



Bordaduras en torno a la semiótica filológica de Cesare Segre (El caso de la supuesta doble redacción del *Cántico espiritual* de San Juan)

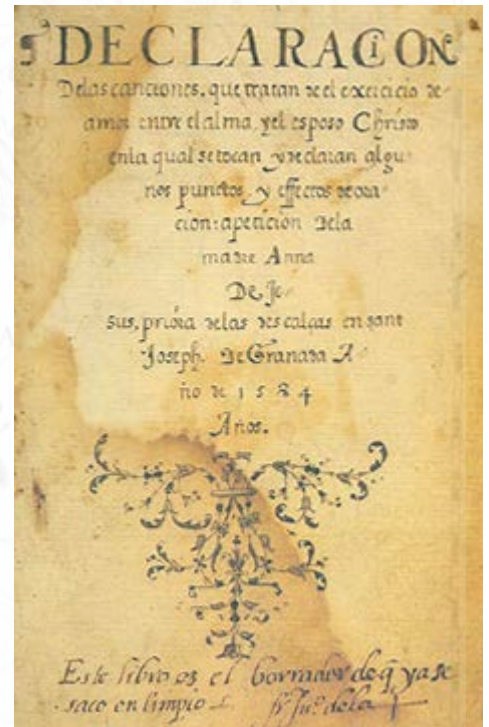
Aldo Ruffinatto

1. Principios de análisis

En el primer capítulo de su magnífico libro del año 1979, titulado *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*^[1], Cesare Segre, encarando quiásticamente el binomio semiótica-filología al binomio opuesto filología-semiótica y dividiendo por consiguiente su exposición en dos partes, escribía: «la primera [parte] aspira a mostrar con algún ejemplo, sobre un área cultural amplia y bien delimitada (la de las lenguas y literaturas románicas medievales), que la semiótica no ofrece simplemente nuevos procedimientos descriptivos, sino que permite una sistematización global de nuestros conocimientos, hasta ahora encomendados de manera particular a disciplinas paralelas aunque no comunicantes. La segunda [parte] pretende sostener (y es éste el compromiso fundamental de todo el volumen) que una actitud y una experiencia filológicas son indispensables para afrontar el estudio de códigos y sistemas culturales, de textos y contextos»^[2].

Con tales palabras Cesare Segre pretendía poner de manifiesto la interacción no simplemente posible sino también fuertemente deseable entre dos disciplinas en apariencia lejanas (y hasta entonces no comunicantes) como la semiótica y la filología con vistas tanto a la reconstrucción del texto (tarea por lo general reservada a la filología) como a la descripción de los códigos y de los sistemas culturales (campo privilegiado de la semiótica). Sobra hacer hincapié en el fuerte impacto heurístico de la mencionada propuesta; si cabe una auto-citación, a mí me correspondió la tarea de comprobar su valor en un trabajo del año 1993, titulado *Literatura y semiótica filológica (Prolegómenos a una nueva ciencia)*^[3], con una serie de ejemplos extraídos de la literatura española medieval y de los Siglos de Oro aptos de manera especial para acreditar las ventajas procedentes de una conveniente armonización de la semiótica (entendida como "semiótica de los textos literarios") con la filología (en su dimensión más encantadora, es decir la de la "crítica del texto" o "ecdótica").

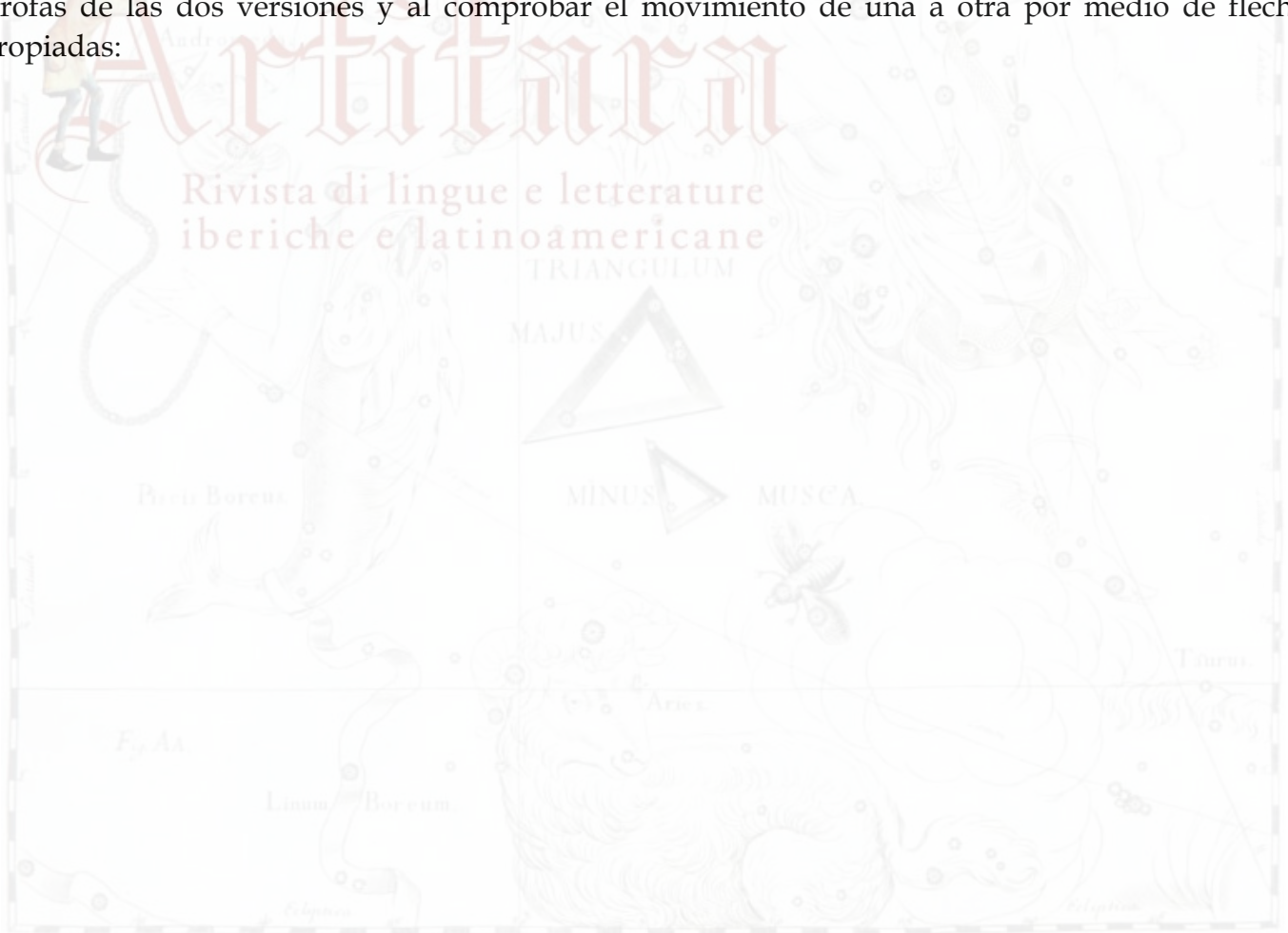
Quisiera ahora, con este nuevo ejercicio dedicado ex profeso a la insigne figura científica de Cesare Segre, reafirmar la validez y la notable eficacia de su semiótica filológica orientándola hacia uno de los problemas más relevantes planteados por la tradición de los poemas de san Juan de la Cruz. Me refiero a la doble versión del *Cántico espiritual*: la certificada por el código de Sanlúcar de Barrameda^[4] que contiene la así llamada versión primitiva (o borrador) del poema (*Cántico A*), y la que propone el código de las carmelitas descalzas de Jaén^[5], de cuya correspondiente *varia lectio* procede una cuestión filológica muy debatida³⁶ y problemática. En resumidas cuentas, puede



Fol. 1r del Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda

afirmarse que a este respecto existen dos líneas distintas y contrapuestas: la de los franceses Jean Baruzi^[6], Dom Philippe Chevalier^[7], y Roger Duvivier^[8], apoyada recientemente en una dimensión rígidamente filológica por Paola Elia^[9], y compartida, aunque con alguna reserva, por Max Huot de Longchamp^[10], línea que aspira a sostener la mayor autenticidad de *CA* con respecto a *CB*, dándole a éste último el título de refundición ajena a la voluntad del autor. Mientras que los carmelitas españoles, bien representados por Eulogio Pacho^[11], afirman la autenticidad y, justamente por esto, la mayor autoridad del *Cántico B* con respecto al *Cántico A*.

Como es bien sabido, la diferencia entre la versión *A* y la versión *B* del *Cántico espiritual* reside concretamente en el hecho de que el *Cántico B* añade una estrofa entre la *X* y la *XI* del *Cántico A* («Descubre tu presencia, / y máteme la vista y hermosura; / mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura») y en que otras estrofas (de dos en dos o en bloques más amplios) se trasladan a otros puntos del poema según el esquema siguiente: A11-14 = B12-15; A15-24 = B24-33; A25-26=B16-17; A27-28=B22-23; A29-30 = B20-21; A31-32 = B18-19; A33-39 = B34-40. Cuya función explicativa quedará más clara al colocar en dos columnas la secuencia numérica de las estrofas de las dos versiones y al comprobar el movimiento de una a otra por medio de flechas apropiadas:



	Cántico A		Cántico B
	1	I cuadro	1
	2		2
	3		3
	4		4
	5		5
	6		6
	7		7
	8		8
	9		9
	10		10
			11
	11	II cuadro	12
	12		13
	13		14
	14		15
	15		16
	16		17
	17		18
	18		19
	19		20
	20		21
	21	22	
	22	23	
	23	24	
	24	25	
	25	26	
	26	27	
	27	28	
	28	29	
	29	30	
	30	31	
	31	32	
	32	33	
	33	34	
	34	35	
	35	36	
	36	37	
	37	38	
	38	39	
	39	40	
		epílogo	

Para completar lo que se ha resumido anteriormente, es oportuno recordar que la polémica entre los partidarios de las dos distintas teorías empezó en 1922, año en que el dominico Philippe Chevalier^[12] puso en duda la autenticidad del *Cántico B*, al que hasta entonces se le concedía el título de versión definitiva del *Cántico espiritual* elaborada por el propio san Juan basándose en el *Cántico A*, que, por lo tanto, adquiriría la propiedad de "borrador". Al lado de esto, conviene precisar que los argumentos planteados por los distintos estudiosos (con la excepción de Paola Elia que se apoya en bases rígidamente filológicas) apelan al conjunto formado por el texto poético y el comentario (o Tratado) adjunto a cada estrofa y a cada uno de los versos del poema, de manera que las distintas valoraciones expresadas al respecto buscan respaldo principalmente en el nivel doctrinal y teológico dejando al margen el examen concreto del texto poético. Tan solo Dámaso Alonso, en tanto observador laico ("desde esta ladera") y profundo conocedor de la gramática poética, no había

dudado en expresar una opinión de carácter preferentemente estético afirmando con tono tajante: «la segunda ordenación del poema [*Cántico B*], comparada con la primera [*Cántico A*] desde el punto de vista *estético*, me parece una verdadera catástrofe»^[13].

Dámaso Alonso expresaba, como es natural, un parecer subjetivo fundado únicamente en su sensibilidad estética y, por lo tanto, opinable, pero, al mismo tiempo, señalaba para la solución del problema un camino del todo literario, ajeno a consideraciones filosófico-teológicas. En este mismo camino quiero situarme yo ahora acompañando el análisis filológico de Paola Elia con un análisis de tipo semiótico rigurosamente ceñido al dominio poético del *Cántico espiritual*.

Utilizaré como punto de partida y como base de investigación el *Cántico A*, dada su incuestionable prioridad de redacción con respecto al *Cántico B*, prioridad que le confiere al código de Sanlúcar de Barrameda el título de "sistema del texto" (S)^[14], mientras que la versión de Jaén, en tanto producto del compromiso entre el "sistema del texto" y el "sistema de un refundidor", se apoderará del título de "diasistema de primer grado" (D)^[15].

De cualquier modo, antes de penetrar directamente en el texto, me parece conveniente plantear algunas consideraciones de carácter general, imprescindibles para afrontar el tema con buen conocimiento de causa.

2. La re-creación de San Juan (en el *Cántico espiritual*)

Cabe, en primer lugar, advertir que hacia la realización del deseo se mueve la refundición (aunque mejor sería decir "re-creación") del *Cantar de los Cantares* llevada a cabo por San Juan de la Cruz. Muy ducho en letras sagradas y al mismo tiempo excelente poeta, en esto por nada inferior a fray Luis de quien había extraído, además de la competencia teológica, posiblemente también la competencia literaria^[16], Juan de la Cruz comparte con Santa Teresa, su madre espiritual, la vocación mística con sus ansias correspondientes de realizar la unión del alma con Dios en esta vida.

En tanto poeta y místico san Juan sabía perfectamente que los "dichos de amor", procedentes del Espíritu, no se dejan prender en las redes diferenciales y normativas de la razón, porque -y cito sus palabras- «¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él mora) hace entender? y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear?»^[17]. Antes bien, examinados a la luz de la lógica tradicional, estos dichos aparecen más bien como "dislates", cuya excedencia semántica quedará para siempre ajena a todo intento de explicación o de declaración, como ocurre justamente en el *Cantar de los Cantares* donde, en palabras de san Juan: «[...] no pudiendo el Espíritu Sancto dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en estrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los sanctos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y assí lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí»^[18].

Sobre el hecho de que las "estrañas figuras" del *Cantar de los Cantares* aludidas por San Juan se identifiquen con las metáforas eróticas que presiden el código epitalámico al que se ciñe el cantar de Salomón, no creo que podamos dudar. Y tampoco se puede dudar sobre el hecho de que entre "los sanctos doctores" comprometidos en el intento frustrado de "declarar por palabras" el texto haga falta incluir al mismo fray Luis, es decir, aquel maestro^[19] que, además de haber elegido un código extravagante (el bucólico) para su interpretación del texto, tuvo que pagar las consecuencias de tal empresa con cinco años de dura detención en la prisión inquisitorial de Valladolid.

Además, en el momento en que escribía las mencionadas consideraciones sobre el estado de inasequible que caracteriza los dichos de amor en el entendimiento místico (más o menos en 1584), San Juan no podía ignorar el hecho de que al encarcelamiento de fray Luis había contribuido de manera preeminente el antagonismo feroz entre agustinianos y dominicos que existía en el ambiente académico salmantino, y, tampoco habría olvidado los largos meses de su terrible reclusión en una oscura letrina del convento de los Carmelitanos Calzados de Toledo, ella también debida a un conflicto entre Ordenes religiosas (en su caso, entre calzados y descalzos). Tanto más en cuanto que su re-creación del *Cantar*, de donde se desprenden las consideraciones mencionadas anteriormente y todo el aparato exegético (en forma de Tratado) que San Juan elabora en torno a cada estrofa y cada verso de su composición, se había engendrado con toda probabilidad en el mismo convento de los Calzados de Toledo durante su reclusión, si queremos prestarles crédito a los biógrafos oficiales del santo^[20].

Obligado a pausas muy largas de meditación en la oscuridad de su celda, por cierto debían de resonar en su cabeza las palabras poéticas del *Cantar de los Cantares* en la versión latina de la *Vulgata*, y al lado de estas otros muchos versículos o fragmentos de texto procedentes del Antiguo y del Nuevo Testamento (del libro de Job a los Salmos y a Isaías; de Mateo a Juan y al Apocalipsis), o bien, de la literatura profana (Garcilaso, Boscán, la poesía de fray Luis de León, Boscán y Garcilaso a lo divino en la versión de Sebastián de Córdoba, etc.). En suma, un *humus* intertextual abundante y capaz de engendrar brotes nuevos y de excelente calidad.

No es fácil, desde luego, reconstruir todas las teselas que contribuyen a la configuración del mosaico de una creación poética, y todavía más difícil se plantea la tarea de valorar su dimensión genética, sin embargo, en el caso de san Juan y de su ingreso en el mundo del *Cantar de los Cantares* creo que no puede descartarse la confluencia de algunos factores básicos: el ambiente, la inclinación hacia la experiencia mística, la imposibilidad de llegar a la sublimación del eros por medio del lenguaje normal y el consiguiente fracaso de todos los experimentos exegéticos llevados a cabo sobre el *Cantar de Salomón*, la necesidad de sacar a luz el objeto del deseo para contemplarlo y tomar posesión de él, la búsqueda de un camino apto para hacer tal objeto perceptible y “decible”.

El proyecto “salomónico” de san Juan procede, pues, de estímulos de este tipo, los cuales, por un lado, descubren cómo sean impracticables los caminos racionales (en los que se situaba normalmente la exégesis judaico-cristiana, desde la antigua Mischna hasta fray Luis de León pasando por los doctores de la Iglesia), y, por otro lado, proponen la puesta en servicio de nuevos caminos orientados no tanto hacia la re-visitación como más bien hacia la re-creación del texto de partida. Se originan así las treinta y nueve estrofas de las *Canciones entre el alma y el esposo*, un poema que, tras las huellas de otras obras poéticas del mismo san Juan como la *Llama de amor viva*, la *Noche oscura* y el *Pastorcico*, goza en seguida del favor de las comunidades religiosas carmelitanas, sobre todo las femeninas, donde el carácter melódico de los versos queda aún más remarcado merced a la recitación coral y al canto.

En la perspectiva de san Juan, pues, el *Cantar de los Cantares* no actúa ya como punto de referencia o como base para la construcción y la superposición de varias isotopías, sino más bien como un sistema de primer grado del que depende la puesta en marcha de un sistema segundo que encarece sus niveles de sentido adaptándolos a exigencias nuevas. Por lo tanto no hablaremos de “des-codificación” (como en el caso de la exégesis) sino más bien de “trans-codificación”. En particular, el eros material o natural^[21] que emana tanto de la dimensión superficial como de la dimensión metafórica de la letra del *Cantar de los Cantares* se inserta en un dispositivo de transformación que modifica sus caracteres (desde la materialidad hasta la sublimación) conservando sin embargo intacta su carga energética primitiva.

Este dispositivo de transformación no se aleja mucho del que gobernaba el sistema de primer grado (si es verdad que también el *Cantar de los Cantares*, a partir de su primera versión hebrea, se ceñía a las estructuras formales de un texto poético), pero, diferenciándose de este primer sistema,

utiliza totalmente la fuerza creadora de la sustancia verbal hasta tal punto que se hace “decible” una experiencia, la de los místicos, por su naturaleza inefable.

Veamos, por lo menos en el nivel de una primera aproximación, cómo san Juan logra realizar este milagro en la versión "primitiva" de su *Cántico espiritual* (*Cántico A*).

2.1. Primer cuadro: la búsqueda del objeto amado

En este texto la re-creación del texto bíblico llevada a cabo por san Juan nace y se desarrolla a lo largo de un recorrido esbozado por el tercer capítulo o párrafo del *Cantar de los Cantares* y, más concretamente, del lugar en que la *Vulgata* (es decir, el texto que san Juan tenía bajo sus ojos o retenía en su memoria) así reza: «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: / quaesivi illum et non inveni. / Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. / Num quem dilexit anima mea vidistis?».

En la arquitectura del *Cántico A* este motivo, al que asignaremos la calificación de “búsqueda del objeto amado”, constituye el primero de cuatro cuadros, adornados con un epílogo, en los que se estructura el poema entero. El paso de un cuadro a otro está marcado por una Voz, en la apariencia externa al cuadro pero que puede dirigirse, cuando haga falta, a los actantes de la comunicación (es decir, el “yo” y el “tú” del poema, o, si se prefiere, el sujeto amante y el objeto amado) para avisarlos de lo que está ocurriendo^[22].

Como puede verse, por ejemplo, en el paso del primero al segundo cuadro, allá donde la Voz interrumpe bruscamente el vuelo del sujeto amante para comunicarle que el objeto amado ha hecho su aparición en la cumbre del monte («Vuélvete, paloma, que el ciervo vulnerado por el otero asoma al aire de tu vuelo, y fresco toma»^[23]). Entre otras cosas la interrupción del vuelo queda icónicamente subrayada en el nivel prosódico por la irrupción violenta de la Voz en un verso (el 57) que le pertenece todavía al Sujeto; lo que recuerda muy de cerca uno de los recursos que utilizan los dramaturgos para avivar los diálogos y acelerar los ritmos de la acción dramática. Por lo demás, éste no es el único rastro “dramático” del *Cántico A*^[24]; más adelante pondremos de manifiesto a otros aún más marcados.

Ahora bien, si, por un lado, la intrusión de la Voz determina un efecto de “laceración”, en el nivel de las relaciones entre prosodia y sintaxis^[25], por otro lado, la trama sutil dibujada por los significantes fonéticos se muestra capaz de cicatrizar la herida que se ha creado en el *continuum* discursivo, neutralizando la oposición “protagonista / antagonista” (me sirvo de términos teatrales con deliberada intención) y facilitando la aparición del objeto amado. En efecto, el “vuelo” del sujeto amante resulta envuelto en “vuélvete” (que le corresponde, como ya sabemos a la Voz externa), para confluir después (v. 58) en “vulnerado”, donde puede reconocerse con facilidad el esposo herido del *Canticum Canticorum* («vulnerasti cor meum soror mea sponsa, vulnerasti cor meum», 4.9)^[26], pero que en este contexto funciona como objeto del deseo generado, una vez más, por el “vuelo” de sujeto amante («por el otero asoma al aire de tu *vuelo*», vv. 59-60).

A título de imprescindible documentación reproduzco en nota las estrofas del Cántico A que contribuyen a configurar el primer cuadro^[27]:

Mirándolo bien, la estrategia de los significantes se había manifestado ya con todo su poder en las estrofas iniciales del *Cántico espiritual*, autorizando al amante a jugar, por así decirlo, a escondite entre los pliegues del tejido discursivo de la primera estrofa mediante el artificio de la diseminación de los significantes fonéticos que le pertenecen en el interior de casi todo el bloque estrófico. El

“amado”, en efecto, que aparece nombrado explícitamente una sola vez al comienzo del segundo verso, se halla, sin embargo, presente ya en el primer verso, legible al trasluz en el adverbio “adonde” y en el verbo “escondiste”, y sigue dejando huellas de su presencia en la continuación del segundo verso (concretamente, en “gemido”), en el cuarto (“habiéndome herido”), y, finalmente, en el quinto verso, más claramente en “clamando” y con menor intensidad en “ido” (nótese, en cambio, su total ausencia en el tercer verso: «como el ciervo huiste»)[28].

Tal como lo sugiere la orientación temática del primer cuadro del *Cántico espiritual* («búsqueda del objeto amado»), se trata aquí de un objeto que aún no puede revelar su presencia, pero que, al igual que un ladrón distraído, deja sus huellas por todo lado: en los “bosques”, en las “espesuras”, en los “prados de verdura” y en las “flores” de la cuarta estrofa, en los “sotos” de la quinta y en las palabras insuficientes de los que andan por varias partes (“vagan”) tras haber vivido la celestial experiencia del encuentro y de la unión (estrofa sexta). Una experiencia que no puede comunicarse a través del lenguaje racional y que, por consiguiente, llega a los oídos de los no iniciados como si fuera un balbuceo («un no sé que que quedan balbuciendo», v. 35).

Y al lado de la materialización del balbuceo, reproducido fonosimbólicamente con la repetición de un mismo sonido («un no sé *qué que quedan...*»), el quehacer de los significantes se manifiesta también en el profundo creando efectos de sentido no perceptibles en el nivel de la mera articulación del signo lingüístico (significante / significado). Algunos significantes lexemáticos, en efecto, además de establecer una relación con el significado, quebrantan, por así decirlo, el estatuto del signo abriéndose a otro tipo de relación que contempla una serie de reenvíos (de un significante a otro) hasta formar una cadena apta para generar un sentido extraño al código. Me refiero a: “ribera” (v. 12), “derramar” (v. 21), “con presura” (v. 22), “vagar” (v. 31), “llagar” (v. 41), “apagar” (v. 46), y, finalmente, “deshacer” (v. 47) que en sucesión sintagmática favorecen la aparición del sema /liquidez/, del que desciende “materialmente” la fuente del v. 51 («¡O christalina *f fuente*!»).

La palabra, en resumidas cuentas, se muestra capaz de originar el objeto repitiendo en su ámbito específico el milagro de la creación. Sin embargo, con vistas a esto es necesario que la misma palabra quebrante los vínculos racionales que la mantienen atada al lenguaje comunicativo normal para entrar en el mundo sin fronteras del lenguaje poético. Esta es una operación que san Juan sabe cumplir perfectamente, utilizando sobre todo el artificio de la intertextualidad, como puede con facilidad descubrirse en la cuarta y en la quinta estrofa de nuestro poema, donde aparecen claramente las huellas de un diálogo con *La vida retirada* de fray Luis de León[29].

Volviendo a la “fuente”, en ella se vislumbra (según ha sido con razón afirmado) el tema del doble, del reflejo que es al mismo tiempo el sujeto y el Otro. Un sujeto que abarca ya en sí el objeto de su deseo («los ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados», vv. 54-55), pero que, para reconocerlo, debe sacarlo a la luz, contemplarlo como si fuera otro respecto a sí, con el fin de apoderarse de él[30]. Es por lo tanto necesario que también la oposición «dentro / fuera» quede neutralizada; lo que una vez más se verifica en virtud de la actividad de los significantes, si es verdad que los “ojos deseados” (v. 54) del objeto del deseo brotan de los “enjos”[31] del sujeto (v. 46), pasando a través de los personalísimos “mis ojos” del v. 48. Un evidente «privilegio del significante sobre el significado»[32], acompañado por un constante traslado de las propiedades de un sujeto a otro (o, si se prefiere, del sujeto amante al objeto amado) que sirve para crear inestabilidad y neutralizaciones tanto en lo que concierne a la identidad de los personajes como en lo referente a sus ámbitos específicos.

2.2. Cuadro segundo: aparición e identificación del objeto amado

La neutralización de la oposición «dentro / fuera», en unión con la ya mencionada oposición «protagonista / antagonista», actuando en sintonía con la intervención de la Voz externa en los vv. 57-60, facilita el paso al segundo cuadro del *Cántico espiritual*, a saber, el que se relaciona con la «Aparición e identificación del objeto amado»^[33].

Subrayan la aparición cuatro estrofas seguidas, en las que la ausencia del verbo predicativo (así como la de cualquier otro tipo de verbo) sirve, en primer lugar, para ofrecer una imagen dramática del efecto de sorpresa y maravilla. Cuatro estrofas oportunamente encabezadas por la invocación del objeto («Mi amado») quien, desde su posición privilegiada (al comienzo de la estrofa XIII), logra expresar con una serie de secuencias atributivas todo y lo contrario de todo: lo que es alto (“las montañas”, v. 61) y lo que es bajo (“los valles”, v. 62), la soledad (“valles *solitarios*”) y el cúmulo (“nemorosos”), la calidad de “sólido” (“ínsulas”, v. 63) y la de “líquido” (“ríos”, v. 64), el ruido (“silvo”, v. 65) y el silencio (“aires amorosos”). Y que, además, en la siguiente estrofa 14 toma la calificación de un lugar en que se admite por entero la contradicción hasta tal punto que la misma se convierte en precepto de un nuevo universo de significación en virtud de la red oximórica dibujada por tres antítesis consecutivas: «noche *vs* día» («la *noche* sosegada en par de los levantes de la *aurora*», vv. 66-67), «música *vs* silencio» (*música callada*, v. 68), «quietud *vs* trasiego» (*soledad sonora*, v. 69), las dos últimas intensificadas por vínculos suplementarios en el nivel de los significantes fonéticos: entre la última sílaba y la primera en el sintagma «*música callada*», entre las dos primeras sílabas en el sintagma «*soledad sonora*».

Un nuevo universo de significación en el que el objeto amado puede transformarse en comida (“cena”) regeneradora y dispensadora de amores (“que recrea y enamora”); y donde (str. XV) lo concreto y lo abstracto pueden conjugarse en la factualidad de un “lecho florido”, ornado con metáforas de procedencia bíblica (“cuevas de leones” = *cubilia leonum* [*Canticum Canticorum*, 4.8]), profana («en púrpura tendido...de mil escudos de oro coronado», vv. 73 e 75)^[34], y construido en las bases conceptuales de la paz («de paz edificado», v. 74). Todo esto, como decíamos antes, sin respaldos verbales, puesto que incluso en los lugares donde el verbo hace su aparición (v. 70: «cena que *recrea y enamora*», v. 77: «las jóvenes *discurren* al camino»), su función es la de atributo o bien indica una acción que no le pertenece al amado. De ahí que las “emisiones de bálsamo divino” (v. 80), metáfora erótica que san Juan extrae del *Cantar de los Cantares* (4.13: «emisiones tuae paradisus malorum puniceorum») adaptándola a las exigencias de su mensaje y trasladándola a lo divino, no procedan directamente de la acción, sino más bien de la “in-acción” del amado o, en otras palabras, de su actividad inactiva^[35].

La aparición del amado dibuja, pues, un universo que puede percibirse pero que no se puede racionalizar, y en cuyo interior hallan amparo todos los términos prohibidos por la razón, desde la *coincidentia oppositorum* hasta la correspondiente cancelación del principio del tercer excluido, y hasta la desactivación de las reglas que permiten el funcionamiento del lenguaje. De cualquier modo, no se trata de un universo al que se hace una simple alusión o que necesita de una mediación conceptual, sino más bien de algo que se realiza en la materialidad de la palabra.

Tanto es así que un fenómeno en apariencia anómalo como la ausencia de un verbo principal en las estrofas iniciales del segundo cuadro no determina simplemente los efectos de sentido a los que hemos aludido, sino más bien se muestra apto para engendrar, por analogía, un universo sin tiempo, o, por mejor decirlo, un universo en que todos los tiempos del pasado, del presente y del futuro se sitúan en una misma línea atemporal. Ocurre, pues, que mientras, por un lado, el momento de mayor euforia erótica se apoya en los tiempos del pretérito indefinido y del pretérito imperfecto (estr. XVII y XVIII), por otro lado, el momento que se relaciona con la situación creada por el ejercicio constante de amor (estr. XIX) está expresado con el pretérito perfecto y con el presente de

indicativo. Seguidamente, en la estr. XX, la condición de pastora enamorada y perdida contempla la alternancia de hasta seis tiempos: un futuro imperfecto del subjuntivo (*fuere*, v. 97), un futuro imperfecto de indicativo (*diréis*, v. 98), un pretérito perfecto (*me he perdido*), un gerundio simple (*andando*, v. 99), un pretérito indefinido (*me hice*, v. 100) e un pretérito anterior de indicativo (*fui ganada*).

En cuanto a las dos estrofas (XXI y XXII) que contienen la bella imagen de las flores entretejidas en los cabellos realizada mediante la serie metonímica: *cuello, cabello* y *uno de mis ojos* (imagen que san Juan extrae en parte del *Cantar de los Cantares* y en parte de Garcilaso^[36]), en estas estrofas, pues, se registran tres participios pasados (*escogidas*, v. 101; *florecidas*, v. 104; e *entretexidas*, v. 105), un futuro simple (*haremos*, v. 103) y cuatro pretéritos indefinidos (*consideraste*, v. 107; *mirástele*, v. 108; *quedaste*, v. 109; *llagaste*, v. 110).

Después de esto, el pretérito imperfecto de indicativo, con valor aparentemente durativo, recorre por entero la estrofa XXIII en la que se describe el movimiento de ida y vuelta típico del «amor por los ojos», cuyas consecuencias (es decir, el descubrimiento de «nigra sum sed formosa» [*Canticum Canticorum*, 1.4] en la estrofa XXIV) están expresadas por un subjuntivo exhortativo (*no quieras*, v. 116), dos infinitivos (*despreciarme*, v. 116; *mirarme*, v. 118), tres pretéritos indefinidos (*hallaste*, v. 117; *miraste*, v. 119; *dejaste*, v. 120) y un presente de indicativo (*puedes*, v. 118). Finalmente, las dos estrofas sucesivas que contienen una serie de pedidos y de advertencias, al lado de los imprescindibles imperativos y subjuntivos exhortativos ofrecen un presente de indicativo (*hacemos*, v. 124) y un futuro simple (*pacera*, v. 130), este último situado en el verso final de la estrofa XXVI.

Por lo demás, la XXVI es la estrofa que engarza en el *Cántico espiritual* la metáfora bíblica del *hortus conclusus* (a la que aludimos al comienzo hablando de fray Luis de León), cuyas implicancias eróticas, puestas en marcha por el tejido metafórico del cantar de Salomón, no sufren una atenuación debida a un código prevaricador (como sucedía en el caso de fray Luis), sino que incluso quedan acentuados por los efectos de materialización de la palabra bien perceptibles en el lenguaje poético y/o místico de san Juan. De la oposición de los vientos [«cierzo (muerto) / austro»], en efecto, se origina por diseminación y condensación de los respectivos significantes fonéticos el término: «huerto»; como si dijéramos que los instintos de muerte transmitidos metonímicamente por el viento invernal («cierzo muerto», v. 126) se deshacen en los instintos de vida del viento primaveral («austro que recuerdas los amores», v. 127) para confluir en el Eros sublime de los filósofos que, según dice Freud^[37], mantiene la cohesión de todo lo que vive y que encuentra aquí su nido merced al significante lexemático «huerto».

Se trata, pues, de un “huerto” que ha perdido todo contacto con cualquier punto de referencia externo y que ha penetrado enteramente en la dimensión simbólica como objeto (del deseo) autónomo y en auto-función. Tanto es así que en el universo de san Juan, a diferencia del mundo del *Cantar de los Cantares* en el que el *hortus conclusus* le pertenecía únicamente a la esposa, el lexema “huerto” es propiedad tanto de la esposa (en el momento en que invita al esposo a entrar en su huerto: «aspira por mi huerto», v. 128), como del esposo (cuando, en la estrofa sucesiva, la Voz externa describe el abandono de la esposa entre los brazos del esposo: «Entrado se ha la esposa en el ameno huerto deseado» [vv. 131-132]), con la supresión consiguiente de la oposición «masculino / femenino» y la apertura efectiva de nuevos horizontes mucho más allá de las constricciones lógicas impuestas por el lenguaje común.

2.3. Tercer cuadro: la unión de los amantes

En efecto, la neutralización de la oposición «masculino / femenino» le concede a la Voz externa el privilegio de señalar el cambio del segundo al tercer cuadro (en la misma estr. XXVII), mediante una forma que recuerda muy de cerca la de la acotación en el teatro^[38], es decir, realzando una vez más la dimensión dramática en la que se fundamenta todo el poema. Y el camino para acceder al tercer cuadro (en cuya definición puede concurrir de manera satisfactoria el sintagma «unión de los

amantes») lo allana una vez más la *coincidentia oppositorum* y, en especial, la supresión del contraste entre sujeto amante y objeto amado en vista de una fusión total o, si se prefiere, de una perfecta con-fusión entre los dos actantes^[39].

En este nuevo universo de significación, caracterizado precisamente por el derrumbamiento de las barreras racionales, puede por lo tanto ocurrir (estr. XXVIII) que las bodas, en vez de determinar la violación de la esposa, faciliten la recuperación de la integridad perdida («allí te di la mano / y fuiste *reparada* / donde *tu madre fuera violada*», vv.138-140); o bien que (estr. XXIX), los animales del cielo y de la tierra (aves, leones, ciervos, gamos) en unión con los montes, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos (empleados todos para representar el paso del estado «sólido móvil» al estado «sólido estático», al «líquido», al «gaseoso», y, finalmente, al «espiritual», en una especie de anti-clímax global), se conviertan en elementos perturbadores del sosiego amoroso y deban conjurarse en el nombre de “amenas liras” escasamente definidas e inesperados “cantos de serenas” (estr. XXX). Conjuros que, con un porcentaje de imprevisión análogo al de las sirenas, implican también a las extrañas y excéntricas “nimphas de Judea» (estr. XXXI), comprometidas en acercarse a los umbrales de un recinto en el que entre flores y rosales esparce su perfume un “ámbar” igual de improbable.

Sin embargo, para que todo esto pueda funcionar hace falta que los distintos significantes, comprometidos en este curioso mundo posible, en lugar de conformarse con el proceso normal del signo lingüístico, se dirijan hacia un nuevo itinerario de comunicación; un itinerario en el que cabe la posibilidad de que un significante remita a otro significante dando así lugar no a un concepto sino a un efecto de sentido^[40]. Me refiero a aquella infracción del estatuto del signo que mencioné anteriormente hablando de las huellas dejadas por el “amado” en la substancia del tejido discursivo.

Tan solo así las “amenas liras” (junto al “canto de serenas”) pueden salir de los márgenes impropios en los que suelen encauzarlas los comentaristas de San Juan^[41], por un lado, y el mismo san Juan, por otro, cuando en el comentario o declaración de su *Cántico espiritual* escribe al respecto lo siguiente: «las “amenas liras” significan la suavidad del alma en este estado; porque así como la música de las liras llena el ánimo de suavidad y recreación (de manera que tiene el ánimo tan amebecido y suspenso, que le tiene ajonado de penas y sinsabores), así esta suavidad tiene al alma tan en sí, que ninguna pena la llega y, por eso, conjura a todas las molestias de las potencias y pasiones que cesen por la suavidad»^[42]. De hecho, las amenas liras están allí, delante de los ojos del lector, así como el canto de las sirenas resuena en los oídos de las monjas del Carmelo (no se olvide que «*Sirena* por alusión se llama la mujer que canta dulcemente, y con melodía»^[43], es decir, no son otra cosa que las mismas palabras del *Cántico espiritual* (cuyo entorno estrófico lleva justamente el nombre de «lira»^[44]), o el sonido de ellas. Se trata, en ambos casos, de puros significantes a los que les corresponde la tarea de proteger la unión milagrosamente realizada mediante los inefables «dichos de amor», alejándola de otras palabras que, por su pertenencia a la lírica profana o de cualquier modo «decible», podrían contaminar los frutos, las flores y los perfumes del huerto^[45].

Según advierten los propios místicos, cuando el eros alcanza el nivel más alto de sublimación (la unión del alma con Dios), cuando el alma extasiada sale fuera de sí, ninguna cosa humana, ni siquiera la más exquisita, puede penetrar en el recinto donde el alma ha buscado su amparo, porque al estado de unión ella llega tan solo «vaciando el apetito de todas las cosas naturales y sobrenaturales que le pueden impedir»^[46].

El umbral entre lenguaje poético y lenguaje místico está justamente especificado por la capacidad que tiene la palabra de desnudarse de todo alcance humano, es decir, de lo que todavía permanece en las palabras de los poetas incluso en los lugares donde un nivel de perfección extraordinario parece desligarlas de las restricciones humanas. De ahí, el margen de peligro que plantean no simplemente las aves “ligeras”, los leones, los ciervos, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos procedentes de la poesía profana de Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, sino también las “nimphas de Judea” que, moviéndose de los poemas profanos de Garcilaso

(donde habitan normalmente el río Tajo^[47]) se trasladan a las refundiciones de Sebastián de Córdoba para echarse en las aguas del Jordán, según se lee en la “divinización” de la tercera égloga de Garcilaso^[48].

Quizás no haga falta subrayar la distancia que separa las “nimphas de Judea” de las “filiae Ierusalem” del *Cantar de los Cantares* («adiuro vos filiae Hierusalem si inveneritis dilectum meum», I.4), a pesar de su innegable parentesco; pero, acaso vale la pena recordar que en favor de su enmascaramiento en el nivel de la interpretación actúa el propio san Juan, apuntando en su Tratado sobre el *Cántico espiritual* lo que sigue: «Judea llama a la parte inferior de la ánima, que es la sensitiva; y llámala “Judea” porque es flaca y carnal y de suyo ciega, como lo es la gente judaica. Y llama “nimphas” a todas las imaginaciones, phantasías y movimientos y afecciones de esta porción inferior. A todas éstas llama “nimphas”, porque, así como las nimphas con su affición y gracias atraen para sí a los amantes, así estas operaciones y movimientos de la sensualidad sabrosamente procuran atraer a sí la voluntad de la parte racional...»^[49]. Lo que, sin embargo, no justifica la total ausencia de cualquier tipo de referencia a las ninfas de Sebastián de Córdoba en los miles de comentarios que se han redactado hasta ahora sobre el *Cantar* de San Juan, en general, y acerca de esta estrofa en particular^[50].

Así como resulta difícil entender la razón por la que ninguno de los innumerables lectores críticos de la estrofa XXXII, supo captar la verdadera orientación del consejo que la esposa ofrece a su esposo cuando, tras haberle aconsejado que se esconda («Escóndete, Carillo», v. 156), le sugiere que dirija la mirada hacia las montañas y hacia las “compañas de la que va por ínsulas estrañas”. Puesto que aquí se manifiesta con clara evidencia la referencia intra-textual establecida por los significantes lexemáticos “montañas” e “ínsulas estrañas” que remiten a las estrofas trece y catorce, donde dichos términos actúan envueltos, por así decirlo, en la inefabilidad (que puntualmente se repite en el v. 158: «y no quieras decillo»), y donde a las “ínsulas estrañas” se acompañan los “ríos sonoros”, el “silvo de los aires amorosos”, la “noche sosegada”, la “música callada”, la “soledad sonora” y la “cena que recrea y enamora”.

Por otro lado, generalmente se ha señalado la impropiedad aparente y el tono contradictorio que plantea el imperativo “escóndete” expresado por la esposa al inicio de la estrofa, tanto más en cuanto que la puesta en marcha de todo el poema depende de la angustiada búsqueda del amado planteada por el sujeto amante (¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?). Lógico, por consiguiente, el desconcierto de los lectores y, en especial, de aquellos lectores que pretenden explicarlo todo en base a la racionalidad y a una supuesta acomodación del mensaje poético-místico a las reglas del lenguaje común^[51]. Aunque, al mismo tiempo, conviene tomar nota de que este “escondese” no se proyecta tanto en el exterior como más bien en el interior del sujeto, según el propio san Juan advierte en el lugar correspondiente de su comentario: «Escóndete, carillo. Como si dixera: Querido Esposo mío, recógete en los más interior de mi alma...»^[52]. O sea que se trata de una invitación a realizar la perfecta fusión entre sujeto amante y objeto amado, lo que se ajusta muy bien a la orientación temática de este tercer cuadro, a saber, el cuadro de la “unión”.

2.4. Cuarto cuadro: la transformación del amado en la amada

Y que el milagro se haya realizado en su lugar más conveniente, es decir, en el lugar de la transformación del amado en la amada^[53], lo demuestra una vez más la Voz “acotación”, comprometida (estr. XXXIII y XXXIV) en designar el paso del tercer cuadro al cuarto^[54]. Se trata de una intervención que no apunta simplemente a dar fe del hecho milagroso, sino que también explica la razón por la que la esposa, en la estr. XXXII, se sirve del apelativo “carillo” para aludir a su amado.

Bien es verdad que “carillo” pertenece a la esfera pastoril, pero aquí no se utiliza para insinuar lugares poéticos bien determinados o para crear atmósferas particulares; su ámbito funcional es

totalmente distinto y su valor semántico muy lejano del que suele plantear en otros contextos. En este lugar actúa preferentemente en su propia substancia verbal preparándose para el sacrificio y ofreciéndose a la fragmentación de sus significantes fonéticos. De esta manera, pues, logra eclipsarse para reaparecer transformado e incorporado en las substancias verbales de la esposa, en la «*blanca palomica*», del v. 33, en el «*arca*» y en el «*ramo*» del v. 34 (que, en realidad, no son atributos de la esposa, sino más bien lugares e instrumentos que le pertenecen), y, sobre todo, en la «*tortolica*» del v. 33.

Resulta, así, perfectamente delineada también la dirección temática del cuarto cuadro, cuya definición no puede ser otra que la de «transformación». Basándose en ella, los atributos del esposo y de la esposa se inclinan a confundirse hasta producir una unicidad (como en el caso de “carillo” ? “tortolica”), o bien confluyen hacia la inmensa soledad de la unión mística, si es verdad que de la fragmentación de la «tortolica» y del «socio deseado» (v. 164) puede derivar, por diseminación y condensación de algunos de sus significantes fonéticos, la «soledad». Es decir, la misma soledad que recorre por entero la estrofa XXXIV rebotando sobre sí misma hasta cuatro veces y una vez sobre la variante sinonímica «a solas» (v. 169).

«Soledad», pues, como producto de la transformación, pero, al mismo tiempo, como síntoma de la anulación debida a la fuentes pulsionales. El sujeto amante, en su singular y divina condición de poseedor y poseído, ha conseguido ya los rasgos del pájaro solitario (los que insinuaban la “palomica”, la “tortolica” y la clara referencia contenida en el v. 167: «en soledad ha puesto ya su nido»). El cual pájaro solitario, según advierte San Juan en sus *Dichos de luz y amor*, goza de las siguientes cinco propiedades: ««Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente»^[55].

Un “canto” que encuentra su manifestación en las estrofas XXXV, XXXVI y XXXVII del *Cántico espiritual*, y que descubre en su aspecto pronominal, así como en su aspecto verbal, las propiedades de su nuevo estado: la primera y la más sencilla, sugerida por la aparición de la primera persona plural (“nos”) en las estrofas XXXV y XXXVI, está relacionada con la fusión que ha ocurrido entre sujeto y objeto. Un fenómeno que permanece constante incluso cuando (estr. XXXVII) el plural cede el paso a sus dos constituyentes (“yo” y “tú”), gracias a los efectos de neutralización creados por la copresencia de la primera y la segunda persona en todos los predicados (v. 181: «Allí *me* mostrarías [tú]»; v. 182: «*mi* alma pretendía»; v. 183: «y luego *me* darías [tú]»; v. 185: «aquello que *me* diste [tú]»), y en virtud, sobre todo, de la confluencia de los dos en la espléndida expresión del v. 184: «allí *tú* vida *mía*».

Otras propiedades, en cambio, se perciben en la articulación de los modos y de los tiempos verbales: la euforia del gozo, por ejemplo, está expresada con imperativos y subjuntivos exhortativos en la estr. 35; la seguridad del descubrimiento, encomendada a la precisa indicación del lugar de las delicias (estr. 36), queda afianzada por un futuro de mandato; y, finalmente, la identificación del deseo (estr. 37) busca respaldo en dos condicionales y en dos tiempos del pasado (un imperfecto en el v. 182 y un pretérito indefinido en el v. 185): los primeros dos actuando en los términos de un futuro hipotético de cortesía y los otros dos subrayando la continuidad (“pretendía”, v. 182) de algo ya adquirido (“me diste”, v. 185).

En resumidas cuentas, el pájaro solitario, tras haber puesto el pico al aire del Espíritu Santo (la metáfora sigue siendo de san Juan), emite un canto de amor en la dirección de un objeto que se encuentra ya perfectamente incorporado en el sujeto, y expresa un deseo que se ha realizado ya en el acto de la unión y de la transformación. Lo cual significa que el movimiento del deseo puede ser únicamente narcisista, como, por lo demás, el propio san Juan había señalado en la estrofa XI volviendo a proponer la imagen de la fuente.

Por lo tanto, si sujeto y objeto, con todo su bagaje de oposiciones pertinentes («protagonista / antagonista», «dentro / fuera», «yo / tú», etc.), confluyen en la “soledad” por causa de las neutralizaciones; si, además, el deseo se identifica con algo que ya está en posesión de la soledad, entonces el pájaro solitario sólo puede cantarse a sí mismo o, por mejor decirlo, puede cantar únicamente su propio canto en el que, justamente, el milagro de amor se cumple, se ha cumplido ya y se cumplirá. De esta manera, hemos llegado a la penúltima estrofa del *Cántico espiritual* donde se ponen de manifiesto los contornos del deseo («aquello que me diste el otro día») con palabras del todo inequívocas:

- 1) “el aspirar del aire” (v. 186), que remite al “aire de tu vuelo” (v. 60), al “silbo de los aires amorosos” (v. 65), y al dulce viento del amor (“austro, que recuerdas los amores”, v. 127);
- 2) “el canto de la dulce Philomena” (v. 187) que, una vez más bajo el signo de Garcilaso de la Vega, vuelve a proponer las “amenas liras” y el “canto de serenas” de los vv. 146 y 147;
- 3) “el soto y su donaire” (v. 188), que se relaciona con los bosques hermoeados por la mirada del amado en la quinta estrofa;
- 4) “la noche serena” (v. 189), que recupera la “noche sosegada” del v. 66;
- 5) “la llama que consume y no da pena”, que, por un lado, se conecta con los “ardores” del v. 144, y, por otro, incita a sobrepasar las barrera textuales del *Cántico espiritual* para escuchar otros cantos del pájaro solitario: en primer lugar la *llama de amor viva*, cuyos dos primeros versos se refieren justamente a una llama que hiere tiernamente, es decir, sin causar sufrimientos: «¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres...»[56].

2.5. Epílogo: el verdadero rostro de Aminadab

Y los otros cantos, además de remitir al intra-texto (puesto que el tema de la “mirada”, con sus correlatos «ver / no ver», recorre el poema entero), remiten también a los dos primeros versos de la última estrofa, en el sentido de que el v. 191 («Que nadie lo mirava») hace referencia a los versos 12 y 13 de la *Noche oscura* («que nadie me veía, / ni yo mirava cosa»), y el siguiente verso 192 («Aminadab tampoco parecía»)[57], alude al v. 20 del mismo poema («en parte donde nadie parecía»).

Las implicancias teológicas de la situación planteada por el *Cántico espiritual* son tan evidentes que no necesitan de comentarios especiales: un sujeto que crea su objeto y se relaciona con él por medio de la palabra hasta conseguir la perfecta “soledad” no oculta, desde luego, las connotaciones analógicas que lo acercan al misterio de la Trinidad.

Y en este sentido el *Cántico espiritual* podría presentarse como una espléndida alegoría trinitaria. Sin embargo, no parece ser ésta la intención básica del mensaje de San Juan, en el que, como ya vimos, las metáforas no desempeñan un papel importante y no pueden, por consiguiente, abrir el camino a un artificio (la alegoría) al que se le da normalmente el nombre de metáfora continuada.

Por otro lado, es notorio que el lenguaje místico pretende manifestar lo «inefable», o sea que aspira a decir lo que es imposible decir. Cosa que, si, por un lado, puede presentarse como un contrasentido, por otro lado, rechaza desde el principio el recurso a las habituales figuras de pensamiento que, por su relación muy estrecha con la lógica tradicional, se ciñen preferentemente a la «efabilidad». Además, el lenguaje místico-poético de san Juan parece apuntar a un blanco bien determinado que, según vimos, no se identifica con la elaboración de trayectos más o menos racionales, sino más bien con el intento de entregar a la palabra energía nueva, plasmándola de manera que actúe en el nivel de la «creación», más que en el de la comunicación, con el objetivo de acercarla lo más posible al misterio enunciado por el apóstol Juan en el primer capítulo de su Evangelio: «et verbum caro factum est»[58].

En esta perspectiva, también “Aminadab” (v. 192), el supuesto demonio debido a un error de interpretación de san Jerónimo, en vez de configurarse como un préstamo externo tomado de la *Vulgata*, se califica más bien como el resultado de un proceso generativo interno relacionado con la práctica del anagramatismo: este curioso demonio, en efecto, nace del sintagma «NADIE MIRABA» y, como tal, no tiene nada que ver con el representante del mal al que el propio san Juan alude en su comentario al v. 192 («El cual Aminadab en la Escritura divina significa el demonio, adversario de el alma esposa, el cual la combatía siempre y turbava con su innumerable munición de tentaciones»^[59]).

De hecho, en este mundo posible de san Juan de la Cruz Aminadab modifica radicalmente su rostro y se convierte en el depositario de un vacío de sentido, es decir, de aquel “nada” que en la experiencia mística se hace indispensable para alcanzar la plenitud del gozo, tal como lo certifica con claridad la *Subida del Monte Carmelo*: «Para venir a gustarlo todo / no quieras tener gusto en nada; / para venir a poseerlo todo, / no quieras poseer algo en nada; / para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada»^[60] (*Subida del Monte Carmelo*, I.13, ed. cit., p. 480).

Nos hallamos, en resumidas cuentas, más allá del bien y del mal, en un mundo donde la ausencia de todo es fundamental para que el milagro de la unión pueda cumplirse. Tan sólo así el *hortus conclusus* (pues éste es el significado de “cerco” en el v. 193, y no, como normalmente se cree, el de «asedio») puede cancelar sus sensaciones (“sosegar”) y permitir a la “cavallería” (símbolo de la impetuosidad del deseo^[61]) la bajada hacia la fuente eterna de las delicias: «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche! / Aquella eterna fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida, / aunque es de noche»^[62].

Aquel huerto cercado y aquella fuente sellada que las metáforas eróticas del *Cantar de los Cantares* habían parcial e indirectamente violado edificando un mundo paralelo afín e interactivo, y que fray Luis de León había vuelto a sellar con la superposición del código bucólico al código epitalámico^[63], en la re-creación de san Juan (en esto bien respaldado por santa Teresa^[64]) pierden por entero sus defensas al abrirse y al entregarse sin reservas a quien sabe llegar hasta ellos.

3. El Cántico B en tanto diasistema

El resplandor erótico del texto de partida se ha convertido en la “llama de amor viva” del texto de llegada, materializándose así un milagro debido una vez más a la sublimación del eros. Un milagro que en el *Cántico A* se manifiesta y se desarrolla perfectamente en virtud de la incuestionable pertinencia de las piezas que concurren a formar el conjunto poemático garantizando, al mismo tiempo, el funcionamiento de todas sus partes. Basta con modificar la disposición de las piezas e introducir algo nuevo (aunque modesto y aparentemente consonante) para que el prodigio deje de ser tal y todo el poema tome otro rumbo justificando totalmente la sensación expresada por Dámaso Alonso: «la segunda ordenación del poema [*Cántico B*], comparada con la primera [*Cántico A*] desde el punto de vista *estético*, me parece una verdadera catástrofe»^[65].

Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho de que Dámaso Alonso se limitaba a señalar la presencia de una catástrofe estética sin exhibir los términos responsables de dicha catástrofe. Nuestro análisis, en cambio, nos permite profundizar en esta dirección partiendo del esquema que puede verse al comienzo de este trabajo; pues, justamente de allí se desprende lo que sigue:

- a una concreta equivalencia en la disposición del primer cuadro y el comienzo del segundo (equivalencia alterada únicamente por la inserción de una nueva estrofa^[66] entre el primero y el segundo cuadro), sigue en el *Cántico B*,

- un traslado del cuerpo central del segundo cuadro (estr. 15-24) a los espacios pertenecientes al tercer cuadro y a la línea de demarcación entre el segundo y el tercero;

- de ahí deriva que todos los componentes del tercer cuadro del *Cántico A* (estr. 27-32) confluyen de dos en dos y desordenadamente en el espacio del segundo cuadro juntamente con las dos últimas estrofas del segundo (25-26) que a su vez se van situando en una posición más cercana al conjunto estrófico del primer cuadro;

- se recupera, en cambio, el equilibrio a la altura del cuarto y último cuadro, donde las dos versiones del *Cántico espiritual* guardan la misma disposición estrófica confiándole a Aminadab la tarea de cerrar el poema entero.

Como se ha observado ya, la distinta disposición de las estrofas altera notablemente el significado global del texto en su aspecto más propiamente espiritual y doctrinal: «Cuatro canciones –escribe Eulogio Pacho– referidas al matrimonio en *CA* pasan a describir el desposorio en *CB* (31-32, 29-30 > 18-21); diez canciones insertas en el estado de desposorio en *CA* se traducen al de matrimonio en *CB* (15-24 > 24-33)»^[67]. Mientras que Paola Elia, por su cuenta, añade: «A causa de la nueva secuencia asignada a las canciones relativas al 'desposorio' y al 'matrimonio espiritual', se modificará en particular el sentido global de la últimas cinco estrofas»^[68]. Sin embargo, no es éste el camino que pretendo seguir para expresar mi opinión sobre la doble (triple) redacción del *Cántico espiritual*, sea porque la especulación doctrinal y teológica excede a mis conocimientos específicos, sea porque, a mi modo de ver, puede tantearse una respuesta a este insidioso problema tan sólo permaneciendo en el espacio reducido y bien determinado de las treinta y nueve o cuarenta estrofas del poema sin penetrar en los peligrosos recovecos del Tratado.

Por otro lado, no puedo volver a tomar en consideración aquí el tema ecdótico, para el cual remito a la excelente edición crítica de Paola Elia^[69] y a las demostraciones que la editora ofrece, basándose rígidamente en el método de Lachmann, para refutar la autenticidad del *Cántico B*. Acudo, en cambio, a la semiótica filológica y, en especial, a los datos en favor de la investigación ecdótica que únicamente el análisis semiótico del texto poético puede proporcionar teniendo en la debida consideración el carácter de "sistema del texto" (S) que le corresponde al *Cántico A*, con relación al título de "diasistema de primer grado" (D) que, en cambio, le toca al *Cántico B*, siendo éste último el resultado de un compromiso entre el "sistema del texto" y el "sistema de un refundidor". Sale espontáneo el propósito de ofrecerle una cara a este refundidor, o identificándolo con el propio san Juan o bien con otra persona intencionada a conjugar su sistema peculiar con el sistema propuesto en primer lugar por el santo carmelita.

Ahora bien, a lo largo de nuestro análisis del *Cántico espiritual* según el testimonio de Sanlúcar de Barrameda (*Cántico A*), hemos podido comprobar el alto nivel de perfección, el firme equilibrio, la cumplida pertinencia de las referencias intratextuales establecidas por los cuatro cuadros que componen el poema y garantizan su funcionamiento. Se trata de un dispositivo muy complejo y, al mismo tiempo, muy delicado porque todos sus componentes aparecen tan fuertemente entrelazados que nada puede modificarse, quitarse, añadirse sin causar un serio perjuicio a la entera estructura.

En su versión primitiva, pues, el *Cántico espiritual* se ciñe perfectamente a la fórmula saussuriana del "tout se tient" de manera que resulta muy difícil suponer que su autor, tras haber realizado un mosaico tan perfecto, decidiera volver sobre sus pasos pero no con el propósito de hacer aún más armónico el dibujo mediante leves retoques de una palabra o, a lo sumo, de un sintagma, sino con el tono destructivo de quien se anima a trastornar las teselas del mosaico para hacer desaparecer los contornos del dibujo original tomándose también la responsabilidad de añadir una pieza totalmente ajena tanto a la configuración como a la tonalidad cromática de los otros componentes. Basta, en efecto, con echarle un mirada rápida al esquema trazado en el primer párrafo de este trabajo para comprobar cómo las estrofas que constituyen el núcleo central del segundo cuadro (el cuadro de la aparición e identificación del objeto amado) se trasladen de manera arbitraria al espacio comprendido entre el final del segundo y todo el tercer cuadro (el cuadro de la unión de los

amantes), mientras que todos los componentes del tercer cuadro se transfieren, a su vez y sin orden ni concierto, a los espacios reservados para el segundo. Las consecuencias de dicha operación quedan patentes:

1) toda la ordenación temporal del segundo cuadro y, en particular, la ausencia de tiempo y la co-presencia de los tiempos del pasado, presente y futuro en el conjunto estrófico destinado a la presentación del amado en un universo sin espacio y sin tiempo o, por mejor decirlo, en un universo ordenado sobre principios extraños a la *ratio* diferenciadora y normativa de la lógica común, todo esto en el *Cántico B* empieza a ejercer su función cuando la "unión de los amantes" se ha realizado ya, es decir, cuando la supresión de la oposición entre sujeto amante y objeto amado ha producido ya una fusión total de los dos actantes haciendo por eso mismo inútil la presentación y la aparición de uno de los dos;

2) la Voz externa que en la estr. XXVII del *Cántico A* sirve para indicar el paso del segundo al tercer cuadro en una forma que recuerda muy de cerca la acotación en las obras teatrales, aparece en el *Cántico B* en un lugar totalmente ajeno al tema del tercer cuadro y, además, en una posición subalterna con respecto a las cuatro estrofas (29-32) que de ella descienden;

3) a su vez, las estrofas 29-32 del *Cántico A* que paulatinamente conducen a la fusión perfecta entre sujeto amante y objeto amado mediante un proceso de auto-reflexión, por causa del traslado que se manifiesta en el *Cántico B*, junto con la inversión de las parejas 29-30 y 31-32, pierden por entero su función específica dirigiendo a los lectores hacia horizontes extraños a los códigos de partida.

De cualquier modo, el lugar en que mayormente se hace sentir la presencia de una mano extraña a san Juan de la Cruz es el de la estrofa añadida, la número once en el *Cántico B* que se sitúa por consiguiente entre la diez y la once del *Cántico A* y que así suena:

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.

A decir verdad, la mayoría de los críticos no vacila en proclamar el carácter auténtico de esta estrofa implicando en la atribución también a los que expresan fuertes dudas sobre la autoría del *Cántico B*^[70]. Por su cuenta, Domingo Ynduráin, apoyándose en algunas consideraciones de Francisco García Lorca^[71], señala cómo el primer verso ("Descubre tu presencia") continúe y amplíe las consecuencias de la estrofa anterior en cuanto al imperativo (véase en la estr. 10, el v. 46: «Apaga mis enojos») y la necesidad de la *presencia* del amado (v. 48: «y véante mis ojos»); hace también notar que el sintagma "tu vista", entendido como "los ojos del amado que matan al que miran" anticipa el juego de las miradas planteado por las estrofas 32 y 33 (= 23 y 34 del *Cántico A*). En cuanto a la palabra "figura", tras precisar que san Juan con este término remite a la persona amada, Ynduráin pone de manifiesto la diferencia concreta que existe entre la "figura" de san Juan y la que puede percibirse, por ejemplo, en el poema de Jorge de Montemayor que utiliza el término (al igual que Erasmo) como representación reflejada, para concluir que en la poesía de san Juan la "figura" se acerca más a los hábitos de la poesía amorosa de lejana ascendencia petrarquesca^[72].

Pero, es justamente esta última consideración de Ynduráin la que nos sugiere una senda que nos lleva muy lejos de la episteme poética de san Juan. De hecho, en la estrofa añadida se recogen temas y motivos de la más pura lírica renacentista, desde la "Invocación o súplica a la dama" (Descubre tu presencia) hasta la "Mirada que mata" (y máteme tu vista y hermosura), desde los "Sufrimientos de amor" (mira que la dolencia de amor), hasta los "Remedios contra el mal de ausencia" (que no se cura sino con la presencia y la figura). En su mayoría, si queremos, inspirados por la anterior estrofa diez, si es verdad que de "véante mis ojos" (v. 48) deriva "descubre tu presencia" y de "apaga mis enojos" (v. 46)

desciende, por traslación metafórica, "máteme tu vista y hermosura", y, sin embargo, enderezados hacia un recorrido del que san Juan se mantiene siempre a considerable distancia.

Baste recordar lo que se ha dicho anteriormente (al comentar el tercer cuadro en el párrafo 2.3) sobre la peligrosidad de los términos de la poesía profana de Boscán, Garcilaso, fray Luis de León e, incluso, de la poesía a lo divino de Sebastián de Córdoba, términos que por su clara pertenencia a un código todavía sometido a limitaciones de carácter natural podrían obstaculizar el paso al lenguaje místico cuya máxima aspiración reside justamente, como bien sabemos, en la emancipación de todo alcance humano. En esta dimensión el sujeto amante no puede ir en busca de una "presencia" exterior del objeto amado, ni mucho menos desear que la mirada o la belleza del amado determine su aniquilamiento porque tanto la una como la otra cosa harían irrealizable la unión de los amantes y la transformación del amado en la amada. Aún siendo incuestionable la búsqueda angustiosa del objeto amado (bien evidenciada en las primeras estrofas del poema), la "súplica" del sujeto amante no puede contemplar la invitación a "descubrirse", una conducta que desplazaría el deseo del interior al exterior haciéndolo de tal manera inasequible, sino que con mayor propiedad debe orientarse hacia la conducta opuesta: es decir, la de "escondarse" que, no por casualidad, se manifiesta en la estrofa treinta y dos: «Escóndete, carillo...».

Además, el recorrido trazado por san Juan en su *Cántico espiritual* se sitúa mucho más allá del "mal de ausencia" (es decir, de la "dolencia de amor" curable con la "presencia" y la "figura"), aquella enfermedad que en el *Pastorcico*, por ejemplo, lleva al sacrificio de la cruz^[73]. Aquí, como ya apuntamos anteriormente, todos los sentimientos resultan paulatinamente aniquilados con vistas al estado de perfección que encuentra su realización más concreta en aquel "nada" que se manifiesta variamente en el epílogo: «Que *nadie* lo mirava, / *Aminadab* tampoco parecía...».

Por todos estos motivos y por otros todavía que podrían desprenderse de una investigación más estrechamente vinculada con la forma de la expresión, la estrofa que añade el *Cántico B*, lejos de presentarse como complemento consecuente y congruente de la precedente estrofa diez^[74], se califica más bien como hipertrofia cuajada de indicios de arbitrariedad perceptibles en distintos niveles: principalmente, en aquel proceso de *collage* que Paola Elia considera predominante en todo el *Cántico B*^[75].

La investigación semiótica, aunque en una fase de primera aproximación, puede ofrecer ya un buen respaldo a las teorías de quienes, o a través de un camino filológico-ecdótico como Paola Elia o bien por medio de una superfina sensibilidad crítica como Dámaso Alonso, afirman la falta de autenticidad del *Cántico B*; y, al mismo tiempo, corrobora la solidez de la fórmula planteada por Cesare Segre en su *Semiótica filológica*, pues cabe la posibilidad de certificar que el diasistema (D) concerniente a la versión B del *Cántico espiritual* guarda pleno respeto a la fórmula: $D = S^1 + S^2$, en la que S^1 pretende indicar el sistema del texto, mientras que S^2 remite al sistema de un copista o, por mejor decirlo, de un refundidor escasamente atento a las leyes que gobiernan el sistema del texto.

Todo esto, como es obvio, funciona en el ámbito del texto poético, mientras, por lo que atañe al aspecto doctrinal transmitido por la *Declaración de las Canciones entre la Esposa y el Esposo* (a saber: el *Tratado* añadido para poner de manifiesto el significado "religioso" del texto poético), la cuestión es totalmente distinta y tendrá que examinarse en los convenientes y específicos sectores especulativos.

Notas

- [1] Torino, Einaudi, 1979 (Einaudi Paperbacks 100). Se cita de la traducción española del año 1990: Cesare Segre, *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*, Traducción: José Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- [2] Ob. cit., p. 6.
- [3] En *Filología*, XXVI/1-2 (1993), pp. 5-27.
- [4] En este códice aparecen variantes y apuntes autógrafos (existe una maravillosa reproducción facsímil publicada por la Junta de Andalucía a cuestras de Turner Libros en 1991, en la ocasión del cuarto centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, con adjunto un segundo volumen en el que aparece la transcripción del texto realizada por el carmelita descalzo Serafín Puerta Pérez, con prólogo de su cofrade y conocido sanjuanista Eulogio Pacho: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, Junta de Andalucía/Turner, 1991, 2 vols.).
- [5] Arch. n. 531, siglos XVI-XVII. Patente refundición y amplificación del *Cántico A*, asequible, como el códice de Sanlúcar, merced a una reproducción facsímil con adjunta transcripción del texto a cargo de Asunción Rallo Gruss, prólogo de José Lara Garrido: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y Poesías: Manuscrito de Jaén*, Madrid, Junta de Andalucía/Turner, 1991. Aquí no tomo en consideración el así llamado *Cántico A'*, una redacción que se considera intermedia entre el *Cántico A* y el *Cántico B*, certificada por el códice del Archivo-Museo del sacro Monte de Granada (sec. XVI ex.), por su superfluidad en el desarrollo de nuestro discurso.
- [6] Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1924; libro que se ha vuelto a proponer hace poco en traducción española a cargo de la Consejería de Cultura y Turismo della Junta de Castilla y León con el título de *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, con prólogo de José Jiménez Lozano y epílogo de Rosa Rossi. El asunto relativo al texto del *Cántico Espiritual* se encuentra en las pp. 59-73.
- [7] Dom Philippe Chevalier, *Saint Jean de la Croix, docteur des âmes*, Paris, La légion de Dieu, 1959, pp. 208-216. Como es bien sabido, en contra de la tesis del benedictino Ph. Chevalier se lanzaron con mucho ahínco los carmelitas descalzos de España, bien encabezados por Lucinio Ruano quien en su Introducción al *Cántico espiritual*, entre otras cosas, escribe: «Baste simplificar la posición chevalleriana diciendo que su objetivo primero fue en un principio el de probar el carácter apócrifo de la segunda redacción. Sea porque midió la fuerza objetante de los testimonios históricos y documentales favorables a esta segunda redacción, sea porque creyese que *el vacío de sus negaciones gratuitas en que siempre se atrincheró (sin más pruebas)* debía sustituirlo por algo, desplazó desde 1922 el tema de la polémica hacia el texto de la primera redacción, del que por fin ofreció su ensayo, realmente impresionante a primera vista y que creó un suspense de varios años» (*Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 19726, p. 699).
- [8] *La genèse du "Cantique Spirituel" de Saint Jean de la Croix*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, pp. 65-78.
- [9] Paola Elia, en varios artículos y, entre ellos, *Per una edizione critica del "Cántico Espiritual" di Juan de la Cruz*, en AA.VV., *Interazione tra problemi teologici e problemi del testo in Giovanni della Croce*, «Atti del Seminario di Ricerca. Roma 29-30 aprile 1993», Roma, Edizioni Kappa, 1994, pp. 83-94. Véase, además, su introducción a la edición crítica del *Cántico espiritual*: JUAN DE LA CRUZ, *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, Edición crítica de Paola Elia, L'Aquila, Textus, 1999.
- [10] Max Huot de Longchamp, *Lectures de Jean de la Croix. Essai d'anthropologie mystique*, Paris, Beauchesne, 1981, pp. 417-420).
- [11] Eulogio Pacho, *Reto a la crítica. Debate histórico sobre el "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1988.
- [12] "Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix at-il été interpolé ?", en *Bulletin Hispanique*, 24 (1922), pp. 307-342.
- [13] *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, C.S.I.C., 1942; ahora en Dámaso Alonso, *Obras completas, II. Estudios y Ensayos sobre literatura. Primera parte, desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1972, p. 1021, n. 290).
- [14] Utilizo aquí la conocida terminología que propone Cesare Segre en el 5º capítulo de la mencionada *Semiótica filológica*. En este capítulo, tras considerar el carácter axiomático de métodos contrapuestos, como el de Bédier y el del Lachmann, Segre sugiere que se suavizen los excesos con la extensión del concepto de diasistema (extraído de la dialectología) y en especial, el de diasistema estilístico al dominio de la crítica textual. La identificación del sistema estilístico particular de cada copista, afirma Segre, puede ofrecerle al filólogo un nuevo instrumento de análisis, dado que no simplemente los errores, sino también la pertenencia a un mismo sistema estilístico permitirá captar la afinidad genética entre dos o más testimonios separándolos de otros. Formalizando, el diasistema se califica como el resultado del compromiso entre el sistema del texto (S^1) y el sistema del copista (S^2), a saber: $D = S^1 + S^2$, con progresión automática debida a la sucesión de los distintos testimonios: $D = (S^1 + S^2) + S^3$, y así siguiendo. En opinión de Segre, la enseñanza más positiva que se desprende de estas consideraciones reside en el hecho de que "la dialéctica entre los sistemas en contacto reproduce los acontecimientos de la historia de las instituciones literarias, en cuyo interior, y tan sólo en él, la historia de la tradición textual reconoce su espacio y su sentido" (ob. cit., p. 57).

[15] En realidad, el *Cántico B* en tanto producto de la mediación del así llamado *Cántico A*¹ (véase nota 5), debería señalarse como "diasistema de segundo grado", pero, como ya se ha dicho, la economía de nuestro discurso nos lleva a prescindir de la fase intermedia entre la una y la otra versión del texto.

[16] Varios elementos intertextuales, sin contar con la pertenencia de San Juan al grupo de alumnos salmantinos de fray Luis de León desde 1564 hasta 1568, corroboran esta afirmación.

[17] Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, ed. cit., pp. 50-51.

[18] Ed. cit., p. 51.

[19] Como ya se ha dicho (véase n. 16), san Juan estudió en la Universidad de Salamanca en los años 1564-1568, es decir cuando fray Luis de León era catedrático de teología en esta insigne universidad (cfr. Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, cit., pp. 3-356 [48-63]).

[20] Basta con pensar en las informaciones que ofrecen varias fuentes biográficas como, por ejemplo, la de José de Jesús María (alias, Francisco de Quiroga), publicada en Bruselas en 1628 (ahora fácilmente asequible gracias a una edición moderna patrocinada por la Junta de Castilla y León, a cargo de Fortunato Antolín: José de Jesús María, *Historia de la vida y virtudes del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, ed. de Fortunato Antolín, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 310-312; en la cual, con referencia al lugar de reclusión del santo en el convento toledano, se lee: «Era esta cárcel una celdilla puesta al lado de una sala; tenía de ancho seis pies y hasta diez de largo, sin otra luz ni respiradero sino un agujero en lo alto de hasta tres dedos de ancho, que daba tan poca luz que para rezar en su breviario o leer en un libro de devoción que tenía, se subía sobre un banquillo para poder alcanzar a ver, y aún esto había de ser cuando el sol daba en el corredor que estaba delante de la sala hacia donde este agujero caía. Porque como se había hecho esta celda para retrete de esta sala en que poner un servicio cuando aposentaba en ella algún prelado grave, no le habían dado más»; ed. cit., p. 294). O bien el testimonio que nos ofrece el zaragozano Jerónimo de San José (alias, Ezquerria), cuya biografía del santo se terminó en 1628 y se publicó en 1641 con el título de *Dibujo del venerable varón fray Juan de la Cruz* (ella también ahora fácilmente asequible, en unión con otras biografías antiguas de san Juan, merced al patrocinio de la Junta de Castilla y León y la atención del mismo editor: José de Jesús María (Quiroga) - Alonso de la Madre de Dios - Jerónimo de San José, *Primeras biografías y apologías de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 92-94). Interesante, también porque vinculada con observaciones de carácter estético, es la reconstrucción del proceso de creación del *Cántico* hipotizado por Rosa Rossi en su moderna biografía del santo: «Li (nel carcere di Toledo) in quello stato di totale abbandono da parte di ogni altro essere umano, lo stato che in altri paralizza il pensiero, scrisse Giovanni della Croce una grandissima poesia d'amore, elaborando in senso erotico - con gli accenti della ricerca e del desiderio dell'Amato - il sensualismo del testo attribuito a Salomone, sfuggendo alle letture allegoriche che la tradizione aveva fatto di quel testo verso una poesia arditamente nuova in cui si sono riconosciuti i poeti simbolisti del Novecento» (*Giovanni della Croce. Solitudine e creatività*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 95).

[21] Los dos adjetivos ("material" y "natural") pretenden situar la calidad de genérico del término "eros" en la dimensión más concreta de lo pulsional y de la libido, siendo esta última, en la acepción freudiana ortodoxa, la energía correspondiente al aspecto psíquico de la pulsión sexual, muy distinta, pues, respecto a la excitación sexual meramente somática. Esta energía, en el *Cantar de los Cantares*, se apoya preferentemente en las metáforas eróticas que favorecen la formulación del código epitalámico.

[22] La misma Voz contraseña la copla final o epílogo. La partición del *Cántico espiritual* en cuatro cuadros más un epílogo, subrayados con sendas acotaciones, desciende principalmente de las estructuras formales del poema (fácilmente identificables en el nivel de la manifestación discursiva certificada por el *Cántico A*), y no depende de la superposición de redes temáticas y/o conceptuales más cercanas a la dimensión paradigmática que a la del sintagma. No existe, por consiguiente, ningún punto de contacto entre la cuatripartición aquí propuesta y la que establece Roger Duvivier, en su lectura del *Cántico espiritual*, de la manera siguiente: «[1] Strophes 1 à 7: Le symbolisme du mouvement - [2] Strophes 8 à 10bis: Preciosité et temporalité paroxystique - [3] Strophes 11 et 12: L'instant de l'événement - [4] Strophes 13 à 39: Les états de plénitude» (cfr. Roger Duvivier, *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix. Lecture du "Cántico Espiritual"*, cit., Table des matières). Sin embargo, la identificación de cuatro tiempos en el desarrollo de la versión A del *Cántico espiritual*, prescindiendo de las modalidades de aproximación a la letra del texto, goza de bases de apoyo muy fuertes si es verdad, como ya apuntaba Jean Baruzi (ob. cit., p. 599) que el propio san Juan en un fragmento básico de su comentario a las estrofas y versos del poema (me refiero, naturalmente, al *Tratado o Declaraciones* que respaldan espiritual y teológicamente el texto poético rebajando sus márgenes de ambigüedad) establecía una articulación parecida: 1) los "trabajos y amarguras de la mortificación" en las primeras cuatro estrofas («[...] es de notar que primero se exercitó en los trabajos y amarguras de la mortificación, que al principio dixo el alma desde la primera canción (= estrofa) hasta aquella que dice: "Mil gracias derramando"...», *Cántico A*, ed. Elia, p. 273); 2) las "penas y estrechos de amor" entre la canción 5 y la 11 inclusive («y después pasó por las penas y estrechos de amor que en el suceso de las canciones ha ido contando, hasta la que dice: "Apártalos, Amado"...», ed. cit., pp. 273-274); 3) el "desposorio espiritual" desde la canción 12 a la 27 («[...] se entregó a él por unión de amor en desposorio espiritual [...] desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice: "Apártalos, Amado", hasta esta de ahora, que comienza: "Entrado se ha la esposa"...», ed. cit., p. 274); 4) y, finalmente, el "matrimonio espiritual" desde la 27 hasta la última canción («[...] el cual (matrimonio espiritual) es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor...», ed. cit., p. 275).

[23] vv. 57-60. Para el texto del *Cántico A* utilizo la edición de Paola Elia (JUAN DE LA CRUZ, *Poesie*, edizione a cura di P.E., L'Aquila-Roma, Japadre, 1989, pp. 135-147). Con el fin de ilustrar más claramente la partición de los cuadros, la segunda parte de la estrofa 12 (la que se relaciona con la repentina inserción de la Voz en los versos del 57[2ª mitad] al 60) aparecerá en la parte inicial del segundo cuadro (que se reproduce más adelante). Además, la específica función didascálica (semejante a la de la acotación en las obras teatrales) de los versos y estrofas de transición se identifica aquí gráficamente con la cursiva.

[24] También Roger Duvivier habla de *forme dramatique* por lo que concierne al poema, pero aludiendo al desdoblamiento del alma que se califica al mismo tiempo como *théâtre* y como *agent* (cfr., Roger Duvivier, *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix*, cit., p. 63 y sigs.)

[25] La fractura interna está contrasignada, como es obvio, merced a la copresencia de dos voces ([1ª] voz del sujeto amante y [2ª] voz depositaria de las acotaciones) en el ámbito de la misma unidad prosódica (v. 57): «[1ª] que voy de vuelo! [2ª] Vuélvete, paloma». Recuérdese que es opinión común (que encuentra, por lo demás, respaldo en una intervención del propio San Juan en el texto del ms. de Sanlúcar, quien, en la parte superior de la palabra "Vuélvete", escribe "El esposo" con el objetivo evidente de sentar la paternidad de la voz intercalada) que le corresponda al esposo (es decir, el objeto amado) y no a una vox externa (voz del narrador en el sector específico de una acotación al estilo del teatro) la tarea de invitar a la esposa (sujeto amante) a volverse atrás. Sin embargo, la hipótesis de que se trate de una voz no directamente comprometida en la diégesis (a saber, extradiagética), aunque habilitada para establecer un contacto con un personaje del universo intradiagético en virtud del artificio de la metalepsis narrativa, se apoya en el hecho de que, cuando el esposo toma directamente la palabra a lo largo del poema (str. 28), lo hace sirviéndose de la primera persona («allí *conmigo* fuiste desposada», v. 142) y no de la tercera como en el presente caso («...el ciervo vulnerado / por el otero asoma/... y fresco toma», vv. 63-65). Entre otras cosas, justamente de esta confusión nacen las dificultades de lectura de la estrofa 12, evidenciadas más de una vez por los distintos comentaristas. Roger Duvivier, por ejemplo, subraya el nivel muy alto de singularidad planteado por este comportamiento de Dios, quien, en vez de facilitararlo, le pone incluso freno al vuelo extático del sujeto amante: «Peut-être trouverons-nous étrange, que, rappelant l'Aimée de son vol, Dieu dise se trouver sur le sommet, désigné de ce terme «otero» qu'à la strophe 2, le poète appliquait à Dieu même. Il semble que se soit une façon pour l'Aimé d'entrer dans les perspectives humaines de l'âme. Le sommet de tout à l'heure, c'était la divinité en tant qu'elle peut être atteinte dès ici-bas par la contemplation. L'âme voudrait passer au delà de la contemplation, et Dieu l'y retient» (*Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix*, cit., pp. 140-1); mientras que Domingo Ynduráin le hace eco, al afirmar: «Sin duda, es esta una de las estrofas más complicadas y difíciles de todo el *Cántico*» (San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1984², p. 88). De cualquier modo, conviene repetir que el primer responsable de esta confusión posible es el propio San Juan, y no simplemente por la interpolación que vimos arriba (*Esposo* en correspondencia de "Vuélvete, paloma"), sino también por lo que se lee en su comentario al verso mencionado: «Vuélvete, paloma: de muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozarse con su Esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; *mas atájole el Esposo el paso, diciendo: "Vuélvete, paloma"...*» (*Declaración de las Canciones*, ed. cit., p. 145. La cursiva me pertenece). Desde ahora en adelante, aludiendo a este fenómeno, hablaremos de "Voz externa" para distinguirla, como es obvio, de las dos voces que dialogan internamente en calidad de "esposa" y "esposo".

[26] Si bien no faltan otras referencias importantes, que echan sus raíces en la literatura clásica latina y griega aflorando, mucho tiempo después, en la lírica renacentista española (cfr. María Rosa Lida, "Trasmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", en *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), pp. 20-63 [31-52]).

[27] «[I] ¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / aviéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ido. [II] Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes /aquel que yo más quiero, /decidle que adolezco, peno y muero. [III] Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas; / ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y passaré los fuertes y fronteras. [IV] ¡O bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! / ¡O prado de verduras, / de flores esmaltado! / Decid si por vosotros ha pasado. [V] V. Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / e, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura. [VI] ¡Ay! ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero; / No quieras embiarme / de oy más ya mensajero, / que no saben decirme lo que quiero. [VII] Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo [VIII] Mas ¿cómo perseveras, / ¡jo vida!, no viviendo donde vives / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes? [IX] ¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no le sanaste? / Y, pues me lo has robado, / ¿por qué así le dejaste / y no tomas el robo que robaste? [X] Apaga mis enojos, / pues que ninguno basta a deshacellos, / y véante mis ojos / pues eres lumbre dellos, / y sólo para ti quiero tenellos. [XI] ¡O cristalina fuente, / si en estos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos desseados / que tengo en mis entrañas dibujados! [XII] *Apártalos, Amado, / que voy de vuelo.*»

[28] De hecho, le corresponde al juego de los significantes la tarea de tejer el discurso *dialógico* relacionado con "un tú y un yo que se buscan uno a otro en el espesor del lenguaje mismo" (cfr. Michel de Certeau, "L'énonciation mystique", en *Recherches de science religieuse*, LXIV, 1976, pp. 183-215.)

[29] «Del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto / que con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto [...] Y luego, sossegada, / el passo entre los árboles torciendo, / el suelo, de pasada, / de verdura vistiendo, / y con diversas flores va esparciendo», vv. 41-45 e vv. 51-55 (Fray Luis de León, *Poesías completas Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1998 pp. 90-91). Nótese, incidentalmente, que san Juan deriva de este poema de fray Luis la forma métrica de su *Cántico espiritual*, es decir, la lira de Garcilaso de la que hablaremos más adelante.

[30] Cfr. Chiara Gherbaz, "Símbolo e metáfora in San Juan", en AA.VV., *Mística e linguaggio*, «Atti del seminario di ricerca, Trieste, 8-9 maggio 1985», Istituto di Filologia Romanza, Università di Trieste 1986, p. 112.

[31] El juego de los significantes fonéticos aparece aquí más marcado todavía en virtud de un engañoso espejismo etimológico que en lo antiguo trasladaba la base etimológica de "enajo" del latín *odium* a "ojo", como puede comprobarse en el *Diccionario de Autoridades* que en pleno siglo XVIII escribe: ««Dícese Enajo, porque así como cualquiera cosa que nos lastima en los ojos la sentimos mucho» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1964, 3 voll., II, p. 483ª).

[32] Cfr. Michel de Certeau, "L'énonciation mystique", cit., p. 91.

[33] «[XII]...Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma / [XIII] Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas estrañas, / los ríos sonoros, / el silvo de los aires amorosos, / [XIV] la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. / [XV] Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlaçado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado / [XVI] A çaga de tu huella / las jóvenes discurren al camino / al toque de centella, / al adobado vino; / emisiones de bálsamo divino. / [XVII] En la interior bodega / de mi

Amado beví, / y quando salía / por toda aquesta vega / ya cosa no sabía; / y el ganado perdí que antes seguía / [XVIII] Allí me dio su pecho, / allí me enseñó sciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa; / allí le prometí de ser su esposa / [XIX] Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. / Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi ejercicio. / [XX] Pues ya si en el exido / de oy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido; / que andando enamorada, / me hice perdidaça, y fui ganada. / [XXI] De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas / en tu amor florecidas / y en un cabello mío entretegidas. / [XXII] 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. / [XXIII] Quando tú me miravas, / tu gracia en mí tus ojos imprimían; / por esso me adamavas, / y en eso merecían / los míos adorar lo que en tí vían. / [XXIV] No quieras despreciarme, / que, si color moreno en mí hallaste, / ya bien puedes mirarme / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dejaste / [XXV] Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña, / en tanto que de rosas / hacemos una piña, / y no parezca nadie en la montaña. / [XXVI] Detente, ciërço muerto. / Ven, austro que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto / y corran sus olores, / y pacerá el Amado entre las flores.»

[34] Para algunos paralelos con la poesía de Herrera y la novela pastoril, véase: Luce López-Baralt, "San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 19-32.

[35] Sobre la actividad inactiva como actividad conforme con la naturaleza de la divinidad, véanse las páginas espléndidas de Leo Spitzer, "Three Poems on Ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)", en *A method of interpreting literature*, Smith College, Northampton, Mass, 1949, pp. 1-63 (trad. castellana: "Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)", en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 213-256).

[36] Parece hasta obvio remitir a la segunda estrofa del Soneto XXIII de Garcilaso: ««y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena» (María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, CSIC, 1990, p. 27).

[37] Aunque, como es bien sabido, falta una teoría coherente de la sublimación en el pensamiento freudiano, no puede descuidarse, sin embargo, el hecho de que Freud insertara en la categoría de las actividades sublimadas en especial la actividad artística y la investigación intelectual. En este ámbito las pulsiones se muestran desviadas hacia un nuevo objetivo, no sexual, y, más concretamente, hacia objetos socialmente valorizados. Dicho planteamiento se encuentra en varios trabajos freudianos y, particularmente, en *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität* [1908].

[38] El no haber identificado esta voz y sobre todo su doble función de separación de los cuadros y de aclaración relativa al juego escénico puede ser la causa de alguna confusión achacable a los comentaristas. Tanto es así que un crítico avisado como Domingo Ynduráin, tras haber señalado que esta voz no pertenece ni al amado ni a la amada, insinúa una aproximación con el Coro del *Cantar de los Cantares* de Salomón en el que las *filiae Hierusalem* parecen actuar en calidad de glosadoras de la acción dramática. Pero, en seguida después, deja caer esta hipótesis para afirmar que faltan del todo los elementos de carácter deíctico en el interior de este poema de San Juan: «En nuestro texto -escribe-, no hay indicaciones ni relación entre las partes: las unidades narrativas surgen de la nada, sin marca diferenciadora alguna; y sin adscripción. Por ello, no producen un efecto de intensificación de lo dicho, ni explican, al comentarla, la situación, ni tampoco sirven de catalizador o puente entre el sentimiento de los actores y el de los lectores. Más bien sucede lo contrario, es un elemento de indeterminación y ambigüedad: en el ya de por sí movedido sistema del *Cántico*, es un factor más de deslizamiento en la determinación del proceso y en la creación de un sistema de referencias» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 133). Sin embargo, es muy posible que esta sensación de indeterminación y ambigüedad que percibe Ynduráin no dependa tanto de la letra del *Cántico Espiritual* en la versión de Sanlúcar de Barrameda, como más bien de la versión de Jaén (a la que Ynduráin concede el título de auténtica), puesto que la versión de Jaén, con respecto a la de Sanlúcar, presenta una disposición estrófica distinta que justamente genera fuertes desequilibrios en el nivel estructural.

[39] He aquí el texto del tercer cuadro: « [XXVII] Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto desseado, / y a su sabor reposa / el cuello reclinado / sobre los dulces braços del Amado / [XXVIII] Debajo del mançano / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano / y fuiste reparada, / donde tu madre fuera violada. / [XXIX] A las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores, / montes, valles, riberas, / aguas, aires, ardores, / y miedos de las noches veladores; / [XXX] por las amenas liras / y cantos de serenas, os conjuro / que cesen vuestras iras / y no toquéis al muro, / porque la esposa duerma más seguro / [XXXI] ¡O nimphas de Judea!, / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea, / morá en los arrabales / y no queráis tocar nuestros humbrales. / [XXXII] Escóndete, carillo, / y mira con tu haz a las montañas, / y no quieras decillo; / mas mira las compañías / de la que va por ínsulas estrañas».

[40] Para que no haya malentendidos me parece oportuno precisar que en este lugar "significante" remite al sentido saussuriano y no al lacaniano de la palabra. Los efectos de sentido a los que hago referencia son por lo tanto los mismos que pueden desprenderse de la actividad anagramática y de la paragramática en los términos magistralmente expresados por Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

[41] Incluyendo los más expertos y avisados frecuentadores del *Cántico* de San Juan, como, por ejemplo, Domingo Ynduráin, que a este respecto afirma: «Las sirenas convencionales tienen medio cuerpo de pescado, sin embargo, como todo el mundo sabe, las clásicas son aves con cabeza de mujer y garras de león que habitan entre las subidas rocas de las montañas (como las palomas, otra cosa son las *columbae*) y producen su halagüeño canto acompañándose con las liras» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 131).

[42] *Cántico A*, *ed. cit.*, p. 296.

[43] *Diccionario de Autoridades*, s.v.

[44] Como es bien sabido, para este poema San Juan de la Cruz utiliza la así llamada "lira de Garcilaso", una estrofa de cinco versos en la que dos endecasílabos y tres heptasílabos, alternándose, forman el esquema siguiente: aBabB. El nombre de "lira" descende del instrumento musical que Garcilaso de la Vega menciona en el primer verso de su *Canción de Gnido* (Canción V): «Si de mi baja lira...», y en tanto denominación de la estrofa era habitual ya en la época de San Juan, como puede verse en una nota que el mismo san Juan antepone a su *Llama de amor viva*: «La compostura destas liras son como aquellas que en Boscán...» (*ed. cit.*, p. 891).

[45] Se trata, en resumidas cuentas, de la "presencia al mundo real que sólo el acto de enunciación puede realizar", a la que alude Michel de Certeau condensándola en la fórmula "tú y yo que se buscan en el espesor del lenguaje mismo" (cfr. Michel de Certeau, *L'énonciation mystique*, *cit.*, pp. 51-94).

[46] Cfr. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *ed. cit.*, p. 464.

[47] Quizás no haga falta mencionar a las bellísimas ninfas de la tercera Égloga de Garcilaso que bordan sus telas con las trágicas historias de amor de Dafne y Apolo, de Venus y Adón y de Elisa y Nemoroso, a orillas del Tajo por supuesto (cfr. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, estr. 8- 34, *ed. cit.*, pp. 142-148).

[48] «De quatro nimphas que de aquel nombrado / Jordán salieron, a cantar me offrezco: / Templança y Fortitud, Justicia viene, también Prudencia, la que par no tiene» (Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino, Égloga tercera*, vv. 53-56, *ed. cit.*, p. 228).

[49] *Ed. cit.*, p. 300.

[50] En efecto, no creo que se pueda compartir la opinión de Hugues Didier que interpreta las ninfas de Judea como si fueran la "personnification de la vie des sens...d'un désir féminin qui serai trop charnel" («*Nymphes de Judée*» et vierges de castille. Une «*Bible au féminin*» chez Jean de la Croix?, in Alphonse Vermeylen (ed.), *Saint Jean de la Croix (1591-1991)*, Louvain, Les Lettres romanes, 1991, pp. 49-75 [70]); esto es algo que de ninguna manera se ciñe al sistema axiológico de la lírica de San Juan. Así como me parece que no pueden compartirse las expresiones delirantes de José C. Nieto sobre la supuesta "sintetividad antitética" de las ninfas de Judea como símbolo de la «tensión heleno-hebraica» (*Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 93). Por otro lado, aparentan ser demasiado ajustadas al "sentido común" las consideraciones de Domingo Ynduráin sobre las «posibles solicitaciones eróticas de esas ninfas lascivas» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 114).

[51] Ejemplar a este respecto sigue siendo Ynduráin quien, con relación a la estr. 32 (19 en el *Cántico B*), escribe lo siguiente: «Si hay una estrofa extraña e indeterminada. es esta. No por el léxico, pues *Carillo* es apelativo pastoril bien documentado, *haz* significa *faz*, «rosto», y los demás términos tampoco ofrecen dificultades; la sintaxis aparentemente es normal, sencilla. El problema se establece a la hora de concretar los referentes de los pronombres y otras alusiones indeterminadas. En primer lugar, no se dice por qué el *Carillo* debe esconderse...» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 117).

[52] *Ed. cit.*, p.306.

[53] Recuérdese en la *Noche oscura*: «Amada en el Amado transformada» (v. 26). Mayores detalles acerca del mismo tema pueden verse en: Aldo Ruffinatto, *L'altra ritmicità. Semiotica delle forme nella "Noche oscura" di Juan de la Cruz*, en «*Strumenti Critici*», 39-40 (oct. 1979), pp. 385-405.

[54] He aquí el texto del cuarto cuadro: « [XXXIII] La blanca palomica / al arca con el ramo se ha tornado; / y ya la tortolica / al socio desseado / en las riberas verdes ha hallado / [XXXIV] En soledad vivía / y en soledad ha puesto ya su nido, / y en soledad la guía / a solas su querido, / también en soledad de amor herido. / [XXXV]Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte u al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura. / [XXXVI] 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 / [XXXVII] Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía; / y luego me darías / allí, tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día. / [XXXVIII] El aspirar del aire, / el canto de la dulce philomena, / el soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena».

[55] Cfr. San Juan de la Cruz, *Puntos de amor en Dichos de luz y amor*, ed. cit., p. 424.

[56] San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*, vv. 1-2 (ed. cit., p. 153).

[57] Cfr. San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual* (ed. cit., p. 150).

[58] Obsérvese el texto de la última estrofa: « [XXXIX] Que nadie lo mirava, / Aminadab tampoco parecía; / y el cerco sosegava / y la caballería / a vistas de las aguas descendía».

[59] Ed. cit., p. 355.

[60] Ed. cit., p. 480.

[61] Como oportunamente apunta Giovanni Caravaggi en el *Commento* a su traducción italiana de los poemas de San Juan: «l'esegesi biblica medievale aveva abituato a interpretare la figura del cavallo come simbolo degli istinti non controllati dalla ragione; pertanto da un punto di vista letterario la *Caballería* di San Juan de la Cruz verrebbe a collocarsi fra i *corredores* delle famose *Coplas* di Jorge Manrique e l'*Ipogrifo violento* di Calderón de la Barca» (San Juan de la Cruz, *Poesia*, a cura di Giovanni Caravaggi, Nápoles, Liguori, 1995, pp. 183-184). De cualquier modo, conviene precisar que en este lugar del *Cántico espiritual* la "caballería" no resulta ser depositaria ni de valores disfóricos ni de significados negativos, pues se halla envuelta en el "nada" al que aludíamos anteriormente.

[62] San Juan de la Cruz, *Cantar del Alma que se huelga de conocer a Dios por fee*, vv. 1-5, ed. cit., p. 167.

[63] Me refiero, naturalmente, al *Cantar de Cantares de Salomón* que fray Luis de León tradujo y comentó a ruegos de Isabel Osorio, monja del convento de Sancti Spíritus de Salamanca y remito a lo que se lee en el *Prólogo* de esta obra sobre la "corteza" (estructura de superficie) del *Cantar* bíblico: «Porque se ha de entender que este libro en su primera origen se ofreció en metro, y es todo él una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros como si todos fuesen gente de aldea» (cfr. Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares de Salomón*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994, [B.R.H., IV. Textos, 22], p. 48). Ahora bien, al establecer una equivalencia entre la estructura de superficie del *Cantar* y la de una égloga pastoril, fray Luis dejaba entender, con toda claridad, que su propuesta de lectura o, si se prefiere, su exposición del texto bíblico hubiera seguido las huellas marcadas por el código bucólico; es decir, las que partiendo de la *Arcadía* de Sannazaro y del *Cortésano* de Baldassar Castiglione habían llegado al mundo literario español gracias a la espléndida re-visitación llevada a cabo por Boscán, Garcilaso de la Vega y, poco tiempo después, por el mismo fray Luis.

[64] Como es bien sabido, en los *Conceptos del amor de Dios* Teresa de Jesús intenta restituir al *Cantar* de Salomón algo de su energía pulsional, o, por lo menos, la que fray Luis había cancelado al convertir el código epitalámico en código bucólico. Teresa, en efecto, no apela a ninguna figura para explicar los misterios contenidos en el *Cantar de los Cantares*; antes bien, sirviéndose de algunos rasgos suprasedimentales del discurso (exclamaciones) y de la trama sutil dibujada por los significantes pretende apoderarse no tanto del significado del texto como más bien de los efectos de sentido que transmite el mensaje para trasladarlos a su esfera sensorial: «Pues, Señor mío, no os pido otra cosa en esta vida, sino que me beséis con beso de vuestra boca...» (Cfr. Santa Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios [Meditaciones sobre los Cantares]*, en Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, edición preparada por el Padre Fr. Efrén de la Madre de Dios, O.C.D., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954, II, pp. 609-610).

[65] Ver nota 13.

[66] En la secuencia estrófica del *Cántico* B ocupa el undécimo lugar. De tal estrofa hablaremos más adelante.

[67] Cfr. Eulogio Pacho (ed.), San Juan de la Cruz, *Obras Completas*, Monte Carmelo, Burgos, 1982, p. 895.

[68] Cfr. Paola Elia (ed.), Juan de la Cruz, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, ed. cit., p. 26, n. 18.

[69] *Ibidem*.

[70] Como, por ejemplo, Paola Elia que con respecto a esta estrofa escribe: «No he excluido nunca la posibilidad de que esta nueva estrofa pueda ser atribuida a Juan de la Cruz; parece extraño, sin embargo, que no fuese anotada por el autor en el margen del 'borrador' en ocasión de las dos fases de revisión» (Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones*, ed. cit., p. 26, n. 37).

[71] *De Fray Luis a San Juan; la escondida senda*, Madrid, Castalia («La lupa y el escalpelo», 10), 1972.

[72] Convendrá también observar que los dos primeros versos ("descubre tu presencia / y máteme tu vista y hermosura") recogen, adaptándolo a la dialéctica "presencia / ausencia", el tema de la mujer al espejo. Véase, por ejemplo este comienzo de un madrigal de Cetina: «No miréis más, señora, / con tan grande atención esta figura / no os mate vuestra propia hermosura» (Gutierrez de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990², p. 119).

[73] «¡Ay desdichado / de aquel que de mi amor a hecho ausencia / y no quiere gozar la mi presencia, / y el pecho por su amor muy lastimado! // Y al cabo de un gran rato se a encumbrado / sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos, / y muerto se ha quedado, asido dellos, / el pecho del amor muy lastimado» (*Otras canciones a lo divino de Christo y el Alma*, str. 4-5, ed. Elia, pp. 165-166).

[74] Es lo que sostiene, por ejemplo, Domingo Ynduráin cuando escribe: «*Descubre tu presencia* continúa y amplía las consecuencias de la

estrofa anterior en cuanto al imperativo y, sobre todo, la necesidad de la presencia del amado, es el resultado, por una parte, del rechazo de criaturas y mensajeros, y, por otra, de la convicción (producida por criaturas, mensajeros y *lo que del Amado en ti concibes*) de que él está presente, aunque escondido y sólo es necesario que revele o descubra su presencia. Ahora bien, la presencia supone la muerte del enamorado, ella desea esa muerte, que provocará la hermosura del amado como culminación puntual de un proceso anunciado desde antes (*me llagan, déjanme muriendo, no viviendo*): frente a las fórmulas durativas se impone la conclusión *máteme.*» (ob. cit., p. 72).

[75] Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones...*, ed. cit., pp. 29-30. No puede, sin embargo, descuidarse el hecho de que marcadas dudas sobre la autenticidad de esta estrofa habían sido expresadas ya por Jean Baruzi: «Consideremos ahora la estrofa 11 en sí misma. No se parece estrechamente a las demás estrofas del “Cántico”. Abundan las palabras abstractas: presencia, figura, vista, hermosura. Por otro lado, resulta extraño que determinados elementos del comentario de la estrofa 6 hayan servido para conformar la estrofa 11. Efectivamente, en el comentario de la estrofa 6 leemos: “y como [el alma] ve no hay cosa que la pueda curar su dolencia sino la vista y la presencia de su Amado”, palabras que vuelven a encontrarse casi idénticas en el mismo entramado de la estrofa 11 [...] Ello da pie a preguntarse, entonces, si no habrá sido la nueva estrofa y el comentario que se le añade un primer intento de los editores de 1627 y 1630 para modificar el texto primitivo» (*San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, cit., p. 62).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

