonso estudiar a San Juan de la Cruz "desde esta ladera" era ya, en sí,

---

[85] *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 977. El Prof. Dámaso Alonso recuerda en otro lugar (pág. 946), a propósito de la influencia del cancionero tradicional en San Juan de la Cruz, cómo, según un testimonio recogido por el P. Crisógono, nuestro autor estando encerrado en la cárcel de Toledo oyó a unos muchachos que pasaban por la calle la siguiente cancioncilla:

Muérome de amores,
carillo, ¿qué haré?
—Que te mueras, ¡alahé!

Personalmente no creo que el que puedan encontrarse otros entronques en el *Cántico* es razón para minusvalorar la influencia básica y fundamental del *Cantar*. Al fin y al cabo, San Juan, como cualquier escritor, es hijo de su tiempo y no puede sustraerse al influjo del mismo ni de su propia formación. Pero habría que distinguir entre influencias queridas y buscadas y otras inconscientes.

[86] Véase *Rasgos renacentistas y populares*, págs. 161-163.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

plantear el problema de su estudio sobre una base equivocada" [87]. Las conexiones con la literatura popular e incluso culta existen. Pero insisto en que habrá que plantearse cuántas de estas conexiones son deliberadas y cuántas inconscientes, producto de influjo cultural o simplemente de ambiente.

Ocurre lo mismo con otros anclajes de la tradición religiosa. En las referencias al *Cantar* que el propio San Juan señala, Cristóbal Cuevas ha llamado la atención sobre el hecho de que algunas pasan por el antecedente más inmediato del Breviario [88]. Yo mismo estoy señalando algunos ecos del *Cantar* cuya intencionalidad por parte del autor es dudosa, a pesar de tratarse de un texto que conscientemente se quiere tener cercano.

El "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén... // No miréis que soy morena, / es que me ha quemado el sol" ... (1,5-6) no ofrece duda como base de esta canción, en la que sigue presente el hecho de la mirada de amor (redentora), con la cual el color *negro* se transformará en el blanco de la estrofa siguiente:

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

La transmutación que supone el matrimonio espiritual llega a contagiar hasta la mirada ("Quando tú me miravas, / su gracia en mí tus ojos imprimía ..."), de tal forma que nos encontramos ante un mirar nuevo ("... ya bien puedes mirarme, / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mi dexaste"), que San Juan identifica con los ojos de la paloma. Es el requiebro del esposo en el versículo 15 del Canto I: "¡Qué hermosa eres, amada mía, / qué hermosa eres! / Tus ojos son palomas". Estamos ante el piropo más sugerente de los que aparecen en el *Cantar,* según el poeta, que afirma: "Y llámala paloma porque assí la llama en los *Cantares,* para denotar la senzillez y mansedumbre de condición y amorosa contemplación que tiene. Porque la paloma no sólo es zenzilla y mansa sin hyel, más también tiene los ojos claros y amorosos" [89].

San Juan de la Cruz insiste con la anteposición del adjetivo *blanca* ("La blanca palomica") en el hecho de la limpieza en la mirada. Pero es que en

[87] Véase *El Cántico espiritual,* pág. 17.

[88] Concretamente la cita del *nigra sum sed formosa* se aparta parcialmente del texto de la *Vulgata.* Y cuando se refiere al árbol como redención y como pecado, vuelve a mezclar los textos litúrgicos. (Véase Cristóbal Cuevas: *Cántico espiritual,* núm. 585, pág. 297, y núm. 434, pág. 246.)

[89] *Cántico espiritual,* pág. 299.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

el *Cantar* son varias las veces que aparecen identificados los ojos y las palomas. A la referencia antes mencionada del 1,15, puede añadirse esta otra, casi idéntica: "¡Qué hermosa eres, amada mía / qué hermosa eres! / Son palomas tus ojos a través de tu velo" (4,1); y la que encaja más en este caso con el conjunto de la estrofa: "Sus ojos son palomas /posadas al borde de las aguas, / que se han bañado en leche / y descansan a la orilla del arroyo" (5,12). Junto a estos textos, cabe recordar también las varias veces que se denomina *paloma* a la esposa: "Ven, paloma mía ..." (2,14); "... Ábreme, ... paloma mía" (5,2); "Pero es única mi paloma ..." (6,9).

Me sorprende el error de la cita del *Cantar* por parte de San Juan de la Cruz. Porque en el 2,10 a que él remite no aparece para nada el término *paloma*. La cita más cercana a su referencia es el 2,14: *columba mea in foraminibus petrae*... Sin embargo, el sentido que late en torno a ese versículo 10 del Canto II: "Levántate ya ... y ven: / Que ya se ha pasado el invierno / y han cesado las lluvias. // Ya han brotado en la tierra las flores, / ya es llegado el tiempo de la poda / y se deja oir en nuestra tierra el arrullo de la tórtola" (10,11-12), donde se insiste en la idea de la llegada de la primavera y el fin del invierno, al mismo tiempo que hace su aparición la tórtola (*vox turturis audita est in terra nostra*), es sentido, repito, coincidente con el que vemos en la estrofa sanjuaniana. A la luz de esta coincidencia, se me ocurre pensar que más que error de cita se trata de imprecisión. San Juan conocía de memoria el texto del *Cantar*. Centrado sobre la idea fundamental de la quietud y el tiempo de la primavera, en su llamada a la esposa para que goce de esa nueva situación, interpoló un término que no estaba en ese texto preciso del *Cantar*, pero que sí estaba en otro paralelo: "... Abreme, hermana mía, esposa mía, *paloma mía*, inmaculada mía ..." (5,2), con el cual pudo cruzarlo nuestro poeta. De ser cierta esta interpretación, se corroboraría aún más la tesis de que San Juan de la Cruz acude a los "textos concretos" del *Cantar* a la hora de la explicación más que a la hora de la creación. Como decía al principio, la gran asimilación del poema bíblico hace que, siendo evidente su presencia, se dificulte el reconocimiento.

Quiero insistir en que desde mi punto de vista es importante, en la composición de la estrofa sanjuaniana a que me refiero, el texto relativo a la tórtola, con el cual es posible que San Juan de la Cruz quisiera aunar las dos corrientes patrísticas que simbolizan la casta monogámica, según ya apunté en otra ocasión, haciéndome eco de opiniones más autorizadas al respecto [90]. Pero es también posible que la coincidencia en el *Cantar* e incluso la cercanía textual —como antes hemos visto— de la tórtola y la pa-

[90] Véase mi trabajo: *La naturaleza en el Cántico espiritual*, pág. 169.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

loma empujen al autor a un artificio más literario, puesto con la intencionalidad que él mismo señala en sus *Comentarios*: marcar el tipo de búsqueda que ha emprendido el alma; búsqueda como la que dicen que tiene la tórtola, que "... quando no halla a su consorte, ni se asienta en rama verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debaxo de la sombra, ni se junta con otra compañía; pero en juntándose con él, ya goza de todo esto" [91].

La insistencia de San Juan de la Cruz en recalcar el singular comportamiento de la tórtola, queda de manifiesto al añadir al CA (primera e indiscutida versión del poema), en nota marginal y autógrafa: "ni se junta con otras aves", lo que en la versión de CB o manuscrito de Jaén quedó como: "ni se junta con otra compañía", corrección que en opinión de Cristóbal Cuevas [92] corroboraría la idea de la autenticidad de la versión ampliada.

Que además del *Cantar* existe aquí una influencia externa, es evidente. ¿*Romance de Fontefrida,* como han apuntado José M.ª de Cossío, Dámaso Alonso o Marcel Bataillon? Parece seguro, si bien no descartaría tampoco la vivencia personal, que se sumaría a las otras motivaciones. En definitiva, como decía, paloma y tórtola están presentes y cercanas en el *Cantar*: la tórtola, como animal de costumbres estacionarias ("... y se deja oir en nuestra tierra el arrullo de la tórtola"); la paloma, como símbolo de pureza espiritual y también de quietud ("Sus ojos son palomas, posadas al borde de las aguas, / que se han bañado en leche / y descansan a orillas del arroyo" (5,12). Es la imagen que suscita esta cita la que pienso pudo provocar la fusión en la estrofa sanjuaniana de la paloma y la tórtola, con la ayuda del romance de Fontefrida y esos otros recursos a que me he referido.

En la estrofa trigésimo quinta se insiste en la característica de aislamiento que acompaña los amores de la tórtola.

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

San Juan ha querido dejar claro que el matrimonio espiritual exige una entrega total, según se insiste repetidamente en el *Cantar*. "Mi amado es para mí y yo soy para él. / Pastorea entre azucenas", leemos en 2,16. Más adelante, volvemos a encontrar la misma afirmación: "Yo soy para mi amado, y mi amado para mí /, el que se recrea entre azucenas" (6,3). Un tercer texto vuelve sobre este sentido de exclusividad e ignorancia de todo aquello

[91] *Cántico espiritual,* pág. 301.
[92] Véase edic. del *Cántico espiritual,* núm. 598, pág. 301.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

que no sea la posesión amorosa: "Yo soy para mi amado / y a mí tienden todos sus anhelos" (7,11). La idea, pues, de aislamiento se encuentra en el *Cantar,* aunque no esté expresada con el término *soledad.* Y no sólo la idea de aislamiento en cuanto necesidad para el disfrute amoroso, que es el tipo de soledad a que aquí se refiere San Juan de la Cruz. Hay otra soledad, la que nos narra en el Canto III la esposa que no encuentra en el lecho al amado de su alma, que coincide con la soledad de las primeras estrofas del *Cántico,* donde el alma, herida ocasionalmente de amor, adivina los goces de la posesión y emprende por ello un apasionado camino de búsqueda.

Partiendo de la entrega total, del aislamiento, San Juan de la Cruz ha construido una de las estrofas, para mí, más perfectas de todo el *Cántico.* Y lo ha hecho repitiendo al comienzo de todos los versos un término que, lejos de producir en el lector fatiga por la pobreza expresiva, logra cautivarlo por su musicalidad redundante, que contribuye a realzar la idea de soledad total que persigue la estrofa. Cabría preguntarse si esa falta de fatiga a que me refiero no viene motivada por la sustitución en el v. 4 del sustantivo *soledad* por el adverbio *a solas.* La respuesta es difícil, pero probablemente sea una razón, aunque entiendo que es el conjunto el que con la elección de sus elementos, incluido el ritmo, produce la sensación estética que experimentamos. Me atrevería a señalar la importancia que tiene la elección y disposición del término más caracterizado de esta estrofa (*soledad*), sugiriendo la siguiente lectura del texto, que parece tener sentido por sí mismo con el simple hecho de introducir una [y]:

En soledad,
y en soledad,
y en soledad,
[y] a solas;
también en soledad.

Pero volviendo a nuestros ecos del *Cantar,* no parece que haya en la estrofa señalada otros que el apuntado arriba, ni San Juan de la Cruz los señala expresamente.

No ocurre lo mismo con la estrofa siguiente, en la que junto al claro antecedente del "... iréme al monte de la mirra, / al collado del incienso" (4,6), que comenta nuestro autor, vemos el recuerdo del coro del Canto I: "... Introdúcenos, rey, en tus cámaras, / y nos gozaremos y regocijaremos contigo" (1,4). Es este texto, para mí, antecedente del "gocémonos, Amado", al tiempo que penetramos más en nuestra intimidad ("entremos más adentro en la espesura"). En el *Cantar* se lee también: "Si muro, edificaremos sobre ella almenas de plata" (8,10), esto es, fortaleceremos la fortaleza, al igual que protegeremos nuestra soledad, aislándonos más (entrando más adentro en la espesura).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

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

La nueva visión de la naturaleza que puede contemplarse en esta estrofa desde la perspectiva del aislamiento a que ha conducido el matrimonio espiritual, especialmente remarcado en la estrofa anterior, es un eco del siguiente texto del *Cantar* en el que es significativo también el paralelismo formal (imperativos, vocativo) con respecto a los dos primeros versos de la estrofa sanjuaniana: "Ven, amado mío, vámonos al campo; haremos noche en las aldeas" (7,12).

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

La penetración en el conocimiento divino no tiene límites para el alma enamorada. Pero la posibilidad material de seguir profundizando en el aislamiento, una vez llegados a la espesura, a lo más denso, es inviable, por lo que se hace necesario quebrar la dirección de ese proceso de aislamiento, si queremos conseguir expresividad informativa. De aquí que en el poema se hable ahora de una penetración en profundidad. La línea recta se quiebra y descendemos hasta las profundas cavernas de la piedra, que están bien escondidas. Son las "... hendiduras de las rocas, las grietas de las peñas escarpadas" (2,14) en que habita la paloma del *Cantar*, según comenta el propio San Juan [93]. Y son también las "... guaridas de los leones, / de los montes de las panteras" (4,8). En la profundidad del conocimiento, el alma participará más y más de la hermosura divina, meta ésta obsesionante para San Juan de la Cruz [94].

Otro texto, al que también alude nuestro autor, afirma que en esa intimidad beberán juntos el conocimiento más sabroso: "Yo te llamaría, y te entraría en la casa de mi madre, / en la alcoba de la que me engendró, / y te daría a beber vino adobado / y mosto de granados" (8,2). Es necesario recalcar la coincidencia de expresiones como *dabo tibi mustum malorum*

[93] "En estas cabernas, pues, de Christo —dice— desea entrarse bien de hecho el alma, para absorverse y transformarse e imbriagarse bien en el amor de la sabiduría de ellos, escondiéndose en el pecho de su Amado. Porque a estos agujeros la convida él en los *Cantares*...; los quales agujeros son las *cabernas* que aquí vamos diziendo" (*Cántico espiritual*, pág. 313).

[94] Sobre el símbolo de las cavernas, véase H. Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*, Ed. Gredos, Madrid, 1968, págs. 293-299.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

gramatorum meorum. San Juan de la Cruz ha conjugado los dos pasajes citados y probablemente otros, como el siguiente: "Madruguemos para ir a las viñas, / veremos si brota ya la vid, / si se entreabren las flores, / si florecen los granados, / y allí te daré mis amores" (7,13). No veo, en cambio, que haya ninguna influencia textual del "... su pecho es marfil / cuajado de zafiros" (5, 14), que recuerda San Juan en el *Comentario* de su composición.

El texto citado del 7,13 parece importante, no sólo por su influencia en la estrofa que comentamos, sino también en las dos siguientes: "Allí me darás tus amores" es el deseo que se expresa en la estrofa trigésimo octava; y el ambiente bucólico del resto de la cita nos lleva hasta la trigésimo novena.

No es cuestión de insistir sobre la importancia del tema del vino en el *Cantar*, aunque sí quisiera llamar la atención sobre la fusión, en el *Cántico*, de aquél (mediante el sustantivo *mosto*) y las granadas, otro tema de bastante relieve en el *Cantar*: "Y el mosto de granadas gustaremos", porque, "Es tu plantel un bosquecillo de granados y frutales los más exquisitos" (4,13).

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

Allí, en la quietud de la interior caverna, junto al amor a que he hecho referencia, se pide en la estrofa trigésimo octava algo más que no encuentra antecedentes en el *Cantar* y que San Juan de la Cruz explica claramente en los *Comentarios*: "Es la gloria esencial, que consiste en veer el ser de Dios" [95]. En el *Cántico* esa gloria esencial se concreta en:

El aspirar de el ayre,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donayre
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

En el primer versículo del *Cantar* la esposa afirma: "¡Béseme con besos de su boca!", deseo de identificación que se repite de manera plural e intermitente a lo largo de todo el texto bíblico y del que posiblemente la expresión más acabada sea aquel "Ponme como sello sobre tu corazón, / ponme en tu brazo como sello. / Que es fuerte el amor como la muerte / y son como el sepulcro duros los celos" (8,6) que encontramos en boca del esposo. ¡El sello como marca de propiedad! Y en la medida en que está sobre el corazón y sobre el brazo, marca de propiedad amorosa y fuerte, eterna.

[95] Véase *Cántico espiritual*, pág. 318.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

El "veer el ser de Dios", portar su sello, es aspirar el aire, esto es, gozar de los perfumes exquisitos que se mencionan en 3,6 y a los que se alude también en 1,13 y 4,16. Y "veer el ser de Dios" es disfrutar del canto de la dulce Filomena, porque, como se dice en el *Cantar* y San Juan a este propósito recuerda: "Tu voz es suave" (2,14). Es indudable que han confluido aquí el recuerdo del texto sagrado y la tradición literaria señalada por Dámaso Alonso y M.ª Rosa Lida [96].

"Veer el ser de Dios" es sentarse a su sombra, según narra el *Cantar* (2,3), disfrutar del soto y su donaire, según el *Cántico,* y todo ello hacerlo desde la quietud que da el saberse *eternamente amada*: "Ponme como sello sobre tu corazón, / ponme en tu brazo como sello. / Que es fuerte el amor como la muerte / y son como el sepulcro duros los celos. / Son sus dardos saetas encendidas, / son llamas de Yavé" (8,6).

San Juan de la Cruz, al explicar esta penúltima estrofa, remite en tres ocasiones al *Cantar*: la ya citada 2,14; una segunda en que el esposo recuerda a la esposa que ya han pasado los días tristes del invierno [97]; y una tercera, muy cercana en el texto, que repite parte de la cita anterior, en que se solicita que se muestre a sí misma (2,14). Desde mi punto de vista, más influencia que las dos últimas tiene la cita recordada del 8,6. Apoyo mi creencia en el hecho de que tanto en el *Cantar* como en el *Cántico* es en estos lugares donde únicamente aparece la palabra *llama,* y, por otra parte, en el sentido coincidente de la "llama que consume y no da pena" con el "amor fuerte como la muerte". En el *Cántico,* esa llama es perfecta, porque tiene las dos propiedades necesarias para ello: "... conviene a saver, que consume y transforma el alma en Dios, y que no dé pena la inflamación y transformación de esta llama en el alma" [98]. En el *Cantar,* las llamas son divinas y por tanto poseedoras de toda cualidad.

Finalmente, la estrofa quadragésima pienso que se asienta también en el último canto del *Cantar.* San Juan recuerda aquí el pasaje del comienzo del Canto VII [99], pero me parece más en consonancia con el espíritu de estos sus versos, que ponen de manifiesto el descanso del guerrero, la quietud a la que llega el alma al final de una carrera de luchas y renuncias en esta vida, el siguiente texto: "Pero he venido a ser a sus ojos / como quien halla la paz" (8,10). Se trata de un texto cercano formalmente a los antes

[96] Véase en estos autores (Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz,* pág. 893; M.ª Rosa Lida: *Transmisión y recreación,* pág. 43, núm. 1, y págs. 21-31) el entronque de los dos primeros versos de la estrofa sanjuaniana con Garcilaso.

[97] "Levántate ya, amada mía, / hermosa mía, y ven: // Que ya se ha pasado el invierno / y han cesado las lluvias. // Ya han brotado en la tierra las flores, / ya es llegado el tiempo de la poda / y se deja oir en nuestra tierra el arrullo de la tórtola" (2,10-12).

[98] San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual,* pág. 328.

[99] "¿Quién es ésta que sube del desierto / apoyada sobre su amado?" (8,5).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

citados, que puede verse reforzado en su enlace con el *Cántico* por su también cercanía con este otro: "No pueden aguas copiosas extinguirlo / ni arrastrarlo los ríos" (8,7). Esas aguas, pasiones impotentes contra la fuerza del amor, son las que ha logrado vencer el alma peregrina de sí misma en la canción de San Juan de la Cruz. Por eso nuestro autor comenta: "... con deseo que el Esposo concluya ya este negocio, pónelo por delante, para más moverle a ello, todas estas cosas en esta última canción, en la qual dize cinco cosas: la primera, que ya su alma está desasida y agena de todas las cosas; la sigunda, que ya está vencido y ahuyentado el demonio; la tercera, que ya están subjectadas las passiones y mortificados los apetitos naturales; la quarta y la quinta, que ya está la parte sensitiva e inferior reformada y purificada, y que está conformada con la parte espiritual, de manera que no sólo no estorbará para recebir aquellos bienes espirituales, mas antes se acomodará a ellos, porque aun de los que agora tiene participa según su capacidad" [100]. Los "peligros de la noche" (3,8) han sido conjurados y puede al fin cantar:

Que nadie lo mirava,
Aminadab tampoco parescía,
y el cerco sosegava,
y la cavallería
a vista de las aguas descendía

El hieratismo pausado de esta estrofa —escribe Dámaso Alonso— "... con la introducción del demonio por medio del enigmático Aminadab, produce una maravillosa sensación final y anticlimática, de cesación, de relajación, de descenso" [101].

Creo, para terminar, que esa cercanía de difícil precisión a que me refería al comienzo de este estudio es cierta. *Cantar* y *Cántico* son composiciones muy próximas, aunque también muy diferentes, por lo que pienso que no puede considerarse el *Cántico* "trasposición del *Cantar de los Cantares*", como afirmó Baruzi. La cercanía lo es en función del tema, de las alegorías y de las imágenes que el *Cantar* suministra; la diferencia radica, sobre todo, en el objetivo, puramente espiritual para San Juan y no así para el texto bíblico. También es diferente la forma: diálogo y plural en el *Cantar*, monólogo coherente en el *Cántico*. Pero más allá de las diferencias, que, insisto, son múltiples e importantes, destacan las coincidencias, el sabor de frutos conocidos y de música ya oida, que decía al comienzo. El *Cantar* es la tierra principal donde enraizan y succionan su savia las estrofas del *Cántico*.

---

[100] *Cántico espiritual*, págs. 329-330.
[101] Véase *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 1027.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es