

ESQUIVO Y JUNTO: LECTURA DE DOS VERSOS DE LA LLAMA DE AMOR VIVA¹

M.^a JESÚS MANCHO
Universidad de Salamanca

Es la *Llama* una composición poética, en la que las cuestiones semánticas han oscurecido en ciertos momentos sus, por otras razones, luminosos versos. Como ejemplo de esta complejidad vamos a fijarnos en la presente ocasión en dos versos concretos, el cuarto y el decimotavo, aparentemente sencillos, pero que en una aproximación más detenida plantean problemas interpretativos. Ambos aparecen realzados en el tercero de los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz:

1. ¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres; 5
rompe la tela de este dulce encuentro.

2. ¡Oh cauterio suave!
¡oh regalada llaga!
¡oh mano blanda! ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe 10
y toda deuda paga!
matando muerte, en vida la has trocado.

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

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de la DGICYT, *Ediciones de obras Literario-espirituales del Siglo de Oro*.

4. ¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno, 20
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
¡cuán delicadamente me enamoras!

Por lo que se refiere al cuarto verso —«pues ya no eres *esquiva*»— es claro que su dificultad no puede derivarse sino del adjetivo *esquivo*. Éste generalmente ha sido entendido como «desdeñoso, desapegado, zahareño y de genio retirado y poco agradable», de acuerdo con el significado asignado por el *Diccionario de Autoridades*², el cual, a su vez, se basaba en Covarrubias³. No obstante, este sentido no despeja algunas incógnitas que plantea el poema⁴. Interpretaciones de esta índole⁵ parecen implicar la consideración de *esquiva* como un adjetivo característico del vocabulario trovadoresco-cancioneril, que continúa y penetra, por ejemplo, en la poesía de Garcilaso⁶, de donde habría podido tomarlo el místico castellano. Tal y no

² Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1984, s.v. *esquivo*. En cuanto a *zahareño*, este mismo diccionario trae, en su primera acepción, «que se aplica al pájaro bravo, que no se amansa, o que con mucha dificultad se domestica»; en su segunda, «por extensión, que es como más frecuentemente se usa, vale desdeñoso, esquivo, intratable o irreducible». Por lo que se refiere a los valores actuales, el *Diccionario de la Real Academia Española*, en las ediciones 19.^a, 20.^a y 21.^a, (Madrid, 1970, 1984, 1992), define *esquivo* como «desdeñoso, áspero, huraño» y para *zahareño* repite exactamente las mismas acepciones del *Diccionario de Autoridades*. Parece desprenderse, por tanto, que *esquivo*, *desdeñoso* y *zahareño* son intercambiables y funcionan como sinónimos.

³ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1987.

⁴ Cf., por ejemplo, V. García de la Concha, quien admite que «tampoco sabemos en qué ha consistido la *esquivez*. Pero reduciéndolo todo a línea argumental —esto es, profanándolo—, podríamos decir que una mano amorosa, que en una etapa anterior aplicaba la llama del afecto a quemar con aspereza las imperfecciones de su amada, *por lo que la llama era sentida como zahareña*, la ha convertido ahora en cauterio» [...] «un fuego que viene de lo eterno —“que a vida eterna sabe” (v. 5)—, de lo que es al margen del tiempo y del espacio, ha invadido los espacios del oscuro frío de muerte y de la tiniebla, lo “que estaba oscuro y ciego” (v. 16). *Recelosa* al principio la llama, “*esquiva*” por fuerza de la ley de contrarios, *apenas si penetraba*. Pero, en su *viveza*, ha ido redimiendo ese espacio, o mejor, lo ha alumbrado, lo ha dado a luz ensanchando el alma» (*Filología y mística. San Juan de la Cruz. «Llama de amor viva»*; Madrid, Real Academia Española, 1992, págs. 45-47. La cursiva es nuestra).

⁵ Tal contenido ha llevado a algunos especialistas a suponer sucesivas y previas visitas de la llama-Amado, seguidas de huidas u ocultamientos, frente a una actitud decidida y firme con connotaciones sexuales obvias. Así, por ejemplo, para B. Teuber («Erotik und allegorie bei San Juan de la Cruz», *Romanische Forschungen*, 104, 1/2, 1992, págs. 104-131 y específicamente, págs. 104-117), existe una historia literal —la realización erótica—, que posee un significado alegórico. Según la primera, la protagonista habla a su Amado, al que metonímicamente denomina «llama de amor viva», quien parece haberle dado cita para un dulce encuentro y a quien ruega que abandone su actitud vacilante y que realice el acto amoroso con ella.

⁶ Destaca Dámaso Alonso (*La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 41) que Garcilaso hace rimar *esquiva* con *viva* en la *Canción*

otra era, en efecto, la opinión de Dámaso Alonso, quien, sin embargo, advertía prudentemente que «todo estudio de léxico, dada la brevedad de la obra poética, habrá de apoyarse en el mucho más extenso de los comentarios, que yo no quiero tratar en este libro»⁷.

Una lectura de este tipo trasluce una disposición o talante inestable, huidizo y superficial por parte de la llama, que compagina mal con su exacta precisión pungente —bisturí manejado con candente destreza divina— y con la fijeza y concentración exigidas para acertar en el más profundo de los centros del alma, tal que si se tratara de una saeta de fuego hincada en el blanco de una diana, dotada, además, de volumen.

Una vez más, la palabra de San Juan de la Cruz se manifiesta en toda su densidad sémica⁸. En lo que respecta al adjetivo *esquivo*, los autores del *DECH*⁹ han subrayado su polisemia, pues, junto al significado moderno, ‘huraño’, ‘huidizo’, —que documentan en A. Palencia y Nebrija—, destacan la antigüedad de «la acepción ‘siniestro, horrible, malo, dañoso’, que hallamos en tantos autores medievales», entre los que mencionan a Berceo, Juan Ruiz y la *Danza de la Muerte*. Este significado tradicional es el asignado por San Juan en el Comentario, como notó C. Morón Arroyo¹⁰, quien rechazó el equivalente al calificativo de la actitud del ciervo en el *Cántico*, tímida y retraída —lo que es reflejado en dos traducciones al inglés como *elusive*: ‘huidizo’, ‘elusivo’—, y reivindicaba, por el contrario, en la *Llama* el sentido de ‘dolorosa’, ‘atormentadora’, valores estos últimos que documenta, también, en la *Celestina*. De hecho, en los mismos comentarios el santo proporciona ciertas precisiones semánticas, a las que, como es bien conocido, era muy aficionado: «‘Pues ya no eres *esquiva*’, es a saber: pues ya *no afliges, ni aprietas, ni fatigas* como antes hacías»¹¹ (la cursiva es

primera (vs. 14-18): «Vuestra soberbia y condición *esquiva/acabe* ya, pues es tan acabada/la fuerza de en quien ha d’executarse;/mirá bien qu’el amor se desagrada/deso, pues quiere que el amante *viva/y* se convierta ado piense salvarse» (B. Morros, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y versos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, pág. 66), donde el sentido es patente al aparecer, adosado a un sustantivo, como equivalente de *soberbia*. Mayor transparencia se percibe en los versos 100-101 de la *Égloga I*: «Por ti la *esquividad* y apartamiento/ del solitario monte m’agradaba» (*Ibidem*, pág. 125. B. Morros, en nota a pie de página, interpreta *esquividad* como ‘retiro’, ‘soledad’).

⁷ Véase *op. cit.*, pág. 163.

⁸ Sobre la complejidad y hondura semántica de las palabras del místico castellano, pueden consultarse los trabajos de Manuel Alvar, «La palabra trascendida de San Juan de la Cruz», *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján Artes Gráficas, 1986, págs. 207-229 y «La palabra y las palabras de san Juan de la Cruz», en J. Paredes, ed., *Presencia de san Juan de la Cruz*, Granada, Ed. Universidad, 1993, págs. 183-215.

⁹ J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, a partir de ahora citado como *DECH*.

¹⁰ «Texto de amor vivo», *Ínsula*, 537, 1991, págs. 15-17; la referencia concreta se halla en la pág. 17.

¹¹ *Llama* I,15. A partir de ahora citaremos como LA (versión A).

nuestra). Las *Concordancias*¹² sanjuanistas proporcionan diecinueve contextos en los que, según sus autores, *esquivo* parece realizarse como ‘acedo, aflictivo, amargo, áspero, desabrido, duro, oscuro, penoso, riguroso, seco, terrible, trabajoso’¹³. Incluso, en el primero de los pasajes aducidos, *esquivo* se halla formando una típica pareja sinonímica con *penoso*, mientras que se enfrenta en correlato antonímico a *suave* y *amigable*¹⁴. Pero, todavía más, si la crítica ha reconocido en el último verso de la estrofa 38 del *Cántico Espiritual*, «con llama que consume y no da pena», el precedente y anuncio del símbolo de la llama, no se ha fijado o no ha concedido importancia a la parte final del mismo, «*que no da pena*», expresión que viene a ser sinónima de ‘ya no es esquiva’, supuesto que *esquiva* equivale a ‘penosa’. Se trataría, así, de un uso ligeramente arcaizante por parte del místico castellano, que conservaría una acepción que resultaba envejecida en otras zonas geográficas y en otros registros sociales¹⁵.

En definitiva, a nuestro juicio, la llama, en tanto que parte superior del fuego en figura piramidal¹⁶, no ha sido nunca elusiva, desdeñosa ni zahareña, sino que, desde el principio, ha sido penetrante —un agudo estilete ígneo— y ha mantenido siempre su ‘viveza’ o ‘fuerza’. La diferencia radica en que, si en los comienzos ésta era mortificante, por corresponder a la contemplación purgativa, terriblemente dolorosa, ahora, superada esta fase del proceso

¹² J. L. Astigarraga, A. Borrell, F. J. Martín de Lucas, *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990, s. v. *esquivo*.

¹³ Como ejemplo, pueden mencionarse: LA 1,16: «En el cual ejercicio el alma padece mucho detrimento y siente graves penas en el espíritu, que de ordinario redundan en el sentido, siéndole esta llama muy *esquiva*»; LA, 1,19: «De esta manera le era antes *esquiva*, y de esta manera suele ser el sumo padecer en la sustancia y potencia del alma, en aprieto y angustia grande, peleando allí unos contrarios contra otros en su sujeto paciente». Incluso aparece uno, LA, 1,24, en el que *esquivo* se aplica a *encuentro*, en lo que pudiera considerarse como adjetivación antonímica del sintagma «*dulce encuentro*»: «Todo lo cual se rompió e hizo en el alma por los *encuentros esquivos* de esta llama cuando ella era *esquiva*». (La cursiva es nuestra).

¹⁴ El pasaje, significativamente, pertenece al segundo libro de la *Noche*: «Pero veamos ahora cuál sea la causa por que, siendo esta luz de contemplación tan *suave* y *amigable* para el alma, que no hay más que desear ...le cause con su embestimiento, a estos principios, tan *penosos* y *esquivos* efectos» (II *Noche*, 9,10). Obsérvese la coincidencia en el uso de *suave*: «¡Oh cauterio *suave*!». Las parejas o dobles sinonímicos son ilustrativos en San Juan, como asimismo lo son las relaciones antonímicas. Sobre este recurso retórico, muy frecuente en la prosa de los escritores espirituales del quinientos, puede consultarse J. San José Lera, «Un recurso clásico en la prosa de fray Luis de León: las parejas de sinónimos en la *Exposición del libro de Job*», M. García Martín, en *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro*, vol. II, Salamanca, ed. Publicaciones Universidad, 1993, págs. 913-922.

¹⁵ Uso, por lo demás, que no se restringe a este adjetivo, sino que se detecta en otros términos empleados en acepciones anticuadas, como muestro en mi trabajo «Notas sobre arcaísmos en el *Cántico Espiritual*», *San Juan de la Cruz*, 20, 1997, págs. 225-240.

¹⁶ El *Diccionario de Autoridades* la define como «la parte más sutil del fuego, que se eleva o levanta a lo alto en figura piramidal».

místico, propia del fuego tenebroso¹⁷, e inmersa el alma en resplandores refulgentes, su 'viveza' se ha convertido y transmutado, como se insistirá en la segunda estrofa, en suave y deleitosa¹⁸. El goce que genera es tan intenso que, incapaz de soportarlo, la amada suplica —con forma imperativa que recuerda la estrofa 12 del *Cántico*: «¡Apártalos, Amado!»— que lo remate y culmine con una muerte de amor, que abre nuevas expectativas¹⁹.

Por lo que atañe al segundo vocablo inscrito en el título de este trabajo, el endecasílabo al que pertenece —sexto y último verso de la tercera y penúltima estrofa²⁰— ha sido objeto de distintas y divergentes lecturas, que se ofrecen simultáneas al lector actual²¹, sin que hasta ahora las interpretaciones propuestas, incompatibles y con incoherencias semánticas y simbólicas, hayan sido suficientemente justificadas desde un punto de vista lingüístico²².

Para intentar comprender este verso, tal vez no sea ocioso recordar un hecho reconocido, como el de que los tres Poemas Mayores de San Juan de la Cruz —*Noche oscura*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*— guardan una estrecha relación, no sólo formal —métrica y estrófica—, sino semántica y simbólica. Como hemos indicado anteriormente, se admite que el

¹⁷ «La fuerza y eficacia del alma era pegada y comunicada pasivamente del *fuego tenebroso* de amor que en ella embestia» (II *Noche*, 11,7. La cursiva es nuestra).

¹⁸ Y tanto más deleitosa, cuanto más purgativa haya sido, como se desprende de este pasaje complementario del citado en nota anterior, que pone de manifiesto la típica lógica paradójica del santo: «el alma, conforme a la purgación tenebrosa y horrible que padeció, goza de admirable y sabrosa contemplación espiritual; a veces tan subida, que no hay lenguaje para ella» (II *Noche*, 23, 10).

¹⁹ E. Macola afirma que «el goce es “extraño”: sorprende, incumbe, aferra, arrastra de modo repentino e imprevisto forzando los tiempos del sujeto, produciendo una rotura de su ser en el tiempo, acercándolo en consecuencia a la muerte. Tanto Teresa como Juan lo describen con metáforas violentas... Juan dice que Dios se apresura a “arrebatar”, a “sacar de medio”, a “romper la tela del encuentro”, a “arrancar con ímpetu”, anticipando el tiempo» («El “no sé qué” como percepción de lo divino», M. Criado de Val, ed., *Santa Teresa y la literatura mística hispánica, Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, Madrid, Edi-6, 1984, pág. 38).

²⁰ A juicio de diversos especialistas, como V. García de la Concha (*Op. cit.*, pág. 47), la tercera estrofa es la clave del poema y sus precedentes se hallan en textos paulinos (*Efesios* IV, 9-10) y en los comentarios de Orígenes *In Genesim* (Hom. II, 5), *In Numeros* (Hom. XXVII, 3) e *In Isaiam* (Hom. II, 1), que «hablan de la morada de Cristo en el interior del hombre e interpretan figuradamente la Encarnación como un descenso y entrada en las cavernas de la tierra, lo que comenta el santo en la declaración de la canción 38 del *Cántico*». D. Alonso (*op. cit.* págs. 198-204) resaltaba cómo «la unión va a ser expresada dos veces: primero aquí, en ese llenarse de calor y luz los vacíos de la “noche” sensual, que ya reflejan, a su vez, los mismos rayos que los penetran; y, luego, en espiración divina, directo soplo y oreo del Espíritu creador al espíritu creado».

²¹ Véase la edición de C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*, Madrid, Taurus, 1993, pág. 118, n. 20.

²² Más adelante hacemos referencia detallada y comentamos cada una de ellas.

símbolo de la *Llama* se anuncia ya en la penúltima estrofa del *Cántico*, la 38, si tomamos como punto de referencia la versión A, siguiendo el Códice de Sanlúcar de Barrameda²³:

38. el aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire
en la *noche serena*,
con *llama* que consume y no da pena. 190

En esta estrofa, no obstante, y en un contraste lumínico y visual evidente, la lámina de fuego se recorta sobre el fondo de una plácida y relajada noche, que recuerda y remite, lógicamente, al poema de la *Noche Oscura*, en el que, de modo paralelo, se presentan enfrentados a la oscuridad pregnante, luces, inflamaciones y ardores ígneos:

1. En una *noche oscura*,
con ansias, en amores *inflamada*,

3. En la *noche dichosa*,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra *luz* y guía,
sino la que en el corazón *ardía*. 15

La contraposición entre luz y noche, sea ésta dichosa, serena, o traspasada de ansias, gemidos y heridas de amor, es tipificadora del pensamiento y expresión sanjuanistas, hasta el punto de que el símbolo de la *Llama*, para Baruzi²⁴ y para otros muchos críticos, completa y culmina dialécticamente el opuesto y nuclear de la *Noche*.

La insistencia en la oscuridad, redundante cuando se refiere a la noche, se vuelve obsesiva y aparece reiteradamente en los poemas sanjuanistas, como en el verso 15 de la composición *Tras de un amoroso lance* —«y la

²³ Para la cuestión de las dos redacciones de *Cántico* y otros problemas textuales, véase P. Elia, «Le redazioni del *Cántico Espiritual* di Juan de la Cruz», *Quaderni di filologia e Lingue romanze*, VI, 1984, págs. 51-69.

²⁴ Destaca el hispanista francés (*Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, Alcan, 1924, 1931². Trad. castellana, prol. J. Jiménez Lozano, Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pág. 329) que en el simbolismo de Juan de la Cruz se aprecia una suerte de continuidad, por lo que no se puede separar el fuego de la noche: «Gracias a una poderosa síntesis es la noche la que se convierte en fuego, y no el fuego el que se sobreañade a la noche, como si fuera un símbolo nuevo. Y dado que, al prolongarse en una llama viva, el fuego se convertirá en un símbolo de la vida unitiva, es importante señalar que la noche contiene en sí el fuego simbólico, y que no tiene más que hacerse explícita para producirlo».

más fuerte conquista *en oscuro* se hacía»—, o como en el 16 de la *Llama*, referido a las cavernas del sentido —«que estaba *oscuro* y ciego»—, donde *oscuro* aparece vinculado sintácticamente a un adjetivo perteneciente a su campo semántico, por lo que el sentido queda, así, reforzado. Ambos epítetos sirven, en efecto, para designar la falta de visibilidad, tanto por condiciones externas —*oscuro*— como por condicionamientos internos —*ciego*—, nociones que parecen haber sido puestas de relieve en los versos 12 y 13 de la *Noche* —«que nadie *me veía*/ *ni yo miraba* cosa»—. De cualquier modo, *oscuro* y *ciego* son calificativos muy característicos en San Juan de la Cruz y no es raro hallarlos sintagmáticamente unidos, como puede comprobarse asimismo en el verso 18 del poema *Tras de un amoroso lance* —«di un *ciego* y *oscuro* salto»—, donde se enfatiza el riesgo de la súbita inmersión en plena oscuridad espacial, prolongada en un vuelo —se supone nocturno— en altura —«y fui tan alto tan alto».

Pues bien, en esta estrofa de la *Llama*, en que luces y sombras aparecen vinculadas con especial fuerza dialéctica y simbólica, la oscuridad más que espacial o aérea se presenta geológica o telúrica²⁵. Si existe una di-

²⁵ La interpretación de esta imagen simbólica ha sido muy variada. Asín Palacios («Sadilés y alumbrados», *Al-Andalus*, IX, 1944, págs. 321-345) defendió su raigambre sufi, lo que es seguido por L. López Baralt (ed., M. Asín Palacios, *Sadilés y alumbrados*, Madrid, Hiperión, 1990), quien insiste en esta procedencia, enfatizando (*Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 217) la fusión de las dimensiones de altura y profundidad que se dan en las cavernas simbólicas, si bien advierte un predominio de la hondura, de carácter infinito y concéntrico, lo que relaciona con las moradas teresianas, imagen, en su opinión, de estirpe igualmente oriental (véase «El símbolo de los siete castillos concéntricos del alma en Santa Teresa y el Islam», *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión, 1985, págs. 73-97). H. Hatzfeld (*Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968², págs. 293-299) afirmó la combinación de la doctrina nórdica del «fondo» de Eckart-Ruysbroeck con la cita amorosa del *Cantar de los Cantares*, lo que vendría a constituir «el lugar profundo y escondido donde el calor y luz de amor del Esposo hallan la deseada y aceptada reciprocidad de la amada. Y esta reciprocidad amorosa se expresa con el símbolo de la reverberación de luz y calor reflejados por todas las paredes de la caverna». Destacó igualmente, este especialista, que en la concepción del carmelita la estructura del símbolo supone cavernas vivas, dotadas de sensación, cavernas morales; en una palabra, cavernas del alma. Una interpretación reductoramente sexual y freudiana es la ofrecida por W. Barnstone («Mystico-Erotic Love in "O Living Flame of Love"», *Revista Hispánica Moderna*, 37, 1972-73, págs. 253-61; específicamente, pág. 259). J. Ackerman («El ensanchamiento del alma: La doctrina de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús sobre el efecto de la gracia en el alma», *San Juan de la Cruz*, 7, 1991, págs. 9-21, específicamente pág. 11) pone de relieve el rechazo de las metáforas de movimiento por parte de San Juan de la Cruz, cuando trata de describir las experiencias relativas a estadios místicos avanzados, y su sustitución por otras de ensanchamiento y profundización. Tal actitud la ejemplifica con las cavernas, simbolizadoras de las potencias del alma, de raíz bíblica, en la concepción del alma como morada de Dios. Con este símbolo San Juan sugiere una dilatación en las potencias, cuya función es necesaria para preparar y fortalecer al alma antes de recibir la visión cósmica y teológica de Dios. En su opinión, este tipo de imágenes no coincide con el misticismo apofático o negativo, de orientación predominante-

mención interiorizadora en la poesía sanjuanista, advertida y destacada por la crítica, en estos versos —«las profundas cavernas del sentido»— la profundidad adquiere una hondura espeleológica de reminiscencias clásicas imbricadas con las bíblicas²⁶. Y es aquí, en este abismo interior —paradójicamente conectado y contrapuesto a unas «subidas cavernas» en el *Cántico*²⁷—, donde la tiniebla sobrecoge por su espesor envolvente y axfisiante y

mente lineal, pero tampoco cabe su inserción entre el catafático —donde la unión se describe como la salida de uno mismo. G. Castro («Llama de amor viva. Poema de amor; el tiempo y la muerte», *Monte Carmelo*, 99, 1991, págs. 445-476) resalta el carácter arquetípico de estas cavernas y sus connotaciones de hondura, receptividad, humedad y oscuridad, que las configuran como símbolo de interioridad. Subraya, además, el surrealismo y la audacia del símbolo apreciados por Bousoño («San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo», *Teoría de la expresión poética*, vol. I, Madrid, Gredos, 1952, 1976⁶, págs. 360-387), que convierten a estas cavernas en un ser vivo y especular que refleja la luz interior en resplandores irisados que devuelven lo que reciben de las lámparas que las recorren. Para V. García de la Concha (*op. cit.*, pág. 48), las lámparas y las cavernas suscitan la imagen de un gran templo de dimensiones cósmicas, que remite a las Teofanías del Antiguo Testamento, donde la Naturaleza se convierte en recinto sagrado que acoge a las imágenes simbólicas constantes del fuego y la tiniebla. La imagen del alma como templo de Dios derivaría de *Juan XIV*, 23 —procedencia ya señalada por el P. Crisógono (*San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*, Madrid-Ávila, El mensajero de Sta. Teresa, 1929; referencia concreta en vol. II, pág. 303)—, que se superpone a las referencias veterotestamentarias. Lo interesante es que la imagen espontánea de las lámparas en las cavernas, se transmuta en las cavernas absorbidas dentro de los resplandores de las lámparas: «Dios es el templo dentro del cual el alma va ensanchándose a impulsos del fuego llameante, hacia la universalización del ser», ensanchamiento común a la mística universal, para el que apunta a San Agustín (*De quantitate animae*), a Hugo de San Víctor (*De claustro animae*, especialmente libros III —«Del alma como monasterio»— y IV «Del alma como la gran ciudad de Jerusalén») y, dentro del área islámica, a Asín Palacios (*Huellas del Islam. Santo Tomás de Aquino, Turmeda, Pascal, San Juan de la Cruz*, Madrid, Espasa Calpe, 1941, págs. 267-272). Por último (*op. cit.*, pág. 49), las cavernas son a la vez tálamo, símbolo del hombre como microcosmos y de la Esposa, por lo que se logra una fusión de imágenes y superación de las coordenadas de lugar y tiempo.

²⁶ Sus precedentes bíblicos se centran en *Ct.*, II,14 («columba mea in foraminibus petrae in caverna maceria»). D. Ynduráin (*San Juan de la Cruz. Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 220) estima que las «profundas cavernas» «aluden —aquí sin duda— a la caverna platónica» (*República* VII, 514A-521B), sugerencia seguida por M. Benavente Barreda («Influencias de la literatura clásica en la obra de San Juan de la Cruz», en *San Juan de la Cruz y Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Gienenses, CSIC, Diputación Provincial de Jaén, 1992, págs. 387-399) y J. C. Nieto («El proceso poético de la "Llama de amor viva"», *Edad de Oro*, 11, 1992, págs. 123-132), quien considera las cavernas como una imagen casi onírica, pues, a diferencia de las del *Cántico*, que reflejan el ambiente pastoril del *Cantar* salomónico y son externas como paisaje poético, las de la *Llama*, donde no hay paisaje, son pura interioridad. Para este crítico (*ibid.*, pág. 123), el símbolo de las cavernas es el resultado de una transformación de la imagen del *Cántico*, por la que adquiere unos niveles de interiorización y de abstracción más altos. V. García de la Concha (*op. cit.* pág. 40) encuentra igualmente una convergencia de imágenes neoplatónicas —el mito de la caverna—, con otras procedentes de escritores espirituales, como Ruysbroeck.

²⁷ «Y luego a las subidas/ cavernas de la piedra nos iremos/ que están bien escondidas/ y allí nos entraremos/ y el mosto de granadas gustaremos». Obsérvese cómo se entrecruzan una dimensión ascendente —subidas—, con otra interiorizadora, explícita en «nos entraremos» e implícita en *escondidas*.

donde la potencia visiva se manifiesta soterrada y anulada: «que estaba *oscuro* y *ciego*». Y, sin embargo, este abisal, gélido y tenebroso²⁸, ámbito terrestre va a experimentar una transformación radical y esencial hasta el punto de ser susceptible, no sólo de recibir e impregnarse en los resplandores de las lámparas y convertirse en lumínico, sino de desprender y devolver, a su vez, calor y luz. Y todo ello de modo sorprendente, insospechado, inusual —«con *extraños* primores»—, pues el adjetivo *extraños*, muy querido de San Juan de la Cruz, viene a tener un significado equiparable al de ‘alejados de la norma’, ‘extraordinarios’, ‘admirables,’ ‘maravillosos’, que apunta a lo sobrenatural e indecible²⁹.

La interpretación tradicional del último verso es la de que las cavernas del sentido ‘calor y luz dan al lado de su querido’. Tal lectura banaliza y desvirtúa la potencia imaginaria y la reduce a una escena propia de la tercera edad, en el ocaso vital, alrededor de una mesa camilla o en el banco de un parque frente a los tibios rayos de una puesta de sol. La mutación de la oscuridad y el frío en luz y calor primorosos, no puede derivarse de la mera proximidad —‘al lado de’—, como un simple contagio de algo adosado, y no cuadra con el sentido pleno y total de la transformación íntima, tal como la ofrece San Juan en verso inolvidable de la *Noche Oscura* —«Amada en el Amado transformada».

A este respecto, Lobera Serrano y N. Prellwitz, en su minucioso análisis de la *Noche oscura*³⁰, han destacado la repetición de la preposición *en*, como marca no sólo de un circunstancial cronológico, sino también topológico. En este último sentido, han enfatizado su semantización, derivada de su insistente reiteración, que irradia connotaciones de interioridad y sugiere el carácter intimista de la vivencia narrada. Esto mismo se comprobaría en el segundo verso de la estrofa que estamos comentando: «*en* cuyos resplandores», donde *en* equivaldría a ‘dentro de’, por lo que las «profundas cavernas del sentido» estarían ‘inmersas’, ‘sumergidas’, ‘bañadas’ —pero ‘empapadas’ o ‘penetradas’— por los resplandores envolventes de las lámparas de fuego.

²⁸ Recuérdesse que en la *Noche* sanjuanista se imbrican imaginariamente la oscuridad y el frío, derivado de la ‘desnudez’ con que debe atravesarse el desierto nocturno.

²⁹ Véase el *Cántico Espiritual*, s. 63 : «las ínsulas *extrañas*» y 165: «de la que va por ínsulas *extrañas*»; *Tras de un amoroso lance*, vs. 29 y 30: «Por una *extraña* manera/mil vuelos pasé de un vuelo». Para más detalles sobre los distintos matices semánticos de este adjetivo, véanse F. Ynduráin, «San Juan de la Cruz entre alegoría y simbolismo», en *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, págs. 9-21 y M^a. J. Mancho, «Acerca de la *extrañez* sanjuanista», *Ínsula*, 537, 1991, págs. 29a-31b.

³⁰ «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: *En una noche oscura*», 1.^a parte, *Studi Ispanici*, 1979, págs. 81-104; 2.^a parte, *Studi Ispanici*, 1980, págs. 71-119. Véase, en concreto, el comentario a este verso y los valores de la preposición *en*.

Así, pues, la unión mística por amor exige —también imaginariamente— algo más entrañado que un ‘estar al lado de’, según muestra el Santo en el *Cántico espiritual*, al recurrir a imágenes que desarrollan una dimensión interiorizante, como las relativas a la «interior bodega» —que algunos especialistas vinculan, precisamente, con la de las cavernas—: «Metióme dentro en la bodega secreta [...] que es tanto como decir: diome a beber amor *medida dentro en su amor*»³¹. La imagen de la bebida reforzará la noción de transformación difusora penetrativa e inundante, desde fuera hasta dentro, radical y sustancial: «Porque así como la bebida se difunde y derrama por todos los miembros y venas del cuerpo, así se difunde esta comunicación de Dios sustancialmente en toda el alma, o, por mejor decir, el alma más se transforma en Dios, según la cual transformación bebe el alma de su Dios según la sustancia de ella y según sus potencias espirituales»³². La consecuencia de esta expansión interna transformadora es la propia licuefacción del alma: «dícelo ella en los Cánticos en esta manera: “Anima mea liquefacta est, ut sponsus locutus est”, esto es: “Mi alma se regaló luego que habló el Esposo”», donde *regalar* conserva, otra vez, un significado anticuado equivalente a ‘derretirse’, ‘hacerse líquido algo’³³, y el resultado final es una fusión de licores, donde es difícil deslindar el uno del otro: «de-seando ella [la esposa] llegar a este beso de unión y pidiéndolo al Esposo,

³¹ CA, 17,7.

³² CA, 17,5. La misma idea la expone Osuna en la *Tercera parte del libro llamado Abecedario Espiritual*: «Así como entre las cosas corporales vemos que un cuerpo no se puede penetrar naturalmente con otro ni infundirse en la esencia de él, así en las cosas espirituales naturalmente no se pueden penetrar o infundir la una en la esencia de la otra, dejando a Dios aparte, que, como *lumbre en cristal o agua muy clara, se penetra e infunde en la esencia del ánima*» (Séptimo tratado, cap. tercero, Toledo, 1527, fol. LXVII. La cursiva es nuestra). *Infundir* conserva las acepciones clásicas de ‘introducirse’, ‘hacer absorber’, ‘expandirse dentro’ correspondientes a INFUNDO.

³³ CA, 17,5. Las reminiscencias eucarísticas de estas imágenes son evidentes. Esta acepción se mantiene todavía vigente hoy en determinadas zonas, como en Castilla en la provincia de Soria, y en áreas aragonesas, donde no sólo se aplica para la nieve, sino también para cierto tipo de pasteles o helados (véase J. L. Herrero, «El fichero léxico del habla de Soria», *Celtiberia*, 1996, págs. 415, s. v. *regalarse*: «deshacerse, un pastel»). Hay testimonios de su uso también en Navarra (La Ribera) y en Corella se utiliza para referirse a los merengues. Desde una perspectiva histórica, se encuentra en Berceo y en el *Libro de Alexandre*. Por lo que respecta al siglo XVI, se halla en la *Subida del Monte de Sión* del franciscano Bernardino de Laredo: «que esto que queremos derramar no tenga substancia dura, mas *liquida o regalada* [...] Aquella ánima que oraba encerrada y con quietud dentro en sí, así estaba recogida de todo cuanto no es Dios y en su amor tan *liquida o regalada*, que se pudo delante de su Señor derramar» (2.ª redac., Sevilla 1538, ed. de fray Juan Bautista Gomis, O.F.M., *Místicos franciscanos*, II, Madrid, BAC, 1948, 3.ª Parte, cap. 29, págs. 383-384). Asimismo, aparece en Fernando de Herrera, según los datos proporcionados por D. Kossof (*Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, R.A.E., 1966): «La dulzura de la boca/ que puede *regalar* la intensa nieve»; «De mi Etna la braveza/no puede *regalar* el hielo». También Laso de Oropesa (*El Lucano traducido*, Burgos, 1588) emplea *regalarse* en el sentido de ‘deshacerse’. En el *DRAE*, s. v. *regalar*² se define como «liquidar con el calor una cosa sólida, congelada o pastosa; derretir», pero sin indicaciones geográficas.

dijo. [...] ‘y yo te daré a ti una bebida de vino adobada’, conviene a saber, mi amor adobado con el tuyo, esto es, *transformado en el tuyo*³⁴. Y esta bebida divina, espeso y decantado mosto de granadas³⁵, se degusta y saborea, precisamente, en unas «*subidas cavernas... escondidas*», adonde la Esposa propone a su Amado *entrar conjuntamente*³⁶.

La transformación culmina y alcanza su objetivo en la reciprocidad amorosa entre los amantes, una vez lograda y adquirida la semejanza e igualdad: «Y eso quiere decir “el mosto de granadas gustaremos”, porque gustándolo él, lo da a gustar a ella, y, gustándolo ella, lo vuelve a dar a gustar a él; y así es gusto común de entrambos»³⁷. Tal reciprocación³⁸ es la que, concretada en el atributo de la hermosura divina, de estirpe platónica, es presentada en líneas trémulas de juvenil apasionamiento divino en el comentario a la canción 35 del *Cántico*: «Gocémonos, Amado/ y vámonos a ver en tu hermosura»: «hagamos de manera que por medio de este ejercicio de amor ya dicho lleguemos a vernos en tu hermosura, esto es: que seamos semejantes en hermosura, y sea tu hermosura de manera que, mirando el uno al otro, se parezca a ti en tu hermosura, y se vea en tu hermosura, lo cual será *transformándome a mí en tu hermosura*; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura; y tú te verás en mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura; y parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura, y tu hermosura mi hermosura; y seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tu hermosura misma será mi hermosura»³⁹.

En definitiva, la interpretación tradicional de este verso de la *LLama* resulta incoherente con el sentido total de la estrofa, donde las lámparas de fuego⁴⁰, variante del símbolo de la llama, permiten, entre otras cosas, des-

³⁴ CA, 17,6.

³⁵ CA, 36,7: «Porque esta bebida divina le tenía ella prometida en los Cantares si la metía en estas altas noticias, diciendo ‘Allí me enseñarás, y darte he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas’ (Ct., VIII,2)».

³⁶ CA, 36: «Y luego a las subidas/cavernas de la piedra *nos iremos*,/que están bien escondidas;/y allí nos *entraremos*,/y el mosto de granadas *gustaremos*». Obsérvese cómo las formas verbales van en plural englobador.

³⁷ CA, 36,7.

³⁸ El término *reciprocación* aparece en la *Subida del Monte Sión*, de Bernardino de Laredo (*op. cit.*, 2.^a parte, cap. II, pág. 154).

³⁹ CA, 35,5. Véase el comentario de este pasaje efectuado por E. Lledó, «Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo», en J. A. Valente *et al.*, ed.s, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, págs. 99-122.

⁴⁰ La correspondencia de las lámparas con los atributos divinos, según la concepción sufi, la vio ya Asín Palacios («Sadilíes y alumbrados», págs. 321-343) concretada en Ib-Abad de Ronda. Hatzfeld (*op. cit.*, pág. 295) matiza que, si bien el *Cantar*, VIII, 6 le proporcionó a San Juan la fuente («Lampades ejus lampades ignis atque flammaram»), San Juan las transforma en antorchas, «cuyo fuego subraya y acentúa enérgicamente en el final del primer verso» y de-

glosar los dos aspectos constitutivos integrados en ella: la luz y el calor. Ahora bien, si según la mayoría de los especialistas, la llama representa la Divinidad —para unos el Espíritu Santo y para otros el Amado del *Cántico*⁴¹— y las lámparas corresponden a algunos de sus atributos⁴², no han faltado⁴³ quienes han hallado una vívida y resplandeciente imagen de amor

fiende el influjo del *Seelengrund* de Ruysbroeck, un valle inundado de luz reflejada por las laderas de las montañas, que reverberan luz y calor de la plenitud que han recibido, si bien subraya la diferencia, pues en las cavernas no entra el sol y sólo las antorchas pueden iluminarlas. D. Ynduráin (*op. cit.*, pág. 220) apunta que, sin descartar en absoluto la influencia del *Cantar* salomónico, las lámparas de fuego son también frecuentes en la poesía del siglo XVI, pues se encuentran sin dificultad referidas al sol o a la luna, y aduce como ejemplo a Francisco de la Torre. L. López Baralt (*San Juan de la Cruz y el Islam*, México, El Colegio de México, 1985, págs. 253; 356-359; *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, pág. 135), quien, siguiendo a M. Eliade (*Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1949; *Images et symboles*, París, Gallimard, 1952. Trad. esp. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979; «Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», *Polarité du symbole*, Études Carmélitaines, 1969, págs. 15-28) considera al símbolo de la luz universal, inserta la imagen en las coordenadas literarias de la mística islámica. Así, los místicos sufíes, fundiendo a Plotino y Platón con Zoroastro, desarrollan el símbolo pormenorizadamente, partiendo de los abundantes comentarios a la azora de la lámpara (24, 35) del Corán. Las lámparas, que alumbran místicamente el centro del alma del sufí aprovechado en la vía mística, se convierten en un lugar común del sufismo que reaparece entre espirituales musulmanes de diversos países y en diferentes épocas. Además de Ibn-Abad, señalado ya por Asín, L. López Baralt resalta el tratamiento otorgado por Nuri de Bagdad en su *Maqamat al qulub* (*Moradas de los corazones*), del siglo IX, quien interpreta las lámparas como atributos o cualidades divinas y les asigna también una función purificadora de cara a la unión y transformación del alma. A su juicio, esta concepción es más próxima que la de Ruysbroeck, Boehme, S. Buenaventura, Osuna o Laredo. C. Swietlicki (*Spanish Christian Cabala*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, pág. 180) encuentra un paralelismo cerrado entre esta imagen y el simbolismo cabalístico de los atributos divinos. J. García Palacios («Léxico de “luz” y “calor” en *Llama de amor viva*», en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, coord., O. Steggink, Roma, Institutum Carmelitanum, 1991, págs. 382-411; específicamente, págs. 385; 391-392; 410) analiza, dentro del sistema léxico y simbólico sanjuanista, los lexemas *fuego* y *lámparas*, íntimamente relacionados con la *llama*, de los que destaca su carácter arquetípico y la fuente de inspiración bíblica, en la que la sabiduría descende hasta los apóstoles convertida en lenguas de fuego. A su juicio, el símbolo de las *lámparas* «hay que situarlo en el estadio de la unión amorosa del alma con Dios, en el momento en que la transformación de aquella se ha completado y ya se produce la reciprocidad en la transmisión del amor». García de la Concha (*op. cit.*, 40) señala como precedentes, además del *Cantar*, *Los nombres de Dios* del Pseudo Areopagita.

⁴¹ Véase J. Gimeno Casalduero, «La ‘Noche Oscura’ y la ‘Llama de amor viva’ de San Juan de la Cruz: composición y significado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, págs. 172-181 y específicamente, pág. 177: «la llama es el amado, es el esposo, pero un amado que está dentro de la amante, un esposo que vive en lo más profundo de la esposa...».

⁴² V. G. de la Concha (*op. cit.*, págs. 37; 44) pone de relieve cómo San Juan, «con un material marcadamente tópico, logra construir una de las piezas más originales y hermosas de la lírica universal» y destaca la indefinición de los protagonistas y la creación de un espacio simbólico, lograda, según este crítico, mediante la condensación de sustancias y la inhibición de función de las imágenes o de su mutua negación.

⁴³ Véase, por ejemplo, M. Wilson, *San Juan de la Cruz: Poems*, London, Grant & Cutler Ltd., 1975, págs. 51-54.

sexual, donde el elemento femenino es explícitamente el alma, mientras que el masculino se desglosa en la llama, dominante en el poema y revitalizadora de la desgastada imagen petrarquista, y las lámparas.

Lo importante, con todo, es que «su querido» se identifica con las lámparas de fuego, de las que emanan los resplandores en que está sumergida el alma, de nuevo «metida dentro en su amor». Por tanto, ¿cómo se compagina el que las cavernas, inmersas⁴⁴ en los resplandores envolventes de las lámparas —esto es, *su querido*—, reflejen la luz⁴⁵ y el calor recibidos y entrañados, íntimos, que la han transformado desde dentro —en una dimensión exterior-interior, como de la superficie al centro⁴⁶ de una esfera, que reclama y

⁴⁴ LA, 3,77: «Estando estas cavernas de las potencias [ya tan mirífica] y maravillosamente *infundidas* en los admirables resplandores de aquellas lámparas...». C. Cuevas, *op. cit.*, pág. 275), aclara en el margen que *infundidas* en significa ‘sumergidas en’.

⁴⁵ De alguna manera pueden percibirse concomitancias con la estrofa 12 del *Cántico*: «¡Oh cristalina fuente/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados!».

⁴⁶ Centro: La influencia de las doctrinas y de la terminología neoplatónicas, por un lado, y nórdicas, por otro, ha sido destacado por la crítica. Así, Baruzi (*op. cit.*, págs. 630-631) y el P. Crisógono (*op. cit.*, vol. II, pág. 142) recuerdan que *fondo*, *centro* y *ápice* del alma son términos a los que las escuelas místicas germano-flamencas otorgaron un sentido complejo. A. C. Vega («En torno a los orígenes de la poesía de San Juan de la Cruz», *La Ciudad de Dios*, 170, 1957, págs. 625-664; específicamente, págs. 650-655) propone como antecedente el *Sermón del Amor de Dios* de Santo Tomás Villanueva, publicado por el P. Uzeda en 1571, por ciertas coincidencias en los conceptos del *centro* y de la *tela*. J. Orcibal (*Saint Jean de la Croix et les mystiques rhéno-flamands*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1966; traducción de Teodoro H. Martín, *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*, Madrid, FUE, 1987; específicamente, pág. 74, n. 8) sugiere a San Agustín, San Buenaventura, Harphius, Guillermo de Saint-Thierry y Hugo de Balma. E. Maio (*St. John of the Cross: the imagery of eros*, Madrid, Playor, 1973, pág. 196) defiende el influjo plotiniano de la imagen. Morales Borrero (*La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, FUE, 1975, específicamente, pág. 24) resume la trayectoria de la palabra *centro*, desde las *Enneadas*, hasta llegar, a través de la mística nórdica, a la reelaboración de San Juan de la Cruz. Con posterioridad («Los símbolos luminosos», *El Ciervo*, 485-486, 1991, págs. 39-41; específicamente, pág. 41) interpreta que el símbolo supremo es «ese punto que Taulero llamaba *fondo del espíritu*, y al que el místico carmelita denominó *profundo centro* del alma, que es donde se realizan los inefables encuentros». R. Asín (ed., «Introducción», San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1986, págs. XIII-XLIX; específicamente, pág. XXXVII) destaca el protagonismo del alma —*centro*, *pecho*, *seno*—, que designa la individual microcosmía renacentista (véase F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970) desde la que se inicia la búsqueda del Centro por excelencia. D. Ynduráin (*Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 53-58) relaciona el *centro* con la idea, de raíz platónica, del círculo o de la esfera, la cual, continuada por los cristianos en la Edad Media —Boecio, Lille, Cusa, Dante—, llega al Renacimiento —Osuna y Laredo— como base del *circuitus spiritualis* de la luz y del amor. J. García Palacios («Léxico de “luz” y “calor” en *Llama de amor viva*», pág. 391), resalta las dos dimensiones del dinamismo del símbolo de la llama: ascensional e interiorizadora, pues el objetivo de la llama simbólica es el centro más profundo del alma: *alumbra* y *calienta* hacia dentro. Posteriormente (*Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz. Estudio léxico*, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1992, págs. 176-179), considera que la expresión «*centro* del alma» alterna con otros tecnicismos, como *sustancia* o *fondo*, para designar una misma realidad, «la parte del alma más

exige en dialéctica contraria un dinamismo complementario del centro a la superficie: esto es, una reverberación— estén, sin embargo, ‘al lado de’ su querido, que, como hemos señalado, son las propias lámparas? De acuerdo con la interpretación tradicional, existe una contradicción entre la transformación⁴⁷, que exige y conlleva una unión íntima y honda, con implicaciones espaciales, dinámicas y dialécticas, y un superficial estar ‘al lado de’⁴⁸.

En conclusión, pues, este verso presupone la unión y transformación más alta a la que se puede aspirar en esta vida y hace explícita una reciprocación⁴⁹ o reciprocidad amorosas, que desarrolla San Juan en la prosa:

interior y espiritual donde tiene lugar la unión con la divinidad». V. G. de la Concha (*op. cit.*, págs. 37-38) incide en las raíces neoplatónicas y en el tratamiento de las escuelas nórdicas, si bien recuerda que en el *Soneto XXII* de Garcilaso se halla «qué tiene/ vuestro pecho escondido allá en su *centro*» y también se habla de «duro *encuentro*». Asimismo (*op. cit.*, pág. 42) subraya que Dios, origen y término del movimiento, se muestra activo y pasivo, por lo que el amor divino no tiene principio ni fin, como un círculo eterno, idea repetida en muchos espirituales. L. López Baralt (*Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, pág. 120) identifica este *centro* con el «ojo espiritual» o ápice simbólico, por lo que relaciona la transformación amorosa con la mirada, en lo que aprecia ecos de Petrarca y del neoplatonismo europeo.

⁴⁷ Para más detalles sobre este concepto y sobre sus raíces literarias, véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

⁴⁸ Lo que, de hecho, queda patente en el comentario (LA, 3,78): «Conforme al primor con que el entendimiento recibe a la sabiduría divina, hecho un entendimiento con el de Dios, es el primor con que lo da el alma, porque no lo puede dar sino al modo que se lo dan; y conforme al primor con que la voluntad está unida a la bondad, es el primor con que ella da a Dios en Dios la misma bondad, porque no lo recibe sino para darlo; y ni más ni menos, según el primor con que en la grandeza de Dios conoce, estando unida en ella, luce y da calor de amor; y según los primores de los demás atributos divinos que comunica allí el alma de fortaleza, hermosura, justicia, etc., son los primores con que el sentido, gozando, está dando a su querido en su querido esa misma luz y calor que está recibiendo de su querido; porque, estando ella aquí hecha una misma cosa con él, en cierta manera es ella Dios por participación».

⁴⁹ En el cap. XXXIV de la 2.^a parte de la *Subida del Monte Sión*, define Bernardino Laredo este concepto: «*Reciprocarse* es pasar y repasar el amor de un ánima a otra. Así como *reciproca* o pasa sin pararse una pelota que pasa de mano en mano estando casi juntas o muy cerca las manos que la repasan, como quien está pasando tiempo o jugando» (*op. cit.*, pág. 154. La cursiva es nuestra). Pero el contexto más interesante aparece en el cap. XLVI, en que habla de la fábrica de la ciudad celestial: «Encendido consideramos el cirio; cuya pureza, cuya perfición y grandeza da de sí tan grande lumbré y tanta claridad, que quiere pasar el muro y se lanza en el cristal, y del todo lo penetra. Y las torres, fabricadas de diversidad de las muy preciosas piedras, así las penetra todas, que las hace piedras vivas, y el muy vivo resplandor, que ya está dentro y fuera de cada una de las piedras, *reciproca* y pásase en el jocundo cristal, y reverbera la claridad del cristal en cada una de las piedras, y las piedras y el cristal, en los escudos lanzan su reverberanza; y los escudos en el cristal, y las gemmas dan su reverberación, y así cada una de las piedras participa la claridad de las otras, y todas las de cada una; y del cristal y del oro; y el oro, de las piedras y cristal recibe refulgente resplandor, y ni por sólo un momento cesan de *reciprocarse*, que es pasar de unas en otras y tornar a repasar ese mismo resplandor. Y cuanto más pasan y *reciprocarse*, tanto más se multiplica en todas el resplandor, o para mejor decir o con mayor propiedad: el resplandor los multiplica en sí y él no se puede aumentar» (*Ibidem*, pág. 271. La cursiva es nuestra). En las *Concordancias* de los escritos sanjuanistas sólo aparece *reciproco*.

«Y así están actualmente Dios y el alma en un amor recíproco en la conformidad de la unión y entrega matrimonial en que los bienes de entrambos, que son la divina esencia, poseyéndolos cada uno libremente, los poseen entrambos juntos, en la entrega voluntaria del uno al otro»⁵⁰.

Esto lo han percibido ciertos especialistas, apoyándose en los comentarios. Claro está que, previamente, hay que admitirlos y no considerarlos un postizo pegado a los versos como quieren algunos. La primera postura es defendida, entre otros, por Morón Arroyo, quien rechaza el dualismo entre «la imagen de un poema espontáneo, erótico, y una adición intencionada, hecha incluso en vista de situaciones sociales, en tiempos recios, con el perpetuo espectro de la Inquisición delante. Esta imagen tan clara de las relaciones entre prosa y poesía en San Juan no tiene sentido [...] La diferencia entre prosa y poesía no puede entenderse en oposiciones como intuición-concepto, espontaneidad-intelectualismo, fervor místico frente a trabajo intelectual, sino como lengua poética frente a lengua en prosa [...] Por otra parte, pensar que San Juan de la Cruz compuso los poemas con independencia de su contenido intelectual es una especulación errónea. No conocemos el orden de composición [...] Pero aun suponiendo el sumo: que todo el verso se escribiera antes que las primeras prosas, el poema estaba mediado por doctrinas místicas estrictas estudiadas y vividas antes por el santo». En síntesis, para este crítico, «la prosa es, como la poesía en San Juan de la Cruz, un texto de amor vivo»⁵¹. De modo análogo, aunque desde diferentes planteamientos, C. Cuevas, A. Parker y T. O'Reilly, se han pronunciado claramente en contra de la inhabilitación de la prosa para interpretar la poesía⁵².

Y, efectivamente, en los comentarios en prosa el santo pone de relieve la donación del alma, después de su propia transformación: «están ellas [las cavernas del sentido] enviando a Dios en Dios —demás de la entrega que de sí hacen a Dios, estando clarificadas y encendidas en Dios— esos mismos resplandores que tiene[n] recibidos con amorosa gloria, inclinadas ellas a Dios en Dios, hechas también ellas lámparas encendidas en los resplandores de las lámparas divinas, dando al Amado de la misma luz y calor

⁵⁰ LA, 3,79, pág. 967.

⁵¹ C. Morón Arroyo, *art. cit.*, págs. 15-16.

⁵² Véase T. O'Reilly, «Curtly Love and Mysticism in Spanish Poetry of Golden Age», *Journal of Hispanic Research*, 1, 1992, págs. 53-76, en *From Ignatius Loyola to John of the Cross*, Variorum, Aldershot (Hampshire), 1995, págs. 53-76; específicamente, págs. 68-72. Igualmente, A. Parker, «The Human Language of Divine Love», en T. O'Reilly, ed., *The Philosophy of Love in Spanish Literature (1460-1680)*, Edinburgh University Press, 1985, págs. 73-105. Trad. esp., «El lenguaje humano del amor divino», *La filosofía del amor en la literatura española. 1460-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 93-126; específicamente, págs. 119-126.

que reciben; porque aquí de la misma manera que lo reciben lo están dando al que lo da, con los mismos primores que él se los da»⁵³.

Pero, si ya en este pasaje —en el que paladinamente se muestra que las cavernas se han transmutado en lámparas— puede observarse la especificación o desglose de los dos componentes de la entrega o devolución amorosa, luz y calor, el santo lo afirmará de una manera tajante: «Y desta manera, *las profundas cavernas del sentido, con extraños primores, calor y luz dan junto a su querido. Junto*, porque junta es la comunicación del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo en el alma, que son luz y fuego de amor»⁵⁴.

El intento de definición del santo, frente a lo sucedido en otras ocasiones, no ha resultado demasiado clarificador y, de hecho, ha pasado casi desapercibido para la crítica. Con todo, C. Morón Arroyo⁵⁵, basándose en el comentario, consideraba a *junto* «la palabra más equívoca del poema» y opinaba que «nuestra lectura lo haría adverbio: ‘al lado de’, y, sin embargo, en la intención de San Juan es un *adjetivo* que califica a calor y luz. Las lámparas de fuego dan a su querido amor y luz *juntos*, una fusión de luz y amor» (la cursiva es nuestra). Así, pues, frente a la interpretación ‘al lado de’, postulaba una función adjetiva con el valor de ‘juntos’, lectura que venía a ratificar su convicción de que la prosa de San Juan no es sólo alegoría, sino definición en sentido literal de términos que en el poema pueden ser ambiguos y pueden leerse de manera, si no errónea, en un sentido diferente del querido por su autor.

Con posterioridad y siempre sobre la base de los comentarios, se avanzó en una línea que desembocaba en la interpretación adverbial. Así, V. García de la Concha relacionó este vocablo con la integración de los aspectos cognoscitivos y frutivos en la teología mística, según definición que aparece en el «Prólogo» del *Cántico Espiritual*, donde se menciona de modo explícito el adverbio *juntamente*⁵⁶. Asimismo, C. Cuevas, en su reciente edición de la *Llama*, proponía, en nota explicativa a pie de página y apoyándose en las explicaciones en prosa, «el sentido adverbial ‘juntamente’», si bien recogía, también, las lecturas ‘al lado de’ y ‘juntos’, ofrecidas con anterioridad⁵⁷.

⁵³ LA, 3,77.

⁵⁴ LA, 3,80.

⁵⁵ *Art. cit.*, pág. 17.

⁵⁶ «Es claro que “calor” y “luz” corresponden a la transfiguración del espacio del frío y la tiniebla, de lo “oscuro y ciego”. Más ¿por qué dice que lo dan *junto* a su querido? Recordemos la definición de la inteligencia mística, a cuyo más alto grado de realización estamos asistiendo: «se sabe por amor en que [las verdades divinas] no solamente se saben, mas *juntamente* se gustan (*Cántico*, Pr. 3)». (V. García de la Concha, *op. cit.*, pág. 49. La cursiva es del autor).

⁵⁷ C. Cuevas, ed., San Juan de la Cruz, *Poesías. Llama de amor viva*, pág. 118, n. 29.

El significado 'juntamente', último de los propuestos, parece el más coherente con el profundo significado simbólico de la estrofa⁵⁸. Ahora bien, si es legítimo apoyarse en los comentarios para aclarar cuestiones y dudas que puedan surgir en los versos, no conviene olvidar que la redacción de los primeros es posterior a la de los segundos y, en buena lógica, congruente con ellos, ya que constituyen su punto de partida. En consecuencia, el sentido o significado 'conjuntamente', que se propugna abiertamente en la prosa, debería encontrarse implícito en el poema, siquiera de forma germinal. En otras palabras, el procedimiento debería ser inverso: buscar en el interior mismo del endecasílabo una estructura formal que fundamentara y justificara el "nuevo" sentido semántico que se hace patente y se desarrolla en el comentario y conciliar, así, lingüísticamente, como se exige ya desde Hjelmslev, el plano de la expresión con el plano del contenido en el seno de la propia composición poética.

Los datos sobre la adverbialización en el siglo XVI que proporciona Keniston⁵⁹ dejan al descubierto que la función adverbial de un adjetivo, posible en nuestra lengua en todas las épocas —sólo hay que fijarse en la popularidad de expresiones del tipo «comer sano» o «vivir sano» en la nuestra—, era mucho más habitual en el Siglo de Oro que en la actualidad, hasta el punto de cristalizar léxicamente en algunos casos, como en los de *quedo*, *pronto*, *todo*. Tal trasposición funcional era especialmente frecuente cuando el adjetivo se hallaba en aposición del objeto directo, como sucede aquí, si bien la colocación del verbo —detrás del complemento— la enturbia un tanto y hace menos evidente. Desgraciadamente, en la serie de ejemplos aducidos por Keniston, ninguno corresponde al adjetivo que nos preocupaba, es decir, *junto*. No obstante, su función adverbial aparece atestiguada en el *Quijote*: «Apeáronse los de a caballo, y *junto* con los de a pie, tomando en peso y arrebatadamente a Sancho y a don Quijote, los entraron en el patio»⁶⁰.

Si este procedimiento no choca con los hábitos lingüísticos del momento histórico concreto, tampoco resulta excepcional en el uso de San Juan.

⁵⁸ J. Gimeno Casalduero también propuso la lectura 'juntamente', pero con otro sentido: «la llama es el amado, es el esposo, pero un amado que está dentro de la amante, un esposo que vive en lo más profundo de la esposa... La amante, dentro de la cual se encuentra el amado, deja de ser ella misma para convertirse en él, en el amado precisamente. Ello es posible gracias a la imagen de la llama... Es fuego el amado, el que sólo vive dentro de la esposa; y al influjo de ese fuego arde también la esposa, y es también fuego, también llama que arde "junto", juntamente, con la llama, en la llama del amado. Hechos uno y otra, claro está, un ser solo, una sola naturaleza» (*art. cit.*, págs. 177-180).

⁵⁹ Keniston, H., *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, The University of Chicago Press, 1937, pág. 566.

⁶⁰ L.A. Murillo, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, cap. LXIX, Madrid, Castalia, 1987⁵, pág. 557.

El análisis de los numerosos pasajes en que aparece *junto* en la obra global del místico castellano, recogidos en las *Concordancias*⁶¹, ofrece unos casos en que los límites sintácticos y semánticos se vuelven imprecisos, pues admiten tanto la interpretación adjetiva como la adverbial, como, por ejemplo, el siguiente: «Todo nos lo dio *junto* y de una vez en esta sola Palabra»⁶². Pero existe uno, curiosamente en la *Llama* y también referido a las lámparas, donde la trasposición ya es neta: «Y los movimientos y resplandores que hace aquella llama ni son sólo del aire ni sólo del fuego de que está compuesta, sino *junto* del aire y del fuego»⁶³. De una manera inequívoca, *junto* desempeña aquí la función de un adverbio, con un significado equivalente al de 'juntamente', 'aunadamente'.

La construcción sintáctica de este verso de la *Llama* que estamos comentando se ha visto oscurecida por la preposición *a*, que, debido a su contigüidad con *junto*, ha sido considerada como integrante de la locución adverbial *junto a*, cuando su verdadera función —según la interpretación que estamos defendiendo— es la de marca del objeto indirecto, esto es, «su querido». El orden lógico de la frase —«dan calor y luz *junto* a su querido»— no deshace la ambigüedad, pero si se antepone el complemento, aparece con mayor claridad su estructura: «a su querido dan calor y luz *junto*»; o bien, «a su querido dan *junto* calor y luz». El sentido simbólico se ve enriquecido con esta lectura, en tanto que se manifiesta lingüísticamente la ofrenda al Amado de la fusión de calor y luz: las cavernas del sentido, transformadas e inflamadas, devuelven a su Amado una donación llameante, convertida en llama, o lámparas de fuego, en perfecta reciprocidad ya.

Esta interpretación, basada en planteamientos de carácter semántico y simbólico, que hallan su explicación lingüística en procedimientos sintácticos rigurosamente coetáneos, comprobados en el uso sanjuanista, tiene implicaciones métricas, de índole rítmica y acentual. De acuerdo con la versión 'al lado de', correspondiente a la locución adverbial, átona, la acentuación de este verso recaería en la 2.^a, 4.^a, 5.^a y 10.^a sílabas, un amontonamiento tónico un tanto anómalo —especialmente por la contigüidad de la cuarta y quinta—, seguido de un tropel de sílabas inacentuadas hasta llegar a la décima. Al pronunciarlo en voz alta hay que proceder a una lenta escansión de la primera mitad del verso y, luego, ejecutar algo así como una carrerilla hasta lograr el rellano de la penúltima sílaba. Tal distribución rítmica contrasta con la de los versos finales de las restantes estrofas, que coinciden en la acentuación en la 6.^a sílaba, esquema acentual favorito del

⁶¹ S. v. *junto*.

⁶² II S, 22,3.

⁶³ LA 3,9.

santo, como es sabido de todos los especialistas y que ya notó D. Alonso⁶⁴. Así, el verso 6: «rompe la tela de este dulce encuentro»; el 12: «matando muerte, en vida la has trocado»; el 24: «cuán delicadamente me enamoras». Es decir, la lectura tradicional de este verso implica una ruptura del paralelismo rítmico logrado y mantenido en los demás. Por el contrario, la que propugnamos —‘juntamente’— supone recuperar la coherencia del conjunto, mediante la acentuación en la sexta sílaba —y la eliminación del acento en la quinta—, «calor y luz dan junto a su querido», con lo que la pronunciación reclama una leve pausa tras el adjetivo traspuesto, *junto*, para evitar, precisamente, la confusión con la locución adverbial locativa antes mencionada.

En resumen, creemos que nuestra lectura despeja y refuerza el significado semántico y los valores simbólicos de este endecasílabo, haciéndoles congruentes con el sentido global de la estrofa, pero realza igualmente sus efectos formales y melódicos, equiparándolos a los de otros versos en similar posición de cierre estrófico, con lo que el poema gana en armonía rítmica final.

Con las propuestas que defendemos, finalmente, se pone de relieve, no sólo la adecuación entre el plano de la expresión y el del contenido, sino también la compenetración existente entre el verso y la prosa sanjuanistas, así como la continuidad y coherencia simbólicas de los Poemas Mayores.

⁶⁴ *La poesía de San Juan de la Cruz*, pág. 157.