

Decid si por vosotros ha pasado. La
recepción creadora de Juan de la Cruz en
poetas españoles e hispanoamericanos del
siglo XX

Luis Jorge Aguilera Gómez

TESI DOCTORAL UPF / 2020

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Victoria Cirlot

DEPARTAMENT DE HUMANITATS



A Luis Jorge Aguilera Casillas

por la palabra que ilumina y conduce al vacío

Agradecimientos

El inicio, desarrollo y conclusión de esta tesis no hubiera sido posible sin la valiosa orientación y acompañamiento de las siguientes personas e instituciones.

Agradezco la amistad y la generosidad de la maestra Silvia Eugenia Castellero por impulsar material y espiritualmente mi traslado a Barcelona. Gracias a la Universidad de Guadalajara, mi *alma mater*, por otorgarme la beca que ha hecho posible que curse los estudios de doctorado. Quiero agradecer también al doctor Luis Vicente de Aguinaga por iniciarme en los misterios del orfismo y su recepción en la poesía mexicana; gracias por compartir conmigo sus intuiciones y sospechas.

Gracias a Sergi Castellà por el intercambio de reflexiones e ideas sobre la recepción de Ramon Llull en la poesía catalana, por los proyectos que quedan en el tintero. Agradezco también al doctor Pablo Acosta García por su guía dentro y fuera de la universidad a través de los ascensos y caídas de las montañas apofáticas sanjuaninas.

Agradezco especialmente a la doctora Victoria Cirlot quien con rigor y estricta mirada académica ha conducido a buen término esta tesis. Gracias por permitirme ahondar en su sinestésica *Visión en rojo*. Después de tres años es todavía mucho lo que queda por aprenderle.

Gracias a mi familia por el sustento moral desde la distancia. Gracias sobre todo a ti, Enrique, por estar conmigo en los momentos más felices; gracias por quedarte en los difíciles. Gracias a ti por los días que son años y los años que son vida.

Resumen

La presente investigación germina en la necesidad de estudiar la recepción creadora de Juan de la Cruz (1542-1591) en la lírica iberoamericana del siglo XX. Partiendo de una perspectiva metodológica orientada por la Teoría de la Recepción, se estudia la concreción y el sentido de la recepción creadora del poeta místico del siglo XVI en los libros de poesía *Cántico espiritual* (1942) de Blas de Otero, *Las estrellas vencidas* (1964) de Clara Janés, *El fulgor* (1984) de José Ángel Valente, *Graons* (1979) de Ramón Xirau, *Telescopio en la noche oscura* (1993) de Ernesto Cardenal y *Tálamo* (2013) de Minerva Margarita Villarreal. La recepción de Juan de la Cruz, en general y desde sus primeros receptores, genera conciencia de la experiencia: mística, erótica o poética; en particular, la obra de Juan de la Cruz significa en la lírica del siglo XX lo que significó para cada uno de sus poetas receptores.

Abstract

This investigation arises from the need to study John of the Cross's (1542-1591) creative reception in 20th century Ibero-American poetry. Starting from a methodological perspective guided by Reception Theory, creative reception's concretion and meaning of the 16th century mystical poet are studied in poetry books *Cántico espiritual* (1942) by Blas de Otero, *Las estrellas vencidas* (1964) by Clara Janés, *El fulgor* (1984) by José Ángel Valente, *Graons* (1979) by Ramón Xirau, *Telescopio en la noche oscura* (1993) by Ernesto Cardenal and *Tálamo* (2013) by Minerva Margarita Villarreal. John of the Cross's reception generally, and from it's first receptors, generates experience awareness: mystical, erotic or poetic; in particular, John of the Cross's works means in 20th century's poetry what it meant for each of its receiving poets.

Prefacio

Objeto de análisis

El objeto de análisis de esta tesis es la recepción creadora de Juan de la Cruz en los libros *Cántico espiritual* (1942) de Blas de Otero, *Las estrellas vencidas* (1964) de Clara Janés, *El fulgor* (1984) de José Ángel Valente, *Graons* (1979) de Ramón Xirau, *Telescopio en la noche oscura* (1993) de Ernesto Cardenal y *Tálamo* (2013) de Minerva Margarita Villarreal.

Valorar la fecunda recepción del santo carmelita en los ámbitos de la teología y la literatura se presenta como una tarea cuyas exigencias exceden los límites de una investigación doctoral. Por esta razón, y con el fin de acotar límites, esta tesis opera dentro de tres coordenadas: una temporal, que contempla libros de poesía de siglo XX y uno del XXI. Una coordenada lingüística, que delimita obras escritas en lengua española -a excepción del libro *Graons* del poeta catalán-mexicano Ramón Xirau, que originalmente está escrito en catalán- y, finalmente, el tipo de receptores de la obra de Juan de la Cruz, poetas todos en los que se verifica un “fenómeno receptivo como catalizador para la propia creación” (Kruse, *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso* 20).

Con el fin de estudiar este proceso receptivo-creador esta investigación se enfoca en un libro de cada poeta. Aunque se contemplan todos los lugares posibles en los que se provee evidencia receptiva. En las obras enfocadas la identificación de la influencia de Juan de la Cruz se encuentra en un estado crítico avanzado. Cada uno de los poetas confirma la lectura de la obra del poeta místico en una cita, una entrevista, un ensayo o en paratextos de sus libros de poemas. Sobre

esta base que ha orientado la selección del objeto de análisis se despliega el estudio de la recepción creadora de Juan de la Cruz.

De cara a la accidentada historia de transmisión y edición de las obras sanjuaninas cobra relevancia señalar, con conciencia filológica, las ediciones de Juan de la Cruz que comparecen aquí para el análisis de la recepción. La primera de estas es la edición en cinco volúmenes de las *Obras de San Juan de la Cruz* editadas por Silverio de Santa Teresa en 1929 en la Biblioteca Mística Carmelitana. En esta edición, consciente de la necesidad de fijar el texto de Juan de la Cruz, Silverio de Santa Teresa sintetiza el recorrido de los códices sanjuaninos que han sido objeto de “mutilación y modificación” desde la primera edición en lengua castellana en 1618. La respuesta del editor a esta necesidad es “restituir el texto del Santo con la puntualidad y tino que nos ha sido posible (...) por esta razón, la mayor parte de las notas que al texto acompaña son de crítica textual” para conseguir este objetivo el editor ha “puesto el cotejo detenido de todos los códices que aún se guardan de los escritos del doctor místico” (Preliminares 259-260).

La segunda de las ediciones consultadas es la que prepara Maximiliano Herráiz de las *Obras completas* de Juan de la Cruz para Ediciones Sígueme en su cuarta edición de 2007. La edición de Herráiz no presenta “ninguna novedad con relación a las ediciones modernas de los escritos del santo, que reproducen todas las copias escritas de más garantía” (Introducción al Cántico Espiritual 32)

Justificación

A partir de que a comienzos del siglo XX Juan de la Cruz va ocupando progresivamente un lugar central dentro del canon de la lírica en lengua

española, cobra relevancia la investigación en torno a su recepción que ya para 1942, *annus mirabilis* del místico poeta en el siglo XX, está en vías de una incontenible diversificación.¹

Plantear la recepción de Juan del Cruz como problema de investigación requiere remontarse a los comentarios que él mismo escribe a sus canciones. En sus declaraciones Juan de la Cruz inicia la que estaría destinada a ser una vasta tradición receptiva. Serios y esforzados trabajos exegéticos se hicieron necesarios debido a las polémicas que la recepción religiosa del místico fue suscitando sobre todo a lo largo del siglo XVII. Mientras se desarrolla esta recepción teológico-apologética, que cuenta entre sus destacados primeros receptores a Diego de Jesús y Basilio Ponce de León, da comienzo otro tipo de recepción: el de la experiencia interior que suscitan las canciones sanjuaninas. Esta tradición receptiva se remonta a las “Informaciones” para el proceso de beatificación y canonización de Juan de la Cruz.² En este corpus, recogido en España de 1614 a 1618, se encuentran alojadas descripciones de los efectos que las canciones sanjuaninas llegaron a producir en sus primeros receptores. Isabel de Jesús, carmelita descalza, dice por ejemplo que las canciones del santo P. Fr. Juan de la Cruz “mueven el afecto y alma a deseos de perfección y así mismo dan mucha

¹ “La literatura, la pintura, la psicología, la teología, la escultura, la filología, el cine, el teatro han puesto sus códigos comunicativos a disposición de una mejor comprensión de los escritos de místico carmelita del siglo XVI” (Mialdea Baena 27). También la música ha sido susceptible a la atracción por Juan de la Cruz; en su estudio “San Juan de la Cruz en la música del siglo XX” Antonio Bernaldo de Quirós concluye: “A la vista de todo lo que precede, no cabe duda: san Juan de la Cruz es el poeta místico más musicalizado. Sus poesías han tardado cuatro siglos en entrar en el mundo de la música: pero se puede afirmar que han entrado para siempre” (428)

² Un estudio crítico de estos materiales se encuentra en “El material informativo de los procesos para la beatificación de San Juan de la Cruz” de José Luis Sánchez Lora en *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz* (1997)

luz para el trato del alma con Dios” (Dicho de Isabel de Jesús C.D. 228) Por su parte María de San José, también carmelita descalza, dice que el libro de la “Noche oscura” y el de las dichas canciones le han causado “gran claridad en su alma y hecho venir en conocimiento propio” (Dicho de María de San José C.D. 231). No parecen abundantes testimonios como estos en los que se documenta una experiencia estética y religiosa provocada por la recepción de las canciones de Juan de la Cruz.

En el dominio de la expresión lírica, la evidencia que da relevancia a la investigación de la recepción creadora de Juan de la Cruz es que “la obra de San Juan de la Cruz se proyecta sobre toda la poesía española del siglo XX como una luz potente e inextinguible. Los versos del santo de Fontiveros asombraron, iluminaron y guiaron a generaciones sucesivas de poetas de muy distinto credo estético” (Sanz Manzano 1641). La raíz de este fenómeno de seducción por Juan de la Cruz es atribuida a su figura misma “la causa de este fenómeno es la indiscutible autoridad artística, cultural y espiritual de san Juan de la Cruz, para Occidente en general, y para España en particular” (Kruse, «Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero 462).

La evidencia es que ya en sus primeros receptores la lírica sanjuanina y sus declaraciones ha dotado de una capacidad generadora a sus lectores con una frecuencia tal que podría decirse que esta capacidad generadora es un rasgo inherente a ella. Desde el siglo XVI en los claustros del Carmelo reformado “Carmelitas hubo que se inspiraban en el padre Juan de la Cruz y componían liras y romances, a veces con tal maestría que llegaron a confundirse con las del propio autor del *Cántico espiritual*” (Bengoechea 10).

Expertos investigadores insisten en la necesidad de estudiar “la recepción poética sanjuanista, esto es, el modo cómo la obra de San Juan de la Cruz ha permeado la tradición mayor de la lírica actual” (Mancho Duque 118) y prescriben que “el estudio de la presencia sanjuanista en la poesía del siglo veinte debe seguir extendiéndose y profundizándose” (Kruse, *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso* 24). La lírica del siglo XX situada en un horizonte de expectativas que la colocaría en el devenir histórico de la “gradual secularización de la literatura” (Eliot, 1936, pág. 100) de entrada parecería una tierra inhóspita a ese ciervo esquivo que ha sido durante siglos la obra del santo carmelita. Partiendo de la necesidad de desarrollo en ambos campos de estudio, tanto del estudio de la recepción poética sanjuanista como de la búsqueda de elementos místicos en la poesía del siglo XX, pretendo profundizar en el proceso de recepción lírica de la obra sanjuanina con el fin de avanzar en el conocimiento de estos ámbitos de estudio.

Estado de la cuestión

La atención que se ha prestado a los poetas receptores de Juan de la Cruz ha sido heterogénea, se ha abordado desde distintas perspectivas y en distintos grados de profundidad. Mientras en algunos casos sólo se señala la influencia o la continuidad de la tradición, en otros se proponen lecturas desde la sistematización de alguna metodología. La forma de estudio más común es la visión de conjunto que reúne generaciones de poetas y evalúa en ellos, como generación o grupo, la influencia de Juan de la Cruz. Tal es el caso del estudio de María de Pilar Palomo Vázquez “Presencia sanjuanista en la poesía española actual

(1930-1942)” o el de Ma. Ángeles Sanz Manzano.³ De la recepción literaria de la obra sanjuanina en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX se ocupa la tesis doctoral de Antonio José Mialdea Baena en la que sostiene el autor que a la obra de Juan de la Cruz nunca le han faltado lectores. Ni lectores pasivos, ni lectores como los que aquí interesan, es decir, poetas a los que la experiencia receptiva de la obra de Juan de la Cruz ha descubierto su propia capacidad creadora y han materializado su recepción en expresiones líricas. La influencia de la obra de Juan de la Cruz en los libros seleccionados de estos seis poetas en algunos casos ha sido ya sancionada por la crítica; sin embargo, ninguno de los libros seleccionados ha sido estudiado desde la teoría de la recepción literaria. En el marco de esta tesis se da el paso “de la investigación de las influencias a la de la recepción” (Moog-Grünewald 245) de hablar de influencia, presencia, coincidencia, continuidad, a describir la relación receptiva y sus ramificaciones. Además de ser la primera vez que se abordan estos libros desde esta teoría, es también la primera vez que se estudian en conjunto.

Como parte de su estudio sobre la recepción del Siglo de Oro español en los poetas españoles contemporáneos, Díez de Revenga suma a la

³ Resume Sanz Manzano desde los primeros años del siglo XX el impacto de Juan de la Cruz en la sucesión de generaciones poéticas en España “en los primeros años del siglo, el modernismo, movimiento que sintetiza la novedad que por entonces representaba la poesía parnasiana y simbolista francesa con la mejor tradición lírica española, incluye a San Juan dentro de su selecta lista de poetas clásicos venerados (...) el siglo avanza con su ritmo vertiginoso hasta que, en su segunda década, tiene lugar el advenimiento de una Segunda Edad de Oro para la poesía española, de manos del Grupo del 27. De la extensa nómina de poetas que lo integran sorprende constatar la omnipresencia de la figura de San Juan en la obra poética y crítica de la mayoría de ellos” luego también en “los años previos al estallido de la Guerra Civil, el denominado Grupo del 36” concluye que “las sucesivas generaciones poéticas han mantenido viva la influencia del místico” (San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez: dos tentativas poéticas de llegar a lo divino 1642-1643)

vasta tradición áurea, por él así denominada, el capítulo “San Juan de la Cruz y los poetas del siglo XX”. En él, el autor aduce que la presencia más notable de Juan de la Cruz en la poesía española contemporánea es palpable en la llamada “poesía pura” de la que son representantes en el siglo XIX Gil Vicente y Bécquer. Ya en el siglo XX la influencia más notoria se estima en Juan Ramón Jiménez y algunos poetas del 27: Pedro Salinas, el Cernuda de la primera época, el García Lorca del *cante jondo* y el primer Jorge Guillén. La enunciación deíctica de poetas receptores de Juan de la Cruz continúa también en una visión de conjunto: Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Vicente Gaos, Juan Gil-Alberti, Luis Felipe Vivanco, Carlos Bousoño, Carmen Conde, Jorge Guillén, Dámaso Alonso. La presencia de Juan de la Cruz en estos poetas

no responde a lo que podemos llamar imitación servil. Más bien se trata de la asimilación de una serie de códigos expresivos que fueron hallados por San Juan de la Cruz y que los poetas de los años 20, de la joven literatura, pronto advirtieron como auténticamente innovadores y trataron de adoptar sus rupturas del sistema (La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos 52)

Dos estudios desde la teoría de la estética de la recepción son precedentes relevantes al planteamiento de esta tesis. En el primero de ellos “Lecturas del Cántico espiritual desde la estética de la recepción” (1986) Ma. del Carmen Boves Naves se propone “estudiar las posibilidades de sentido que tiene el *Cántico espiritual* situado en un contexto, y en ningún modo fijar lecturas o interpretaciones definitivas y excluyentes” (17). Su intención más notoria es desautorizar la lectura “a lo humano” del “Cántico” que sostienen Jorge Guillén y J.L.L.

Aranguren.⁴ Sus argumentos para asegurar que la lectura “a lo divino” es la más pertinente son: el título que el autor ha dado a la obra, pues se trata de las “Canciones entre el alma y el esposo Cristo”; el horizonte de expectativas en el que es recibido el texto, que en el caso de el “Cántico” se trata de “los españoles ascéticos del siglo XVII que conociesen el *Cantar de los cantares* y la poesía española de la época” (21), la “Declaración” que escribe el santo para estas canciones; y, el último, que atiende una hermenéutica íntegra del poema pues “muchas canciones carecen de sentido leídas como expresión del amor humano (por ejemplo, la canción 23) si no se lee sumando en ella la intertextualidad con el Génesis, no tiene sentido” (25). Concluye:

La unidad temática que procede de la lectura “a lo divino” permite organizar todos los símbolos del *Cántico* y todas las expresiones, pero la lectura “a lo humano” deja fuera el sentido de muchas frases: por ejemplo “emisiones de bálsamo divino” o “Aminadab tampoco parecía” (25).

⁴ Dice Jorge Guillén: “si sin gazmoñería alguna aceptamos leer el *Cántico*, pronto veremos en qué tremenda medida es un poema erótico con un argumento cuya acción es la unión amorosa enteramente narrada y cuyo clímax es el éxtasis erótico, se alcanza al comienzo de la estrofa doce de la versión primera” (1969) La relación erótica-mística no sólo es polémica entre los críticos de la poesía de san Juan de la Cruz. El problema se remonta a los albores de la mística europea y parece ser resuelto en una explicación sincrónica de mutua influencia: “mientras se articulaba la exégesis del *Cantar*, los trovadores del sur de Francia buscaban palabras y sonidos para hablar de amor, pero no del amor a Dios sino del amor a la mujer. Una concepción laica del amor, el amor cortés, se fue forjando junto al amor místico; en ambos casos se perseguía la pureza del amor de modo que éste pudiera constituir así un camino de perfeccionamiento y de renovación interior. Modelo laico y modelo místico nacieron en Europa en la misma época, a principios del siglo XII, y en algunos momentos debieron entrar en contacto para intercambiarse mutuos descubrimientos, para prestarse vocablos y expresiones.” (Cirlot y Garí 39). La lírica mística de Juan de la Cruz hereda esta problemática y así mismo la transfiere como problema crítico a la lírica que es receptora de ella. No sólo Jorge Guillén ha afirmado que la de san Juan de la Cruz es una lírica del deseo a lo humano; Luce López-Baralt, entre otros, revisa también esta posibilidad interpretativa en su artículo “San Juan de la Cruz: ¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?” en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995a) The University of Birmingham. Birmingham.

Su análisis está organizado en dos momentos. En el primero, desde el método semiológico, se ocupa del diseño de una gramática textual del texto sanjuanista; en el segundo, que más nos interesa, se sirve de la teoría de la recepción literaria y contempla a los lectores del “Cántico espiritual” en su contexto para conseguir el dictamen que persigue. Su estudio es iluminador como abordaje previo a la obra de san Juan de la Cruz desde la estética de la recepción literaria justamente porque pone a prueba las lecturas que se han hecho del “Cántico espiritual” enfrentándolas con el sentido que el texto tuvo en su contexto, esto es, para sus lectores ideales y las que han surgido en el devenir receptivo de la obra. Boves Naves entiende esta teoría como la tentativa no de buscar “lo que quiso decir el autor” ni tampoco “lo que la obra dice” sino “lo que la obra puede decir” (18) los sentidos que la obra puede adquirir en la diacronía según las categorías jaussianas de recepción y efecto.

El segundo estudio es el precedente más relevante a esta tesis: *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso* (2016) de Elisabeth Kruse. Desde la visión de la recepción creadora, la misma que aquí he adoptado, Kruse tiene como objetivo principal “rastrear y explorar la recepción de la tradición mística europea, así como la presencia de su doctrina teológica de las ‘noches’ y de las diferentes ‘vías’ de la evolución espiritual en la obra del madrileño, como resultado de esa recepción estético-espiritual” (19) después de esta exploración, Kruse concluye que en la lírica de Dámaso Alonso ocurre una auténtica asimilación de la poesía y el pensamiento sanjuanistas, asimilación que permite la generación de una red de resemantizaciones incorporadas por el autor mediante un proceso de transducción literaria, es decir “de transmisión, procesamiento y transformación del bagaje místico

literario que incorpora el autor. ‘Adaptaciones’ que surgen de las necesidades expresivas del poeta” (19). A este interés de rastrear, explorar y explicar la asimilación que en su horizonte hermenéutico ha hecho cada poeta y cristalizado en su propia expresión lírica, sumo el interés por la comparación entre estos poetas, receptores todos del legado poético de Juan de la Cruz.

Los modos de recepción hasta aquí identificados por los estudios de la recepción lírica de Juan de la Cruz se pueden organizar en una escala de menor a mayor aportación original del poeta receptor: copia servil, refundición, imitación, exaltación, dedicación, inspiración, asimilación de códigos expresivos, procesamiento y transformación. No serán estos los únicos procesos receptivos que se encontrarán en los libros de poesía del siglo XX aquí seleccionados, precisamente seleccionamos estos para analizar, iluminados por la teoría de la recepción literaria, cómo opera este proceso de recepción en el contexto y la obra de cada poeta.⁵

Marco teórico

El objeto de análisis hasta aquí definido, la recepción de san Juan de la Cruz en seis libros de poesía española e hispanoamericana del siglo XX

⁵ Es conocida la asimilación de Juan de la Cruz que hizo el simbolismo francés. Al respecto, Ricardo Guillón: “el simbolismo francés viene de los místicos españoles” ellos “influyen tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de san Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes” (Conversaciones con Juan Ramón 74-75). Concretamente, Paul Valéry habla de la poesía sanjuanina en varios ensayos; Valéry compartía con el santo español “el concepto y la *raison d'être* de la poesía (...) la poesía del santo español le parecía colmar las condiciones de un poema lleno de gran lirismo y simbólicas sugerencias” (Hatzfeld 386-393) . Sea quizá ésta la asimilación con mayor grado de abstracción de la que ha sido objeto la obra sanjuanina: el funcionamiento del símbolo en la poesía.

y uno del XXI encuentra en la teoría de la recepción la conjetura pertinente para el desarrollo de un método que lo estudie.

La teoría de la recepción supone “el nacimiento de la estética de la recepción y punto de partida para la escuela de Constanza” (Ródenas Moya 11). A las posturas biografistas y estructuralistas centradas en el autor y en la obra, Jauss enfrenta una teoría que contempla “los aspectos de la producción y difusión de la obra junto al estudio de su repleción y los efectos de ésta en los lectores” de modo que las “sucesivas lecturas diacrónicas van formando una tradición de recepciones que el historiador debe tener en cuenta y que cambian en función de los horizontes de expectativas de los sucesivos públicos⁶” (Ródenas Moya 13). En la teoría de la recepción, Jauss incorpora la combinación de los métodos diacrónico y sincrónico a la historia de la literatura; hasta la fecha en que nace con él la estética de la recepción, el método más recurrente había sido el diacrónico.

Este trabajo supone para Jauss una doble tarea en el proceso hermenéutico de diferenciar metódicamente dos formas de recepción “aclarar, por un lado, el proceso actual, en el que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente, y la de reconstruir, por otro, el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre en modo diferente” (14). Con base en la confirmación de la recepción, el estudio que aquí haré va del texto, la evidencia material del fenómeno receptivo

⁶ Dice Jauss en el capítulo “Crítica a la estética de la negatividad de Adorno”: “¿Como si una obra de arte pudiera actualizar una y otra vez su significación y hacerla realidad mediante su esencia histórica no atemporal, sin tener en cuenta la interacción (receptiva, comprensiva, interpretativa y críticamente transmutadora) de sus destinatarios que cambian de generación en generación!” (Jauss 55)

literario, hacia el contexto segmentado en dos horizontes: el horizonte literario, inherente a la obra de Juan de la Cruz y el horizonte entornal, el de cada uno de los poetas receptores. Dentro de dicho fenómeno receptivo se verifica un nivel intertextual que da cuenta de “una similitud entre tipos de textos, y, en segundo lugar, una congruencia de contenido y formal más o menos clara, que vincula a los textos místicos más allá del marco temporal y espacial” (Haas 65).

Un síntoma visible de la recepción creadora lírica sanjuanina es, como lo ha descrito Elisabeth Kruse “un fenómeno intertextual asombroso que no deja de rendir frutos literarios desde hace siglos. Incluso en épocas en que las circunstancias histórico-sociales parecían estar más divorciadas de una cosmovisión como la del fraile carmelita, es posible vislumbrar sus huellas” («Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero 3). Esta intertextualidad se distribuye desde los recursos más explícitos, la cita, la paráfrasis; hasta los implícitos, retóricos, procesuales, de sentido. Como contextos, efecto y recepción han de entrar en diálogo

la recepción es un proceso de concreción del texto, condicionado por su destinatario o lector. O, como dice Jauss en un trabajo de 1975: ‘El lado productivo y receptivo entran en una relación dialógica. El texto no es nada sin sus efectos y sus efectos suponen la recepción’. (Sánchez Vázquez 46)

Jauss clasifica la experiencia estética en tres categorías básicas de conciencia en el receptor: la *poiesis* que define como “la conciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra” la *aisthesis* que es “la conciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad” y la *catarsis* que es la apertura de la experiencia subjetiva a la intersubjetiva “aceptando un juicio

impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas” (Jauss 77). Dicho esto, Jauss insiste en que estas tres categorías no deben ser entendidas jerárquicamente, como una articulación de planos, sino como una relación de funciones independientes.

El trabajo de Blumenberg sobre la recepción y significado del mito es iluminador metodológicamente con todo y que no se trate esta investigación de la recepción de un mito, si no de la recepción de una obra lírica en concreto. De su estudio sobre las “versiones del mitologema” de Prometeo se desprende una serie de nociones útiles al trabajo receptivo. El mitologema original en Hesíodo será susceptible de constantes reelaboraciones, desde interpolaciones hasta adiciones más complejas que llegan incluso a la “transformación o deformación” y que tienen lugar en Esquilo, Goethe, Luciano, Aristófanes; o bien, como sustrato trágico del pensamiento teológico paulino.⁷ El mito pone a disposición de sus receptores, según la gramática del mitologema desarrollada por Blumenberg: figuras, funciones, situaciones. También es de relevancia para Blumenberg el significado que la reelaboración del mito cobra en el contexto receptor, así como el significado que se mantiene constante: “el mitologema de Prometeo aparezca en la forma en que aparezca, tiene siempre implicaciones en el ámbito crítico-cultural” (333).

⁷ Refiere Blumenberg que Pablo “presenta a su Dios dando una ley que el hombre no puede cumplir y que, inevitablemente, le hace culpable. La historia que subyace en la paulina Epístola a los romanos es la historia de un héroe trágico, cuya muerte -aunque sólo se con una identificación mística- es la única salida en una situación en la que cayó, precisamente, a causa de su voluntad de no hacerse culpable” (331)

Las canciones de Juan de la Cruz, como toda obra literaria de arte tienen, precisamente por ser una obra de arte, una serie de “lugares de indeterminación” (Ingarden 37) que el receptor concreta por medio de distintos “modos de concreción” (40). El estrato de los aspectos,⁸ que dota de identidad a la obra literaria, se encuentra en un estado de “disponibilidad potencial” (41) para los lectores. El tipo de lector que aquí interesa es un tipo muy claro: el lector creador cuya actividad “co-creativa” (Ingarden 38) avanza del ejercicio de imaginación que completa las indeterminaciones de la obra a la concreción en otra obra literaria de arte. Esta concreción, trae consigo un número de problemas por resolver, tales como “el modo de concreción y su dependencia de la atmósfera de la etapa cultural en la que tiene lugar, y los límites de esa dependencia.” (Ingarden 40).

Siguiendo la teoría de Jauss, María Moog-Grünewald clasifica la recepción literaria en tres tipos: la recepción pasiva, formada por la mayoría silenciosa; la recepción reproductiva “la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más, que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria” y, por último, la recepción productiva o creadora que es la que tiene lugar en “literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (255). Por medio del análisis se aborda el tipo de recepción en cada caso y también si se trata de más de una de ellas. Como lo explica Mialdea en el caso de Juan de la Cruz

son precisamente los lectores de distintas épocas los que poco a poco van desplegando todas las posibilidades de significación

⁸ “La obra literaria es una formación que consta de diversos estratos (...). Los aspectos son aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado” (41)

que contiene la obra literaria y aunque exista un potencial de sentido que se actualiza dentro de la propia obra, éste se completa con las interpretaciones que aportan lectores históricos sucesivos. En el caso de Juan de la Cruz esto es claro. En los comentarios o glosas que el Doctor místico escribe para dar alguna explicación a sus poemas se conforma ya una primera lectura, una primera hermenéutica y, por tanto, se actualiza un primer sentido de su propia obra literaria. Lo que se pretende, en definitiva es descubrir su en un momento determinado se produce un cambio en de horizonte en la recepción de una obra literaria (La recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX 20-21)

Con base en estos fundamentos teóricos acudiré al fenómeno receptivo que se manifiesta en dos momentos: la producción de la obra en el horizonte de Juan de la Cruz y la recepción y concreción de la obra en el contexto del siglo XX en cada uno de los poetas y la producción de una obra nueva con base en esta recepción. Aprovecharé las gramáticas textuales ya hechas por los estudios sanjuanistas y desarrollaré el análisis de cada uno de los libros de poesía elegidos para asentar los elementos de sentido que permitan desentramar la materialidad de la recepción creadora de Juan de la Cruz en el contexto de estos seis libros de poesía.

Índice

Resumen	vii
Prefacio	ix
1. JUAN DE LA CRUZ EN SU SIGLO. EL TRÁNSITO HACIA EL MONASTERIO INTERIOR	
1.1.1 El contexto internacional de la corte	29
1.1.2 Humanismo universitario. La formación salmantina	38
1.1.3 El problema del ascendente garcilasiano y las versiones “a lo divino”	48
1.2.1 El ambiente sacralizado del siglo XVI	53
1.2.2 El Cardenal Cisneros y el renacimiento de la antigüedad cristiana	56
1.2.3 El arribo a la mística. Recogimiento y <i>devotio moderna</i> en la inquietud religiosa popular	57
1.2.4 Cima de la mística española	74
1.3 En el vientre de la ballena. La necesidad interior como impulso creador	84
2. LA TRADICIÓN RECEPTORA DE JUAN DE LA CRUZ EN ESPAÑA Y MÉXICO DURANTE LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX	
2.1.1 Las “Declaraciones” sanjuaninas. Proceso de escritura	93
2.1.2 Asedios a la experiencia mística: logos poemático y logos exegético como definidores de la recepción	98
2.1.3 El símbolo sanjuanino	103
2.1.4 Canciones sanjuaninas: entre la transmisión y la creación	107
2.2.1 La edición de 1618 de las <i>Obras espirituales</i> y primeras polémicas en la recepción	112
2.2.2 Polémicas teológicas y fortuna crítica	112

2.2.2.1 La “Noche Oscura”, los alumbrados de Sevilla y el dictamen de Basilio Ponce de León	115
2.2.2.2 1675 <i>annus mirabilis</i> para Juan de la Cruz y <i>tempus horribilis</i> para el quietismo molinosiano	120
2.2.2.3 Beatificación y fortuna crítica	126
2.3.1 Fenómenos en torno a la reproductiva sanjuanina en España durante los siglos XVII, XVIII, XIX y XX	129
2.3.1.1 Juan de la Cruz en el canon de la lírica española	129
2.3.1.2 <i>Mystica mensura</i> y <i>poetica mensura</i>	142
2.3.1.3 José Ángel Valente y la crítica sanjuanista al cierre del siglo XX	157
2.4.1 Fenómenos en torno a la recepción creadora lírica sanjuanina en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX	161
2.4.1.1 Siglo XVII	161
2.4.1.2 Siglo XVIII	167
2.4.1.3 Las celebraciones del III Centenario de la muerte de Juan de la Cruz en 1891 y el cambio de comprensión de Juan de la Cruz	172
2.4.1.4 Siglo XIX	179
2.5.1 Recepción creadora lírica sanjuanina en los siglos XVII, XVIII novohispanos y XIX mexicano	191
3. RECEPCIÓN CREADORA DE JUAN DE LA CRUZ EN POETAS ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX	
3.1 Blas de Otero. El golpe de Dios en <i>Cántico espiritual</i>	203
3.2 Y todos cuantos vagan, <i>Las estrellas vencidas</i> y el “Cántico espiritual” como experiencia genésica de la escritura	228
3.3 José Ángel Valente. Descenso y concavidad en <i>El fulgor</i>	253
3.4 Ramón Xirau. <i>Graons</i> y el canto de los signos	282

3.5 Ernesto Cardenal, contemplación y revolución. Un marxismo con Juan de la Cruz	306
3.6 <i>Lectulus noster floridus</i> . Canto epitalámico en Juan de la Cruz y en Minerva Margarita Villarreal	331
CONCLUSIONES	355
BIBLIOGRAFÍA	361

1. JUAN DE LA CRUZ EN SU SIGLO. EL TRÁNSITO HACIA EL MONASTERIO INTERIOR.

Juan de Yepes nace, vive y muere en el XVI, un siglo acentuadamente dicotómico.¹ La distribución del siglo en dos bloques correspondientes a los reinados de Carlos de Habsburgo 1517-1556 y Felipe II 1556-1598, marca la sucesión de la política internacional europea del emperador por la del reinado de su hijo “closed to Europe, open to heaven” (Egido 128). Esta transición junto con las tensiones culturales que la revolución humanista trae consigo, se ve reflejada en las producciones estéticas e intelectuales de la centuria entera. También se refleja en la personalidad de los individuos como Juan de Yepes, en quien coexiste una “tensión vital contradictoria” (Rodríguez-San Pedro Bezares 313) no siempre resuelta entre la *docta pietas* y la *docta ignorantia*, entre el eremítico contemplativo y el humanista inquieto; entre la universidad y la celda del monasterio, entre el exterior y el interior.

1.1.1 El contexto internacional de la corte

El siglo XVI de las Españas en proceso de expansión y unificación transcurre entre la continuidad de cambios y la tendencia a la estabilización de estructuras, herencia del siglo anterior. Cuando el joven emperador Carlos de Habsburgo desembarca en Asturias en 1517 se encuentra con el dominio de una Castilla “sabedora de su

¹Los especialistas en la biografía de Juan de la Cruz concluyen que “los materiales disponibles para el análisis histórico de San Juan de la Cruz son lo suficientemente tardíos como para transmitir la visión transfigurada de su persona, no tanto la realidad histórica de su existencia” (Egido 62). Ni tan solo la fecha de su nacimiento es certera, se confirma el año, 1542 pero no se sabe si el 24 de junio o el 24 de diciembre. Sigue la “Cronología sanjuanista” trazada por Eulogio Pacho en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz* (1993).

potencialidad y que ha irrumpido con fuerza como potencia política y militar desde la última década de la centuria anterior” (García López 19). Este poderío acrecentado en el reinado de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón tiene en 1492 su *annus mirabilis* geopolítico y cultural.

La entrada de las tropas cristianas en Granada el 2 de enero de 1492 da mayor solidez al proyecto, hacía tiempo anhelado por Isabel I de Castilla, de terminar definitivamente con el poder islámico en la península ibérica. Con la rendición del sultán Boabdil se consolida la expansión de la cuña castellana y se trazan las fronteras continentales del naciente Imperio Español. Ya instalados en la Alhambra de Granada, los reyes católicos firman el 31 de marzo el decreto de expulsión de la comunidad judía que antes había gozado de la protección directa de la corona. Un decreto similar expulsará en 1502 a los musulmanes no convertidos al cristianismo. La convivencia sostenida entre las tres religiones había comenzado ya a debilitarse desde 1400 frente al proyecto de nación castellano; moriscos y conversos eran vistos bajo sospecha y ocupaban un lugar precario en una sociedad que privilegiaba la pureza de sangre de los cristianos viejos. En 1478, Roma dota de plena legitimidad a la persecución otorgando a la corona la concesión de fundar una Inquisición Española con total autogestión como órgano del estado. Comienza así un periodo de “papal-royal co-government of the Hispanic churches” (Hermann 511) que se extenderá hasta 1520.

Es también en 1492 que Antonio de Nebrija publica la primera edición de la *Gramática* castellana, fijando en ella los elementos y usos de la lengua imperial. El castellano, cuya progresiva expansión por la

península ibérica había comenzado en el siglo XII, con el creciente relieve de Castilla sobre el imperio leonés y la gradual castellanización del reino de Toledo, encuentra en 1492 la concreción de una gramática que no tardó en ser vista como arma al servicio del imperio. El proceso por el que el castellano había comenzado a separar la lengua común primitiva alcanza en este año una proyección inédita como lengua común moderna.

Con el arribo del almirante Cristóbal Colón, el 12 de octubre, a tierras ignotas, comienza el dilatado proceso de expansión territorial de la corona castellana por la insospechada América, que a ojos de los conquistadores no era más que una porción hasta entonces desconocida de las Indias. No será sino hasta las primeras exploraciones que el extrañamiento y luego el asombro se dejen sentir en las cartas y relaciones de Colón. Las Indias de Occidente irán conquistando la imaginación literaria al tiempo que sus primeros trazos serán dibujados en los mapas europeos.² Las *Crónicas de Indias* divulgan las noticias de las exploraciones del territorio y el encuentro con las culturas locales del Nuevo Mundo, en un revestimiento bíblico, de fantasía medieval y mitos clásicos.

Con todo lo estimulante que podía resultar el novedoso imaginario producido por conquistadores y misioneros, a los textos literarios castellanos les tomó tiempo asimilarlo;³ sólo recientemente se ha

² Entre los ejemplos de imágenes que fueron poblando la imaginación literaria destaca “the image of distant and mysterious islands located at the ends of the Earth, which had strong roots in the Bible, the Classics, and medieval legend. It was associated with the Discoveries from the start, and its presence may be detected in a wide range of texts and genres, beginning with the travelogues and exegesis of Columbus himself” (O’Reilly 12)

³ Observa Francisco Ruíz Ramón: “A la deslumbrante riqueza y variedad de las *Relaciones y Crónicas* de Indias corresponde inversamente la increíble pobreza,

sugerido que la prosa experimental que culmina en los textos de Cervantes es provocada indirectamente por narrativas no ficcionales inspiradas por el encuentro con el Nuevo Mundo.⁴ La imaginación literaria, los textos castellanos, estaban por entrar en un proceso de internacionalización con Europa, más intensamente con el Mediterráneo Occidental. Al tiempo que “el soberano se españoliza (...) sus pueblos de la Península se van habituando a sus nuevos destinos mundiales” (Bataillon 156). El joven emperador acarrea consigo una corte itinerante, dispuesta a responder a las necesidades políticas y bélicas que enfrentan sus dominios en Alemania, Italia, el Franco Condado o los Países Bajos; la suya es una política de gran potencia militar y colonial, obligada por sus muchos compromisos a estar presente en múltiples frentes.

Una de las más arduas empresas que tiene que asumir el emperador es mediar entre los sectores centroeuropeos proclives a las corrientes evangélicas y la posición del papado. En esta tarea, hacia finales de los años veinte, el erasmismo⁵ tomó el lugar de política oficial de la corte

cuantitativa y cualitativamente a la vez, del tema americano en el teatro clásico español. Pobreza igualmente visible en los otros géneros literarios; pues no hay ni un Romancero de América, ni una novela de América, ni un teatro de América de envergadura producidos por los autores españoles de los siglos XVI y XVII” (13)

⁴ Véase Ife, B. *The Literary Impact of the New World: Columbus to Carrizales*, *Journal of the Institute of Romance Studies* 3 (1994-95): 65-85

⁵ Alfonso de Valdés, alumno y amigo de Erasmo y secretario de Carlos V, conduce la política imperial por los cauces del erasmismo. El enfrentamiento entre el emperador y el papa Clemente VII llega a un punto crítico en 1527 con el Saco de Roma. La versión vencedora, la española, es relatada por Valdés en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*; en él se detalla la decadencia en la jerarquía eclesial que justifica la intervención del emperador. La doctrina de paz cuya expresión toma Valdés de Erasmo “condena de manera aplastante el monstruoso escándalo de un papa guerrero” (Bataillon 370) y plantea los derechos y deberes del papa en materia de política europea.

La influencia erasmista se hace patente también en los múltiples coloquios religiosos que Carlos de Habsburgo va a patrocinar; estas asambleas de carácter teológico

inspirando a Carlos de Habsburgo a convocar múltiples coloquios religiosos y adquirir compromisos para enmendar lo que por entonces no era todavía percibido como una ruptura sino como un gesto de rebeldía al que se le podía poner solución. La que antes fuera una pugna por expulsar distintos credos religiosos de los futuros reinos hispánicos aparece ahora en la compleja faceta de lucha doctrinal dentro de la fe cristiana.

A esta ajetreada corte internacional le corresponde la creación de una literatura de gran compenetración con su tiempo y estrechamente relacionada con los cambios y problemas continentales; en ella se vive un ambiente intelectual cosmopolita, con la mirada puesta en Europa. En tanto que esta literatura se mantiene sujeta a exigencias y cuestiones propias, típicamente castellanas, ocurre la “eclosión de unos espacios culturales muy amplios y desparramados por el continente y el intercambio continuo de temáticas y problemáticas de amplio espectro europeo.” (García López 21) Esto se verá reflejado sobre todo en la literatura profana de entre los años treinta y cincuenta del siglo XVI. La literatura escrita por los hermanos Valdés es la muestra tipo del intelectual cortesano de la Castilla del emperador “nunca el pensamiento religioso, moral y político del erasmismo de España se abrió paso con mayor resolución” (Bataillon 368) como en los *Diálogos* de Alfonso de Valdés.

Erasmus, los Valdés, forman parte del contexto humanista de la Europa del siglo XVI en el que España pone su atención. Desde los años ochenta del Cuatrocientos y a partir de las primeras décadas del XVI, el

negociaban “la posibilidad de una unidad o transacción teológica que lograra salvar lo fundamental y minimizar las diferencias” (García López 74)

humanismo deviene una ideología que lentamente va ganando terreno desde la Italia cuatrocentista. 1481 es el año simbólico en que el humanismo da pasos de entrada decisiva en Castilla con la publicación de las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija; es en la trayectoria y las obras de Nebrija⁶ y en la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares en 1508 que “el humanismo español reproduce los esquemas continentales de expansión de su modelo italiano” (García López 47). Reproducción e imitación son claves que el humanismo europeo asimila del humanismo italiano. Los humanistas italianos cuatrocentistas comienzan por imitar el estilo de Cicerón y el de san Agustín y Séneca en el caso de Francesco Petrarca.

La filología se revela como herramienta fundamental para un movimiento que encontraba su lugar y definición mediante la desautorización de las afirmaciones de la escolástica medieval.⁷ Concretamente, la filología de Lorenzo Valla y Angelo Poliziano tiene repercusiones continentales de gran magnitud. En 1440 Valla logra poner en duda la realidad histórica de la *Donación de Constantino*,⁸ documento legal sobre el que la Iglesia católica había fincado su primacía sobre el imperio; Valla demostró de manera irrefutable que

⁶ “Nebrija encarna, en los umbrales del siglo XVI español, el esfuerzo autónomo del humanismo por restaurar la antigüedad íntegra, profana y sagrada.” (Bataillon 25)

⁷ Desde los siglos XIV y XV se hace patente la necesidad de “depurar la teología de los graves defectos introducidos, degeneración lingüística, métodos científico y pedagógico incorrectos, invasión de la filosofía en el campo teológico” (Monterde García 451). La filología humanista es una “desautorización absoluta y un interdicto permanente de la tradición escolar que la precedió, fundamentada en un neolatín abstracto y enrevesado de base lógica y naturaleza ahistórica, pergeñado como *koíné* científica del ámbito continental desde el siglo XII; de ahí que desde mediados del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XVII la filología se erija reina de las ciencias y en un procedimiento capaz de poner en entredicho la metodología de cualquier disciplina intelectual” (García López 38)

⁸ *De falso credita et ementita Constantini donatione* de 1547

dicho documento no era anterior al siglo VIII. Antonio de Nebrija es “el heredero de las audacias de Lorenzo Valla en materia de filología sagrada y quizá también de su actitud crítica frente a las tradiciones de la Iglesia” (Bataillon 25). El joven agustino Martín Lutero encuentra en la refutación de Valla una profunda identificación con sus propios sentimientos.⁹ Erasmo de Rotterdam aplica la metodología de Valla y Poliziano al texto evangélico y deduce de ahí su ideario de renovación religiosa y moral. La filología desarrollada por estos primeros humanistas italianos deviene en un constante poner en entredicho las bases mismas de la cultura.

Los esfuerzos del método filológico son dirigidos con el mismo empeño, constructivo en este caso, hacia la revisión y revaloración de la literatura y la filosofía clásica. La exposición a los clásicos instala nuevos paradigmas de estilo que serán garantes de calidad para la creación en un medio en el que el deseo de inventar sin modelo resulta arriesgado.¹⁰ El humanismo italiano y el continental no llegaron a ponerse de acuerdo sobre los maestros de la antigüedad a los que había que imitar, pero sí estuvieron de acuerdo -no sin pasar por algunas polémicas-¹¹ en la

⁹ Primero Lutero y luego la Reforma en general ven en Valla “una valiente denuncia de los males de la Iglesia, una invitación a tornar a las Sagradas Escrituras y a los Padres de la Iglesia, el énfasis en las responsabilidades y competencias del cristiano laico dentro de su comunidad, la exigencia de la libertad de juicio, un vivo reclamo a la centralidad de Cristo y de su Misterio de la Encarnación” (Regoliosi 45)

¹⁰ Explica Lázaro Carreter: “la imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original” (95)

¹¹ Entre las más notorias se encuentran la que tiene lugar entre Lorenzo Valla y Poggio Bracciolini en el siglo XV y luego en el *Ciceronianus* (1528) donde Erasmo critica duramente la imitación cerrada del estilo de Cicerón que los humanistas italianos del siglo XVI practicaban y defendían. Erasmo, siguiendo la escuela de Valla y Poliziano, apostaba por una imitación compuesta mientras que sus detractores defendían la

necesidad de la imitación como una vía segura para la invención. La norma senequista de la *imitatio*¹² da la base para la imitación compuesta que reivindica Francesco Petrarca y en ella se constituye el “centro de la poética renacentista” (Lázaro Carreter 92).

Inserta en este dinamismo humanista e internacional, la poesía lírica castellana de la primera mitad del siglo XVI se desarrolla entre varias corrientes paralelas que confluyen en dos grandes líneas. La primera “recoge las resonancias de la llamada lírica tradicional como la poesía del cancionero del siglo XV en su doble vertiente amorosa y didáctico moral” la segunda “refleja el desarrollo de las innovaciones de Boscán y Garcilaso según el patrón de la lírica italiana culta” (López Bueno y Reyes Cano 98). La experimentación con las formas italianas que revolucionaría a la lírica tradicional se hace visible desde el Cuatrocientos en los *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana y en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina.

Es en el año de 1526, que tiene lugar la célebre conversación en Granada entre el barcelonés Juan Boscán y el escritor veneciano Andrea Navagero. Este intercambio, producto como muchos otros del intenso contacto entre las culturas española e italiana, será el que marque definitivamente el comienzo del proceso de renovación de la lengua poética castellana que conscientemente emprendieron Juan Boscán y

imitación simple. George W. Pigman reúne en tres clases las metáforas utilizadas para describir la *imitatio* en el Renacimiento: “transformative, dissimulative and eristic” (4)

¹² Indica Séneca que se ha de “imitar a las abejas y poner por separado lo que hemos recogido en diferentes lecturas, porque de esta manera se conservará mejor; después reunir esos diferentes jugos y darles por nuestro trabajo un sabor compuesto de todo ello, de manera que, si bien se note que está tomado de otra parte, véase sin embargo que no es la misma cosa.” (308)

Garcilaso de la Vega. La *Epístola a la Duquesa de Soma*¹³ contiene las claves de reflexión formal y temática, así como de recepción de la conciencia humanista que marcará el destino de la poesía lírica castellana.¹⁴

Lo primero que consta en el relato epistolar de Boscán sobre el encuentro es la invitación de Navagero a la experimentación con las formas líricas “me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovar usadas por los buenos autores de Italia” (118). Se refiere después a los autores que son dignos de imitación, Dante y de forma canónica y paradigmática el *Canzoniere* de Petrarca por ser la introducción en vernáculo de la poética de la *imitatio* humanista que además certifica el clasicismo del endecasílabo. Al imitar el *Canzoniere*, tanto Boscán como Garcilaso intentaron reconstruir el modo en que Petrarca compuso sus poemas.¹⁵ Vieron en la poesía petrarquista mucho más que sólo la temática de los enamorados sufrientes, la incorporación del paisaje y de imágenes visuales, el enriquecimiento de adjetivación,

¹³ Por su carácter explicativo, Juan Boscán la coloca como proemio al *Libro II* de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros* de 1543. Para Menéndez Pelayo esta carta tiene la importancia de un manifiesto de escuela.

¹⁴ “Durante los siglos XVI y XVII la lengua poética castellana alcanza su casi definitiva madurez: la consolidación de la estructura que, como una resurrección romanceada del latín, va a definirla y a acompañarla. El endecasílabo importado de Italia, el soneto como nueva forma del epigrama, la elegía, tan próxima a la sátira como a la epístola, la oda confundida casi con la canción, le égloga continuadora del idilio, el laberinto de la silva y el *locus amoenus* de la fábula fueron el fondo de armario con que se vistió una lengua que, pese al reaccionario y castizo Castillejo, no perdería nunca la moderna impronta de que supo dotarla Garcilaso. Como consecuencia de ello, la poesía española experimentó un cambio tan profundo como radical: sus formas se ampliaron y sus temas se abrieron, y del viejo edificio medieval quedó en pie no tanto la cortesana cárcel del decir como las posibilidades de la canción y el fluido rítmico-verbal del romance.” (Siles 7)

¹⁵ Para el seguimiento detallado de los versos y los poemas de Petrarca imitados por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, véase: Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

léxico, símiles, metáforas y oxímoros, vieron más que la innovación formal.

La imitación de los versos de Petrarca conduce a ambos autores a la aprehensión de la nueva poética que consiste en “una hermenéutica que habían hecho suya, la práctica de una imitación consciente de la otredad de voces ajenas, en el control de las relaciones diacrónicas que determinan la etiología singular de cada uno de sus poemas” (Colombí-Monguió 167). Dan al motivo original un sentido autónomo e independiente del modelo. En ellos la *imitatio* es compuesta según la norma de Séneca y la praxis del humanismo continental. Las incursiones previas en la poesía italianizante encuentran en ese 1526 y en la publicación en 1543 de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros* la aceleración necesaria para impulsar el proceso de renovación petrarquista que dinamizará a la poesía castellana. Para Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, puntuales seguidores de la norma poética renacentista, Ausiàs March, Sannazaro, Virgilio, Horacio, Ovidio, Ariosto, Tansillo, Bernardo Tasso además de Francesco Petrarca, son autores de referencia cuyos mundos poéticos son atractivos para la imitación.

1.1.2 Humanismo universitario. La formación salmantina

Todavía polémica, la formación humanista de Juan de la Cruz se sostiene sobre la base del conocimiento de ciertos datos de su biografía y la reminiscencia de una conciencia clásica y erudita en algunos de sus textos. En la diversidad de sus confluencias formativas coexisten:

un humanismo renacentista y jesuítico; la lógica aristotélica y la teología académica; un talante personal estético, artístico y expresivo. Evocaciones de la cultura popular de infancia y

adolescencia; humanidades clásicas y poesía renacentista italianizante; tradiciones carmelitanas; conocimiento de escolásticos medievales y aproximaciones patrísticas, lecturas de vidas de santos, eremitas antiguos y padres del desierto (Rodríguez-San Pedro Bezares 312)

Su formación discursiva académica pasa por las etapas del latín, humanidades y retórica con los jesuitas de Medina del Campo; la lógica escolástica de la Universidad de Salamanca; la lengua humanista universitaria de la Universidad de Alcalá de Henares; la confrontación, reflexión y expresión de Ávila y el retorno académico a Baeza, posterior a su encarcelamiento en Toledo. Precisar su formación académica es una tarea tan ardua como reciente para la investigación sanjuanista.¹⁶ En Medina del Campo adquiere una sólida formación humanista. De 1559 a 1563 estudia latín, autores clásicos y retórica en el Colegio de la Compañía de Jesús; la pedagogía del colegio se basaba en traducciones directas e inversas, el uso del latín en las clases, declamaciones, actos públicos, confección de versos y obras teatrales.¹⁷

¹⁶ Los especialistas en el tema se refieren a su etapa de formación como un “asunto oscurísimo” (Madre de Dios 185). De ello se ocupa Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares en *San Juan de la Cruz en la Universidad de Salamanca* (1989), *La formación universitaria de Juan de la Cruz* (1992) y “Consideraciones sobre la formación cultural de San Juan de la Cruz” en *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz* (1996); el autor afirma que Juan de Santo Matía cursó tres cursos de Artes y uno de Teología en la Universidad de Salamanca. Sobre su formación universitaria, los biógrafos antiguos clarifican poco. José de Jesús María Quiroga y Francisco de Santa María en sendas *Vidas* de 1628 y 1655 respectivamente, afirman que Fray Juan terminó no uno sino los cuatro años preceptivos de Teología en Salamanca.

En la biografía oficial escrita desde la perspectiva de la orden por Gerónimo de San José (1641) declara en el capítulo VI del libro I “que en los tres años que el siervo de Dios fray Ivan estudió en Salamanca, procuró salir con una más que ordinaria noticia de Teología Escolástica, Moral, Expositiva y Mística. Y no hay que admirar saliere con ella, porque, aunque el tiempo ni fue mucho, era mucho el cuidado que tenía en emplearlo bien” (49).

¹⁷ Sobre esta etapa: Fernández Martín, Luis “El Colegio de los Jesuitas de Medina del Campo en tiempos de Juan de Yepes” en Steggink, Otger (coord.), *Juan de la Cruz, espíritu de la llama*. pp. 41-61.

Gracias a algunos datos obtenidos de la matrícula y los registros del régimen docente es posible reconstruir un virtual recorrido académico de la formación salmantina del joven fray Juan de Santo Matía. Este trayecto comienza con el estudio de la facultad de Artes de 1564 a 1565 que comprendía “las materias de Lógica y de Filosofía Natural y Moral. Para la dialéctica el texto fundamental lo constituía el *Organon* de Aristóteles, introducido por las *Súmulas* de Domingo de Soto” (Rodríguez-San Pedro Bezares 16). En el segundo curso de sus estudios universitarios 1565-1566 debía cursar Lógica en la misma facultad de Artes; no se sabe con claridad si asistió a la cátedra del doctor Hernando de Rueda o a la del licenciado Andrés Morales. El tercer año de estudios 1566-1567; asiste fray Juan a Filosofía Natural y a una “catedrilla especial, denominada «Físicos»” (Rodríguez-San Pedro Bezares 53) y a Filosofía Moral.

El curso de 1567 sacude a fray Juan de Santo Matía.¹⁸ Vive en ese año las “angustias internas de un estudiante lógico y aristotélico, confrontado con el «rayo de tinieblas» de una intuición más honda” (Rodríguez-San Pedro Bezares 77). Duda entre continuar sus estudios teológicos en Salamanca o ingresar a la Cartuja, en cuyo fundador posiblemente veía resueltos sus titubeos.¹⁹ Hacia principios del otoño

¹⁸ “Lo cierto es que nuestro joven carmelita está en crisis y quiere abandonar (...) la crisis depende en parte del ambiente, y en buena parte también del mismo fray Juan. El ambiente lo ha defraudado parcialmente. En primer lugar, el de la universidad, en que la mayoría de los estudiantes de teología y muchos de los religiosos tienen como primer objetivo la consecución de títulos, promociones, cargos, cátedras. Estos medios han pasado a ocupar el primer plano de valores en muchas vocaciones sacerdotales y religiosas. Esta experiencia desagradable interrumpe el proceso sereno que Juan llevaba de maduración.” (Ruiz 81-82)

¹⁹ San Bruno, fundador de la Cartuja, había alcanzado grados de filosofía y teología en la escuela-catedral de Reims y, en 1506, lograba la dignidad de maestrescuela. Lo abandona todo para retirarse a la vida eremítica de soledad y silencio.

de 1567 conoce a la reformadora del Carmelo, Teresa de Jesús, quien le ofrece la oportunidad de encausar sus inquietudes dentro de su propia Orden:

Poco después acertó a venir un padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca, y él fue con otro por compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este padre hacía. Llámase fray Juan de la Cruz. Yo alabé a Nuestro Señor, y hablándole, contentóme mucho y supe de él cómo se quería ir también a los cartujos. Yo le dije lo que pretendía y le rogué mucho esperase hasta que el Señor nos diese monasterio, y el gran bien que sería, si había de mejorarse, ser en nuestra misma Orden, y cuánto más serviría al Señor. El me dio la palabra de hacerlo con que no se tardase mucho (17)

Comprometido con Teresa de Jesús, vuelve a la Universidad de Salamanca y se matricula en el primer curso de Teología. Durante este año el programa al que pudo tener acceso fue: la “Cátedra prima” en la que se revisó desde el principio a hasta la tercera parte de la *Summa* de Santo Tomás que atañe a cuestiones sobre la Encarnación del Verbo; “Vísperas” desde el principio de la “Prima Secundae” en adelante, es decir, del fin último del hombre y de los actos humanos; la materia de “Santo Tomás” en lo tocante a la tercera parte de la *Summa* desde la cuestión 84 “de Penitencia” donde había acabado el año pasado; “Durando” desde el título de la distinción 24 del tercer libro en adelante hasta acabarlo y comenzar el cuarto, cuestiones sobre la Fe; “Escoto” desde la distinción 43 hasta acabar la obra, y, acabada, comenzar desde el primer libro de Escoto; “Partido Teológico de Santo Tomás” desde la cuestión 76 de la Primera parte de la *Summa* hasta el fin *De anima*, la cuestión 100 de la “Secunda Secundae” y de la cuestión 183 de la “Secunda Secundae” hasta el fin. Se trataba de explicar, pues, materias

sobre el hombre como criatura, al tiempo que otras sobre la virtud en la diversidad de los estados.²⁰

La probabilidad de que estudiase algún curso de humanidades en Salamanca parece todavía menor.²¹ La oferta de humanidades en tiempos de Juan de Santo Matía constaba de una cátedra de Prima Gramática de latín en que debía leerse, de acuerdo con los estatutos, a Lorenzo Valla y algún autor clásico, poeta o historiador; durante el curso 1567-1568 se leyó a Horacio. Al finalizar estos tres cursos en Artes y uno en Teología, Juan de la Cruz deja la Universidad de Salamanca y con ella las dubitaciones vocacionales para cumplir con la palabra dada a Teresa de Jesús y partir a la fundación del Carmelo Descalzo en Duruelo.

El tomismo aprendido en la etapa de formación salmantina deja impronta perenne en el pensamiento de Juan de la Cruz. Aunque sólo cita tres veces a Tomás de Aquino “es tal la conformidad de la doctrina de San Juan de la Cruz con la filosofía aristotélico-tomista que ésta sirve de base y fundamento a todos sus razonamientos naturales” (Niño Jesús 21). Algunas alusiones son evidentes, como cuando en la “Subida del Monte Carmelo” Juan de la Cruz explica por qué la privación del apetito

²⁰ Rodríguez San Pedro-Bezares es consciente de la dificultad de confirmar los estudios cursados por Juan de la Cruz en la Universidad de Salamanca. Sus hipótesis se construyen sobre la evidencia de algunas listas de matrícula en las que aparece el nombre de fray Juan de Santo Matía y mediante la deducción hipotética sobre los *Libros de claustros* entre 1560-1670, *Libros de matrículas* 1564-1568, *Libros de cuentas generales* 1566-1567 y a los *Libros de visitas de cátedras* 1564-1568.

²¹ “Por coincidencias de horario y densidad de las materias de Artes y Teología, no parece probable que Fr. Juan de Santo Matía frecuentase las cátedras de Humanidades en Salamanca, si bien la posibilidad de incursiones no puede excluirse rotundamente” (Rodríguez-San Pedro Bezares 130). Rodríguez-San Pedro Bezares envía a confortar los folios 78v., 87, 107, 109v, 115, 119v, 125, 135v y 141v de *Libros de visitas de cátedras* AUS. 942

provoca en el alma “un vacío en ella de todas las cosas” declara que “la causa de esto es porque, como dicen los filósofos, el alma, luego que Dios la infunde en el cuerpo, está como una tabla rasa y lisa en que no está pintado nada” (155). Otras localizaciones paralelas de la filosofía aristotélico-escolástica han sido cuidadosamente señaladas.²²

Si acertar en los referentes de su formación universitaria es una tarea compleja, saber que obras pudo haber leído por su cuenta lo es todavía más. En esto nos asisten únicamente las lecturas que Juan de la Cruz ha admitido, citado o en las que el consenso señala algún paralelismo certero. Su compañero, amigo y secretario en Granada, fray Juan Evangelista, declara sobre las fuentes de los escritos sanjuaninos: “para ninguno de estos libros y de otras muchas cosas que escribió jamás le vide abrir libro, ni lo tuvo en su celda, fuera de una Biblia y un *Flos sanctorum*” (299). Los estudios de historiografía contemporánea han logrado deslindar datos que podrían acercarse más a la realidad histórica de Juan de la Cruz de las aseveraciones que obedecen al seguimiento de un modelo hagiográfico perseguido por los primeros hagiógrafos. Aunque no se conocen con claridad sus lecturas,²³ sí hay consenso sobre el hecho de que leía, “los tiempos de asimilación hay que buscarlos en casa, en el convento, donde consagra al estudio varias horas de reflexión silenciosa” (Ruiz 76). El mismo fray Juan Evangelista afirma luego que

²² Véanse la edición de *Poesías y Llama de amor viva* realizada por Cristóbal Cuevas para Clásicos Taurus, Madrid, 1993, 299 páginas. Y la 4ª edición de que hace Eulogio Pacho de las *Obras completas* de san Juan de la Cruz, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1993.

²³ Las investigaciones más recientes se descentran de la “unilateral importancia concedida al libro impreso en la formación humanista, escolástica y espiritual de fray Juan de la Cruz, e incluso de la concedida a las clases y profesores universitarios; y ello para otorgarla a los escritos circulantes, copias, traslados y anotaciones varias, que debieron estar presentes a lo largo de su trayectoria, tal y como lo estaban en los ambientes culturales de la época” (Rodríguez-San Pedro Bezares 325)

“si había menester haber algún otro libro lo tomaba de la librería común y lo volvía luego a ella” (299).

Con absoluta certeza en unos casos, con grandes probabilidades en otros y con “fundada sospecha en muchos más”, Crisógono de Jesús señala

libros y textos, que dejaron huella de doctrinas, de imágenes o de expresiones en los libros de San Juan de la Cruz. Unos citados expresamente por él, como Dionisio Areopagita, San Agustín, San Gregorio, Santo Tomás, San Bernardo, Boecio, Boscán, y la madre Teresa, otros sin cita expresa, como Juan Baconthorp, Tauler, Ruisbroeck y los cancioneros populares (300)

Juan de la Cruz leía y estaba actualizado con el pensamiento de su tiempo. Prueba de ello es su rechazo casi erasmista a las expresiones de religiosidad popular,²⁴ así como la recurrencia a ideas fisicomatemáticas discutidas en su tiempo. Es conocida la relación de la Universidad de Salamanca con el copernicanismo durante el tiempo que ahí estuvo fray Juan.²⁵ Al glosar el recuerdo manso y amoroso del hijo de Dios en el seno del alma, Juan de la Cruz “incorpora en su sistema la novedad de las teorías copernicanas que enseñan la movilidad terrestre contra la tradicional y arraigada idea tolemaica como centro inmóvil del universo” (Egido 74). Dice en el cuarto punto de la cuarta declaración a “Llama de amor viva” “al modo que al movimiento de la tierra se

²⁴ Véase: Villanueva Fernández, Juan Manuel “¿Erasmismo o teología española del siglo XVI?” en *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de Cervantistas* (Universidad hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005) / Ruth Fine ed. lit.), Santiago Alfonso López Navia (ed. lit.), 2008, págs. 301-326

²⁵ Consúltense: E. Bustos “La introducción de las teorías de Copérnico en la Universidad de Salamanca”, en *Revista de la Real Academia de Ciencia Exactas, Físicas y Matemáticas* 67 (1973) 235-252; M. Fernández Álvarez, *Copérnico y su huella en la Universidad de Salamanca del Barroco*, Salamanca, 1974.

mueven todas las cosas materiales que hay en ella, como si no fuese nada” (Cruz 855).

Su curiosidad intelectual va de los descubrimientos de la profundidad del universo a los descubrimientos en la profundidad del mar de tinieblas. La antigua imagen de la vida como viaje marítimo que termina en la muerte se remonta a los escritos griegos de la antigüedad. Dicha imagen, *vita flumen*, es retomada por los padres de la iglesia, quienes la desarrollan en su línea cristiana; para ellos el viaje va más allá de la muerte y termina en Dios, el puerto seguro del alma. “When the image recurs in devotional writings of the Spanish Golden Age, it is often in a modified form, influenced by the Discoveries” (O'Reilly 35). Esta asimilación estética de las noticias del Nuevo Mundo se verifica en la epístola “A Arias Montano, sobre la contemplación de Dios y los requisitos della” de Francisco de Aldana escrita alrededor de 1577:

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondidas a las mundanas vistas! (244)

En sus canciones, Juan de la Cruz no alude directamente a las Indias, pero acude al motivo del viaje en “Noche oscura” y “Cántico espiritual”, en este último utiliza dos veces la imagen de las ínsulas extrañas “to which he gives a mystical sense” (O'Reilly 37). No están del todo claras las fuentes²⁶ que pudieron hacer del conocimiento de Juan de la Cruz el sintagma “ínsulas extrañas”,

²⁶ Luce López-Baralt apuesta por una recurrencia a los “*best sellers* medievales” en donde se verifican variaciones del sintagma; estos “libros de caballerías, donde este tipo de maravillas tenían curso normal, para intentar dar cuenta -siquiera aproximada- de su extraordinario hallazgo” (9). Por su parte, Terence O'Reilly considera también la posibilidad de la influencia de los romances de caballería, “The argument is plausible: in the writings of other Spanish mystics, notably Ignatius Loyola and Teresa

hijo reciente del asombro ante las Antillas recién descubiertas, san Juan de la Cruz usurpa a su vez la frase marina para calificar otra *terra incognita* aún más improbable de cartografiar con la palabra. El poeta se desplaza por la geografía celeste y, con lenguaje alucinado, alude al Misterio de las epifanías de Dios con el venerable mantra náutico de los descubridores de las Indias. Como ellos, el poeta también ha navegado por las ínsulas extrañas. Sólo que, en su caso, por unas «ínsulas extrañas» trascendidas. (López-Baralt 9)

Así pues, el sintagma “ínsulas extrañas” aparece por primera vez en “Cántico espiritual” en una lista de calificativos paisajísticos que describen al Amado:

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas, (Cruz 867)

Toma en la exegesis sanjuanina de las declaraciones el valor de atributo de Dios:

Las ínsulas extrañas están ceñidas con la mar y allende de los mares, muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y así, en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración en quien las ve. Y así, por las grandes y admirables novedades y noticias extrañas, alejadas del conocimiento común que el alma ve en Dios, le llama *ínsulas extrañas*. Porque extraño llaman uno por una de dos cosas: o porque se anda retirando la gente, o

of Avila, chivalric images often occur, in divinised form.” Y aporta la posibilidad de otra fuente “Another context, however, is posible too. San Juan composed the first twenty-nine stanzas of the *Cántico* during the monts he spent imprisoned in Toledo, between December 1577 and Agust 1578. Almost the only reading allowed at the time was a breviary containing the office of his order, which he normally recited every day. Although we don’t know precisely which edition of the Carmelite breviary he used, we may be confident that in his pages he would have encountered allusions to the Bible, on only in the Psalms but also in the liturgical accompanying them. In the Carmelite breviary of Venice, 1504, for instance, there are several references in the antiphons and responses to God’s presence at the ends of the Earth, and to the summons issued by Him there to the distant isles” (40).

porque es excelente y particular entre los demás hombres en sus hechos y obras. Por estas dos cosas llama el alma aquí a Dios extraño: porque no solamente es toda la extrañez de las ínsulas nunca vistas, pero también sus vías, consejos y obras son muy extrañas y nuevas y admirables para los hombres. Y no es maravilla que Dios sea extraño a los hombres que no le han visto, pues también lo es a los santos ángeles y almas que le ven, pues no le pueden acabar de ver ni acabarán; y hasta el último día del juicio van viendo en él tantas novedades según sus profundos juicios y acerca de las obras de su misericordia y justicia, que siempre les hacen novedad y siempre se maravillan más. De manera que no solamente los hombres, pero también los ángeles le pueden llamar *ínsulas extrañas*. Sólo para sí no es extraño, ni tampoco para sí es nuevo. (905-906)

Y completa la doctrina asumiendo la primera persona en la explicación del último verso de la lira 32:

Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo;
mas mira las compañas
de la que se va por ínsulas extrañas. (870)

Explica en la declaración:

de mi alma que va a por tí por extrañas noticias de tí, y por modos y vías extrañas y ajenas de todos los sentidos y del común conocimiento natural, Y así, es como si dijera: pues va mi alma a tí por noticias extrañas y ajenas de los sentidos, comunícate tú a ella también tan inferior y subidamente que sea ajeno de todos ellos. (959)

Frente a las hipótesis de los investigadores, construidas con los documentos tenidos a mano, quedan los hechos de lo dicho, lo escrito por Juan de la Cruz.

1.1.3 El problema del ascendente garcilasiano y las versiones “a lo divino”

El estudio de la influencia de Garcilaso de la Vega en Juan de la Cruz nace de una nota al pie de “Llama de amor viva” presente en seis de los siete manuscritos conocidos de la primera redacción de la canción y en los cinco de la segunda redacción. Dice la nota: “la compostura de estas liras son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino” (Cruz 777). La posible deuda literaria que Juan de la Cruz pudiese tener contraída con Garcilaso ha sido debatida a lo largo del siglo XX por notables investigadores de la lírica renacentista española.²⁷

El problema en este caso no se reduce a qué leyó Juan de la Cruz sino cómo leyó y qué lugar ocupan sus lecturas en su obra. La lectura directa que pudo haber hecho Juan de la Cruz de Garcilaso en el citado libro de 1543 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros*, coloquialmente conocido en su tiempo como “el Boscán” o “un

²⁷ Han alimentado esta polémica:

Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* [1942]. Madrid: CSIC, 1956.

Asín, Jaime Oliver. «San Juan de la Cruz, en deuda con Garcilaso de la Vega (ca. 1931).» A.A.V.V. *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*. Luce López-Baralt (ed.) y Beatriz Cruz Sotomayor (coord.). Madrid: Trotta, 2013. 399-420.

Baruzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística* [1924]. Trad. C. Ortega. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1931.

García de la Concha, Víctor. «Filología y mística. San Juan de la Cruz, 'Llama de amor viva'.» García de la Concha, Víctor. *Al aire de su vuelo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2004.

Jesús Sacramentado, Crisógono de. *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*. 2 vols. Madrid/Ávila: El mensajero de Santa Teresa, 1929.

Peers, E. Allison. «The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega.» *Hispanic Review* 21.1 (1953): 1-19.

Thompson, Colin Peter. *El poeta y el místico. Un estudio sobre el 'Cántico espiritual' de San Juan de la Cruz*. San Lorenzo del Escorial: Swan, 1977.

Boscán”²⁸ ha sido largo tiempo controvertida. Aunque sus receptores críticos tempranos advierten la relación entre Juan de la Cruz y Garcilaso se abstienen de hablar de ella, pues les resulta casi una irreverencia desarrollar una línea de investigación de las influencias profanas de una poesía sacralizada por la devoción.²⁹ No es sino hasta el estudio de Jean Baruzi que con algunos titubeos se señalan paralelismos entre “Llama de amor viva” y “Cántico espiritual” del carmelita descalzo con la obra del poeta toledano.

A la complejidad del problema se suma la existencia de la versión “a lo divino” de las composiciones de Boscán y Garcilaso hecha por Sebastián de Córdoba e impresa en 1575 con el título *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*. El fenómeno literario de “tornar a lo divino” se presenta con regular frecuencia en el siglo XVI y se debe a la “ósmosis, endósmosis entre la canción religiosa y la canción popular, ponía una nueva letra, pero la música era la música tradicional” (Fradejas Lebrero 59). La forma estrófica, el ritmo y lo concerniente a la musicalidad de las canciones es aprovechado por autores espirituales para hacer la versión devota de la copla en cuestión, “trocando la materia y guardando la composición” (Villava 2). La contrafactura a lo divino es pues una práctica común en el siglo vital de Juan de la Cruz. Tanto él como Teresa de Jesús la ejercen en las

²⁸ Me parece que algo aportaría a la clarificación de la polémica la posibilidad de un estudio diacrónico del uso del término que ayude a aclarar si con “en Boscán” Juan de la Cruz se refiere al autor barcelonés o efectivamente al libro. Luce López-Baralt dice: “el fraile de Fontiveros se refería a la obra de Garcilaso y Boscán como el «Boscán», como era usual en la época” (403). Dámaso Alonso elige la forma indeterminada del artículo “un Boscán” que significaba “comercialmente y vulgarmente las obras de Boscán y Garcilaso” (Alonso 39)

²⁹ Conviene recordar la sentencia del famoso fraile Malón de Chaide “¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato quien ha gastado muchos en Garcilaso?” (60)

disputadas “Coplas del alma que pena por ver a Dios” y de autoría clara, Juan de la Cruz en “Otras coplas «a lo divino»”, un par de “Glosas «a lo divino»” y en los “Romances sobre el evangelio”. En relación con esto, es necesario tener en cuenta la “escuela de poesía cantada carmelitana, de una poesía tradicional en la que tanto los versos cultos como las formas y motivos populares se incorporan a lo divino con espontaneidad y sencillez” (Orozco Díaz 144) vivida en el ambiente conventual carmelita y de la que difícilmente pudo haberse sustraído fray Juan.³⁰

Si Garcilaso o si Sebastián de Córdoba, Dámaso Alonso afirma que “es pues, en absoluto evidente que San Juan de la Cruz manejó la versión a lo divino de Boscán y Garcilaso, hecha por Sebastián de Córdoba” (39) esta primera afirmación se ha ido atemperando por investigadores que apuestan por una lectura directa de Garcilaso de la Vega y acotan la influencia que pudo haber tenido Sebastián de Córdoba. Dámaso Alonso mismo dice “adivinar un primer influjo, indirecto, de Garcilaso” (26) y suma las evidencias encontradas por Jean Baruzi y Crisógono de Jesús a las que él ha encontrado.³¹ Estas reminiscencias “might quite well be the results of impressions formed by reading Boscán and Garcilaso in boyhood and never lost, nor need we for any reason suppose more than this unless we so desire” (Peers 5). A la disputa por el origen de la influencia italianizante hay que sumar la hipótesis de que

³⁰ El canto como práctica religiosa se sustenta sobre la base teológicas expuestas por San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Cantar era común en los conventos carmelitas; según Orozco Díaz, la poesía a lo divino cantada llega a las ordenes religiosas por influjo franciscano, figuras precedentes notorias son San Pascual Bailón y San Pedro de Alcántara. Esta poesía a lo divino cantada “se liga a momentos de la vida religiosa y a festividades -Comunión, Nacimiento de Cristo, Fiestas de Santos” (152)

³¹ Para un seguimiento detallado de los paralelismos, véase “La tradición culta” de la citada edición de *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*.

pudieron haber sido los cantos conventuales carmelitanos verificados “colectivamente en los conventos de su Orden” (Orozco Díaz 184) el factor que trajo con mayor fuerza el influjo petrarquista a la conciencia creadora del fraile.³²

De las conjeturas de la influencia en el nivel de la forma, la investigación ha avanzado en el reconocimiento de elementos más allá de sólo las estrofas italianas

Todo el estilo de las estrofas de la *Llama*, tan llenas de exclamaciones, nos aseguran que su autor no tomó sólo el metro de las canciones de Garcilaso sino el aire y la marcha de la expresión. A veces hasta las palabras y los epítetos se le pegaron a San Juan de la Cruz (C. d. Jesús 26)

Jaime Oliver Asín llega más lejos en sus indagaciones. Sostiene que la influencia de Garcilaso en Juan de la Cruz “fue muy grande y no consistió sólo en recoger expresiones por el hecho de ser bellas, ni en servirse de sonoras formas estróficas por ajustarse al patrón de una moda poética;” para Asín “su educación clásica y aún su insospechado espíritu, en cierto modo renacentista, le permitió llegar al fondo de esa poesía para recoger de ella y traducir místicamente algunos de los temas o motivos más característicos del Renacimiento” (406). Además de tener en cuenta los paralelismos anotados por Jean Baruzi y Dámaso Alonso, Asín encuentra en la canción 30 del “Cántico espiritual” y en su declaración, el horaciano *carpe diem* y el *colige virgo rosas* de Ausino.³³

³² Orozco Díaz expone un par de liras del sacerdote Cristóbal de Cabrera, publicadas en 1555, cuyos recursos métricos, estilísticos, el ritmo acentual, repeticiones, aliteraciones y hasta preferencias verbales le hacen pensar en las liras de Juan de la Cruz; véase el capítulo “II. Poesía tradicional carmelitana” en *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*.”

³³ Dice Juan de la Cruz en esta declaración: “Es a saber, ganadas y adquiridas en las juventudes, que son las frescas mañanas de las edades. Y dice escogidas porque las

Pero aún la imaginación tópica no es el fondo de la asimilación alcanzado por Juan de la Cruz de la poesía de Garcilaso. Es el neoplatonismo de la poesía petrarquista, en el que, según la hipótesis de Asín, el autor del Cántico practica una meditación cercana a la *lectio divina* y encuentra hondas coincidencias entre “la descripción del amor divino por comparación con el amor sensual” (408) símil concebido en la génesis de la tradición europea de la lírica mística.³⁴ Con estas luces Asín arguye que

si San Juan de la Cruz acudió al tema amoroso de la poesía garcilasiana en busca de sugerencias poéticas y lingüísticas, no fue sólo por haber hallado en el vate toledano pasajes amorosos de incomparable belleza sobre los cuales fuera lícita la meditación, dada una costumbre justificada por la infabilidad del fenómeno místico; San Juan de la Cruz meditó e imitó los versos de Garcilaso porque en ellos encontró una concepción del amor de hondo sentido idealista, más adaptable por eso mismo a una religiosa interpretación que aquella otra concepción del amor humano que la poesía profana solía cantar. Pasajes en los que Garcilaso analizaba sutilmente los estados de la conciencia sugeridos por una pasión sobrenatural, tales como aquel del amante que sólo aspira a la unión con la amada en el cielo una vez que el alma sacuda el yugo de la carne, encerraban un valor metafísico, en parte estético, que un místico y un poeta como San Juan de la Cruz tenía que saber apreciar (409).

virtudes que se adquieren en este tiempo de juventud son escogidas y muy aceptas a Dios, por ser en tiempo de juventud cuando hay más contradicción de parte de los vicios para adquirirlas” (Cruz 717)

³⁴ El problema se remonta a los albores de la mística europea y parece resolverse en una explicación sincrónica de mutua influencia: “mientras se articulaba la exégesis del Cantar, los trovadores del sur de Francia buscaban palabras y sonidos para hablar de amor, pero no del amor a Dios sino del amor a la mujer. Una concepción laica del amor, el amor cortés, se fue forjando junto al amor místico; en ambos casos se perseguía la pureza del amor de modo que éste pudiera constituir así un camino de perfeccionamiento y de renovación interior. Modelo laico y modelo místico nacieron en Europa en la misma época, a principios del siglo XII, y en algunos momentos debieron entrar en contacto para intercambiarse mutuos descubrimientos, para prestarse vocablos y expresiones.” (Cirlot y Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* 39)

Además de la experiencia mística que muy probablemente sufre en la prisión de Toledo ¿Tuvo Juan de la Cruz una experiencia estética producto de su recepción de la lírica de Garcilaso como aquí lo sugiere Jaime Oliver Asín en un lenguaje previo al de la estética de la recepción jaussiana? ¿Practicó Juan de la Cruz la *imitatio* compuesta escuchando la polifonía de las voces de Garcilaso, Sebastián de Córdoba, los cantos carmelitanos, la biblia, el cancionero tradicional y algún otro clásico tenido a mano o en la memoria? Responder estas preguntas es una asignatura pendiente para los investigadores de la biografía, la obra y los recursos de Juan de la Cruz.

1.2.1 El ambiente sacralizado del siglo XVI

Más allá de la formación libresca humanista que Juan de la Cruz pudo haber adquirido en su paso por la universidad, en intercambios conventuales litúrgicos o espontáneos, o bien, por vía de la lectura privada, es relevante detenerse a revisar el ambiente sacralizado; la vivencia de la espiritualidad en el siglo XVI, todavía más difícil de medir, pero de una trascendencia ineludible para la comprensión de Juan de la Cruz en su siglo. Para esa cosmovisión “no había resquicio inmune a la presencia y la acción de lo sobrenatural, porque la existencia no tenía sentido en sí misma, subordinada como estaba al «negocio» de garantizar la vida eterna” (Egido 69). La percepción del tiempo y del espacio están marcados por este carácter tanático;³⁵ los lugares,

³⁵ “Dios y el demonio invadían los momentos de la vida, de acuerdo con las mentalidades acostumbradas a la imagen de las relaciones feudales entre el hombre y sus señores, permanentemente enfrentados, con sus cortes respectivas, con sus batallitas por la conquista de las almas. No cabían resquicios inmunes a esa beligerante omnipresencia, uno de los rasgos más comunes en la religiosidad colectiva, sin (Egido 74).

nominalizados con referencias bíblicas o del santoral; las fechas indicadas por la feria hebdomadal, la fiesta litúrgica o la celebración del santo.

El movimiento espiritual del siglo XVI español toma forma a la luz de sus antecedentes históricos y de una tensión sostenida entre la crisis de las instituciones y el surgimiento del individuo como referente espiritual. La precariedad institucional en Roma y la respuesta que encuentra en la prerreforma española deja expuestas las divisiones producidas por el deterioro en la jerarquía eclesial;³⁶ este hecho facilita una efervescencia social de la vivencia religiosa, deseosa de apartarse de las prácticas espirituales institucionalizadas, administradas por una Iglesia romana de occidente corrupta.

La inquietud religiosa paneuropea que recorre el continente desde el siglo anterior encuentra en España unas manifestaciones y una propagación sin precedentes,³⁷ sus efectos son comparables con la reforma luterana, su paralelo contemporáneo. El siglo XVI, transido por las disputas religiosas de las reformas y la Reforma, la multiplicación de herejías y los anhelados coloquios y concilios de reconciliación, es un siglo en el cual la espiritualidad se sitúa en el centro mismo de las preocupaciones sociales. Si bien en el mundo medieval la vivencia religiosa es una experiencia sostenida, en el siglo XVI alcanza una “urgencia antes no conocida por un hecho absolutamente novedoso y

³⁶ Las diferencias largo tiempo sostenidas entre conventuales y observantes se expresan en este periodo en una aristocracia del clero diocesano “reacia a los planes del prelado reformador” (Bataillon 3).

³⁷ “nowhere in Europe did mysticism come to play such a dominant role as in Spain, where it was no limited to a comparatively small number of devout individuals but took on the character of almost a mass moment, at least among the urban middle and upper classes” (Haliczer 8)

doloroso” (García López 138) la decisiva segmentación religiosa en Europa, que se agudiza a partir de los años cincuenta con la aparición del calvinismo y las escisiones dentro de las iglesias evangélicas que habían antes separado la unidad del cristianismo de occidente.

Una actitud reformadora análoga a la alcanzada por Lutero³⁸ había ya dado frutos extraordinarios en la Castilla del regente Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, quien detenta el poder en dos periodos, entre 1506 y 1507, y entre 1516 y 1517, pero cuya influencia en la gobernanza del reino se hace notar desde que desempeña como confesor de la reina Isabel de Castilla a partir de 1492. Dos hitos concentran la actividad reformadora del también Arzobispo Primado de España: la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares en 1499 y la convocatoria, auspicio y dirección de la academia bíblica para la ejecución de la Biblia Políglota. Aunque asimile lo mejor de las recientes innovaciones del humanismo europeo, la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares guarda más relación “con la obra de restauración eclesiástica y con el renacimiento de la antigüedad cristiana” (Bataillon 10) síntoma de esto es el currículo, profundamente imbuido de cristianismo humanista.³⁹ Por encima de los siglos de escolástica, Alcalá volvía a la tradición de los Padres de la Iglesia “el Cardenal tenía apasionado interés por las lenguas antiguas y las consideraba -el griego al menos- como

³⁸ “Los orígenes del movimiento de la Reforma en Alemania son múltiples, como es de esperar de complejos movimientos históricos, y constituyen el final de largos procesos madurados durante la centuria anterior. En muchos sentidos, la rebeldía y posterior elaboración doctrinal de Lutero no rompe, sino que culmina y concreta muchos aspectos de la religiosidad del Cuatrocientos, y por ello mismo les proporciona nuevo carácter y un sentido nuevo” (García López 62)

³⁹ “De los dísticos de Miguel Verino o de Catón, pasan los principiantes a los himnos y oraciones de la Iglesia antes de dedicarse a Terencio. Los medianos consagran la primera mitad del año a poetas cristianos como Saulo y Juvencio. Sólo después viene Virgilio” (Bataillon 15).

elemento indispensable de una cultura teológica completa.” (Bataillon 18). Que no fuese concebida humanista no quiere decir que no lo llegara a ser en los estatutos y en la praxis.

1.2.2 El Cardenal Cisneros y el renacimiento de la antigüedad cristiana

Fruto del cristianismo reformista de Cisneros es también la convocatoria y publicación de la Biblia Políglota. En 1502 Cisneros logra reunir en torno a su mecenazgo al grupo de sabios que habrían de conformar la academia de la Políglota,⁴⁰ cuyo proceso de impresión y distribución se extiende de 1514 a 1522. Tanto Cisneros como Lutero en su momento lograron apurar y dar concreción a la ebullición religiosa que se había venido gestando en las sociedades de los siglos XV y XVI europeos.

La Iglesia occidental aparecía a los ojos del mismo pueblo cristiano corrompida y vulgarizada, ajena a las verdades de la fe y alejada de los aspectos esenciales de la vivencia religiosa. Los integrantes del bajo clero eran vistos desprovistos de carisma y sin ninguna autoridad moral; constituían una suerte de proletariado eclesiástico sin formación, más pendiente de los aspectos económicos y de sus deseos carnales. Del alto clero eran conocidas sus intrigas económicas y políticas, el obispo apenas y se hace presente en su diócesis que había conseguido como

⁴⁰ “mandó llamar al egregio varón el maestro Antonio de Lebrixa y al bachiller Diego López de Zúñiga y a Francisco Núñez, comendador de la orden de Santiago, personas doctas en la arte griega; y ansimismo a maestre Pablo Coronel y a maestre Alfonso, físico, vecino de la noble villa de Alcalá, que eran católicos, cristianos, convertidos de judíos, los cuales eran muy doctos en lengua hebra y caldea” (Vallejo 56).

prebenda o pago de servicios de dudosa virtud.⁴¹ La falla deontológica de la jerarquía eclesial deja a los fieles sedientos de encontrar guía espiritual ya fuese en libros o bien en la atención a personajes con olor a santidad. En suma, “el deterioro de la autoridad moral de la jerarquía potencia el ascendente vital y social de círculos privados donde un personaje logra una supuesta autoridad doctrinal a partir de ciertas cualidades personales” (García López 140). Del *monachatus non est pietas* a la búsqueda irrenunciable de la *philosophia Christi*. En este marco eclosiona y se adensa la ebullición religiosa visible ya desde los años ochenta del siglo XV.

1.2.3 El arribo a la mística. Recogimiento y *devotio moderna* en la inquietud religiosa popular

El fenómeno místico del siglo XVI español abarca un número de manifestaciones en buena medida documentadas. “La comunicación divina y/o humana designa entonces un acto. Reúne relatos, tratados y poemas” (Certeau 158). El corpus de documentos que da cuenta de este fenómeno va de la experiencia vital mística al registro de ella en *Vidas*, procesos inquisitoriales y expresiones poéticas; luego su pedagogía, teorización y sanción doctrinal en tratados e índices. Su clasificación con vistas a este recorrido es:

Mistografía: con este término designamos la trasposición a texto escrito de esas experiencias generadoras de una vida y misión

⁴¹ Comenta Marcel Bataillon: “la mayoría de los clérigos no está ni más ni menos corrompida moralmente que las demás clases sociales. No se distingue ni por sus virtudes de castidad y obediencia ni por su cultura intelectual. Si un Hernando de Talavera o un Cisneros, escogidos como directores de conciencia para una reina excepcional, muestran repugnancia vivísima cuando ésta quiere hacerlos arzobispos, es porque la vida normal de un prelado no se distingue en nada de la de un gran señor” (Bataillon 4)

nuevas; trasposición con la que quienes han vivido tales experiencias se proponen crearse claridad ante sí mismos. *Mistología*: aquí se trata de la exposición ya no sólo narrativa o testimonial sino sistemática de esas experiencias, articulándolas en un sistema teológico determinante de la fe. Esta exposición la pueden hacer los mismos agraciados con la experiencia y hablar en tercera persona. *Mistagogía*: la iniciación de los demás a dichas experiencias por parte de quienes ya las han hecho personalmente y tal como las han practicado los grandes guías espirituales.” Podríamos sintetizar diciendo que mística es experiencia, mistografía es testimonio, mistología es sistema y mistagogía es método (González de Cardedal 102).

En los lindes de las manifestaciones sancionadas como místicas hay una serie de fenómenos paralelos en su momento tipificados como herejías por los órganos de la ortodoxia católica.⁴² Sólo es posible acceder a ellos a través de los testimonios de la Inquisición Española, pues en muchos casos los clasificados como herejes eran analfabetas o sus escritos fueron suprimidos como parte del proceso inquisitorial. En este sentido, no es posible saber en qué medida dichos herejes pueden ser considerados místicos. La investigación reciente ha encontrado que las acusaciones sostenidas entre 1200 y 1750 apuntan más hacia el peso de una “tradition in creating ‘mystical heresy’, even when there was no intention of conscious dissidence and rejection of doctrine on the part of those judged heretical” (McGinn 46); lo que llegó a constituir una herejía mística “was highly contextual and continued to be debated, but a series of ecclesiastical condemnations from the early fourteenth

⁴² El tema ha suscitado gran interés entre investigadores de la historia de la mística más allá de la ortodoxia y la heterodoxia; más adelante me referiré al caso de Miguel de Molinos, protagonista de su propia corriente herética -quietismo o molinismo- a quien la investigación reciente ha rehabilitado como avanzado alumno de Juan de la Cruz.

century on shaped how suspicious groups came to be viewed by clerical authorities” (McGinn 45).

Mistografía, mistología y mistagogía ordenan el corpus textual de la literatura espiritual del Siglo de Oro español en atención a su relación con la experiencia mística. No es posible identificar tajantemente estos géneros con géneros literarios, pues dentro de una obra mistográfica cabría una hibridación de diálogos dramáticos, lírica o narrativa. La época “reproduce los contornos muy claros de experiencia religiosa al margen de la jerarquía eclesial, sea una experiencia ortodoxa o no y se consolide como nueva ortodoxia o no” (García López 139). Abarcar lo más objetivamente posible el fenómeno místico del siglo XVI español demanda tener en cuenta las herejías muchas veces colocadas al margen, así como las obras que con suma claridad y rapidez en unos casos y con sospecha y lentitud en otros, han ido componiendo el canon de la mística de la edad de oro en España. Varias tentativas han ordenado los periodos de la literatura mística de la edad de oro en España.⁴³ De gran repercusión para las historiografías de la literatura del siglo XX y aún el XXI ha sido la clasificación hecha por Pedro Sainz Rodríguez.⁴⁴ El

⁴³ Estas periodizaciones “hablan de inicio, desarrollo, plenitud y decadencia, sin señalar fronteras ni modos de ser, siguiendo el mismo criterio de comparación de la cultura con la vida humana. Algunos han querido relacionar periodos con escuelas espirituales, si existen, y sus diferencias doctrinales y vivenciales parecen más bien paralelas que epocales, aunque se las quiera basar en preferencias o afinidades acentuadas en el campo de la oración, la contemplación purificación y transformación.” (Andrés 66)

⁴⁴ García López se muestra partidario de la cronología de Sainz Rodríguez, misma que dice, procede mediante una “lógica precisa” (241). Con base en ésta propone García López la suya: “la mística española puede comprenderse perfectamente en dos etapas simples si prescindimos de un evidente comienzo en la recepción de traducciones de clásicos del misticismo católico, medieval y la *devotio moderna*, y de una inevitable decadencia, entendida esta en el sentido de una actividad meramente recopilatoria, a partir de las primeras décadas del siglo XVII” (265). Su novedad reside en contemplar únicamente las etapas de producción nacional.

académico madrileño señala que la literatura española de este periodo es “místicoascética”, abarca alrededor de tres mil obras; pero un estudio de las obras “*exclusivamente místicas* resultaría más fácil y de no tan desmesuradas proporciones” (Sainz Rodríguez 217) pues, en su recuento, la literatura ascética verifica un mayor número de expresiones que la literatura mística. Con su ordenación atenta a una “evolución cronológica” Sainz Rodríguez pretende mostrar “la filiación y genealogía de las doctrinas (...) y la agrupación por afinidades doctrinales de los distintos místicos” (218).

Son cuatro los períodos trazados por Sainz Rodríguez con el fin de ordenar cronológicamente el fenómeno de la literatura mística aurisecular. El primero, de *Importación e iniciación* que comprende desde los orígenes medievales hasta 1500 “se caracteriza por la traducción y difusión de las obras extrañas y por una lenta producción, cada vez más intensificada, hacia la doctrina contemplativa” (Sainz Rodríguez 218). El segundo período, de *asimilación* de 1500 a 1560, el momento en que las doctrinas importadas “son expuestas a la española por los místicos y ascéticos que forman el grupo de los que pudiéramos llamar maestros o fuentes de la escuela carmelitana” (218). El tercero, *aportación y producción nacional* va de 1560 a 1600 y se caracteriza porque sus autores “practican la experiencia mística y porque su doctrina tiene notas originales profundamente españolas” (219). Finalmente, el cuarto período *decadencia o compilación doctrinal* se caracteriza porque “los autores pertenecientes a él no son originales. No existen en esta época casos de experiencia mística que den origen a una obra literaria y los tratadistas se limitan a recoger toda la doctrina del periodo anterior” (219).

Con más coincidencias que diferencias, Melquiades Andrés propone una cronología similar; en ella puntualiza aspectos relevantes no previstos en la periodización de Sainz Rodríguez. El primero de ellos, el marco geográfico; su periodización contempla las obras escritas en la España transatlántica, ampliación que lo lleva a sentar un marco lingüístico que supera la univocidad del castellano. La mística hispánica se expresa “fundamentalmente en dos lenguas: castellana y latina; algunos libros en catalán, valenciano y en lenguas indígenas americanas y filipinas” (Andrés 81). Si bien es cierto que la mística experiencial europea ya se había mostrado proclive a expresarse en lengua vernácula desde el siglo XIII “en Eckhart, al igual que en sus coetáneos Lull y Dante, la lengua vulgar no sólo será la lengua vehicular, sino lenguaje interior, mientras que el latín quedaba para la construcción de una obra sistemática de cara a un público académico” (Vega 15).

Las primeras manifestaciones de la actividad propiamente mística del Siglo de Oro español brotan en torno a 1480. Los procesos inquisitoriales por lo general apuntan a La Salceda como uno de los lugares donde surge la oración del recogimiento, pero también registran El Abrojo en Valladolid y San Francisco del Monte en Sevilla como lugares en los que se formaron círculos privados de comentarios a la biblia muy próximos a la práctica de esta oración.⁴⁵ La exigencia social de piedad interior y de autenticidad en la experiencia religiosa se hace evidente en la agitación religiosa vivida en los ambientes monásticos castellanos.

⁴⁵ Véase *Decurso de la heterodoxia mística y origen del alumbradismo en Castilla* (1960) de López Santidrian.

Favorecido por el origen flamenco y borgoñón de la corte Habsburgo, desde finales del Cuatrocientos y en las primeras décadas del Quinientos, se propaga el humus de los autores próximos o identificados con la *devotio moderna*, que irá sedimentando en la fértil convulsión reformista promovida por las observancias, en esa Castilla demandante de una nueva vivencia espiritual. La *devotio moderna* surgida en Windesheim,⁴⁶ promotora de la *Imitatio Christi*, Cristo como único modelo, encontrará una exitosa recepción en una sociedad carente de modelos ejemplares dignos de imitación. De ahí la rica multiplicación de traducciones y ediciones de manuales de oración: *Contemptus mundi* (1490) que no es otra cosa que *De imitatione Christi* de Tomás de Kempis, atribuida por entonces a Jean Gerson y una de las obras más leídas del siglo XVI.⁴⁷ Este primer periodo que va de 1480 a 1523 es de “formación y consolidación” (Andrés 66), de asimilación de doctrinas para la literatura mística española.

Centrada en la oración mental metódica, en el control de virtudes y vicios mediante el tránsito por escalas y grados, la *devotio moderna* disminuye el tiempo de la oración vocal y aumenta el de la oración mental. Instruye en el conocimiento de Dios “no por los documentos de la razón, ni por la vana sabiduría del mundo, sino por un proceso de iluminación divina, con varios grados y categorías de ascensión para la mente” (Menéndez Pelayo 26). La oración mental presenta el mismo

⁴⁶ Para la historia detallada del movimiento, también denominado “renacimiento cristiano” véase: Hyma, A. *The Christian Renaissance. A History of the “Devotio Moderna”* (1924) The Century Co. New York & London.

⁴⁷ “Aunque no se conozcan ejemplares del *De Imitatione Christi* publicados por la abadía de Montserrat, quizá no sea una casualidad que las primeras ediciones españolas de la obra sean precisamente traducciones al catalán y/o valenciano. La primera en absoluto es la *Imitacio de Jesu Chris* que se publicó en Barcelona en 1482, con dedicatoria al monasterio de la Trinidad de Valencia” (Canonica 344)

modelo desde el siglo XII. Es la “*demonstratio viae*” (Certeau 129) la ruta de la nueva cartografía espiritual.⁴⁸ Es el momento histórico de la espiritualidad conocido como “metodización de la oración mental” (Pacho 362).

El fruto más temprano de la *devotio moderna* y el primero de los manuales místicos en lengua castellana es el *Ejercitatorio de la vida espiritual* compilado por el fraile benedictino García Jiménez de Cisneros durante su productiva estancia en la abadía de Montserrat; se publica de manera anónima en 1500. La mistagogía del manual es modelada por las tradiciones místicas de la edad media tardía; en éste, se sigue una progresión espiritual que va del temor servil al temor inicial para concluir en el temor filial. Su difusión fue extensa, primero en la proximidad de la congregación benedictina de Valladolid,⁴⁹ recién reformada, y después en tres ediciones castellanas, nueve en latín y algunas traducciones al francés y al italiano. Es seguro que Ignacio de Loyola recibió de manos de su confesor el *Ejercitatorio* de Jiménez de Cisneros durante su propia estancia en Montserrat en 1552. La

⁴⁸ “El método aparece sobre todo como una manera temporal de practicar los lugares, su orden (su «ratio») consiste en una historicidad (una serie cronológica de ejercicios distintos) inscrita sobre un mapa (una distribución de lugares diferenciados). Es un «discurso» («discursus»), una serie razonada de figuras de acciones que se construye además según el mismo esquema formal que la novela (que aparición justamente en la misma época)” (Certeau 130)

⁴⁹ “fueron los benedictinos los primeros en acoger las doctrinas de la *devotio moderna* (...) pero el impulso decisivo lo dio el abad García de Cisneros (primo hermano del famoso cardenal), cuando en 1475 se trasladó desde el monasterio de San Benito el Real de Valladolid hasta la abadía de Montserrat, desde el cual realizó un viaje a Francia. Regresó cargado de libros y decidió establecer una imprenta en las cercanías de la abadía. Las tres primeras obras que salieron de esta imprenta fueron de uno de los autores más activos e importantes de la *devotio moderna*, el belga Gert van Zutphen” (Canonica 341)

influencia que Jiménez de Cisneros pudo haber tenido en los *Ejercicios espirituales* ignacianos es tema abierto de investigación.⁵⁰

A lado del protagonismo que toma la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis, estaban disponibles también por entonces el *Cordial o libro de las cuatro cosas primeras* (1491) de El Cartujano, *Floreto de San Francisco* (1491), la *Escala espiritual* (1504) de Juan Clímaco, el *Tratado de la vida espiritual* (1510) de Vicente Ferrer, el *Libro de la gracia espiritual* (1510) de santa Matilde, el *Libro de la bienaventurada Ángela de Fulgino* (1512) de Catalina de Siena. Bajo la protección del cardenal Cisneros se publicaron: *Vita Christi* (1496) de Francesc Eiximenis traducida por Hernando de Talavera, *Vita Christi* (1502-1503) de Ludolfo de Sajonia el Cartujano traducida por Ambrosio Montesino, el *Flos sanctorum* (dos ediciones en 1511) de Jacobo de la Vorágine, las *Meditaciones, soliloquios y manual* (1511 y 1515) atribuidos a san Agustín; los atribuidos a san Buenaventura: *Soliloquio* (1497), *Espejo de disciplina* (1502), *Meditaciones* (1512) *Estímulo de amor* (1517) y el *Sol de contemplación o mística teología* (1513) de san Dionisio que se atribuye a Hugo de Balma. El Pseudo Dionisio, Hugo de Balma, san Buenaventura y los autores cristocéntricos de la *devotio moderna*, sobre todo Tomás de Kempis “vienen a constituir las fuentes fundamentales de la mística clásica del siglo XVI” (García López 244).

Junto a la progresiva aparición de estos manuales de oración, se había puesto ya en marcha la oración del recogimiento en los ambientes conventuales franciscanos. El periodo de 1480 a 1523 enmarca los

⁵⁰ Al respecto, el competente estudio de Terence O'Reilly “The Exercises of Saint Ignatius Loyola and the Exercitatorio de la Vida Spiritual” en *From Ignatius Loyola to John of the Cross: spirituality and literature in sixteenth-century Spain*.

primeros pasos de esta mística del recogimiento hasta su codificación textual y doctrinal. Como herederos de la riqueza de la mística medieval, los autores del recogimiento se sirven del lenguaje y los términos de esta mística. Aún así, la oración de recogimiento no es sólo una repetición del pasado, sino un producto distintivo de la España moderna.⁵¹ En este contexto, la palabra española “recoger”

implies not simply a withdrawal or retiring, but also a collecting together, which also includes a reformation (...) it is a physical withdrawal of the individual to a quiet and secret place, but at the same time is a gathering within of the powers of the soul as well as holding possession or a contemplation of God in this profoundest and most intimate part of the soul (Di Salvo 99)

Aunque desde el principio de siglo se escriben manuales de oración, *Via spiritus* (1532) de Bernabé de Palma, *Subida del Monte Sión* (1535) de Bernardino de Laredo son relevantes en tanto que tendrán una marcada influencia en la literatura mística posterior. De mayor recepción y trascendencia son los seis *Abecedarios espirituales* de Francisco de Osuna, escritos entre 1520 y 1530. El *Tercer Abecedario Espiritual*, se centra en definir la mayoría de los aspectos del recogimiento. Uno de los más relevantes, es encontrarle tradición en formas de oración de la bíblica “tiene este ejercicio muchos nombres, así en la Escritura Sagrada como

⁵¹ Verifica McGinn la fusión entre herencia medieval e innovación en la oración de recogimiento: “The *recogimiento* authors adapted the traditional schema of the three stages of purgation of the mystical life, but they employ this threefold pattern (beginners-progressives-perfect) with their own accents. The beginning stage of purgation and vocal prayer stresses knowledge of self and self-annihilation through profound humility. The progressive stage of illumination and meditation is deeply Christological, marked by the meditation on the passion and the *Imitatio Christi*. The final stage of perfection and contemplation is that of the transforming union of love.” (26)

en los libros de los santos y doctos varones, ya que unos la llaman teología mística, que quiere decir escondida”.⁵²

En el “Coloquio de amor”⁵³ de Teresa de Jesús suena la voz de un alma avezada en el arte de amar que supone el recogimiento. El *Tercer abecedario espiritual* que Teresa leyera en 1538 le deja una sensación de felicidad y a partir de entonces se determina a seguir el camino de recogimiento con todas sus fuerzas.⁵⁴ Sólo después de pasar por la quietud del silencio y la recolección de sus potencias, de “darme tan presto este recogimiento y levantamiento de espíritu que no me puedo valer” (T. d. Jesús 588), como se refiere al proceso la doctora mística, el alma puede clamar el unitivo anhelo en la presencia de Dios por medio de su “decir dialogal” (Certeau 189)

Si el amor que me tenéis,
Dios mío, es como el que os tengo,
decidme: ¿en qué me detengo?,
o Vos, ¿en qué os detenéis?
-Alma, ¿qué quieres de Mí?
-Dios mío, no más que verte.
-¿Y qué temes más de ti?
-Lo que más temo es perderte.
Un alma en Dios escondida.
¿qué tiene que desear
sino amar y más amar,
y, en amor toda encendida,
tornarte de nuevo a amar?

⁵² Así en el capítulo segundo del sexto tratado. Después dedica la totalidad del tercer capítulo “De otros nombres que al recogimiento convienen” a la tarea de ubicarlo en la tradición bíblica, recupera cuarenta en total. (Osuna 239)

⁵³ Su autoría llegó a discutirse, pero se da ahora por segura: “Esta brevísima cuanto bellísima canción figura en la edición de la BAC como «menos cierta» o auténtica de la Santa, pues en muchas ediciones, en vez de «Coloquio de amor», lleva el primer verso, como de costumbre. A pesar de la calificación del padre Efrén, nosotros, después de largo examen, nos decidimos a tenerla por ciertamente auténtica” (Custodio Vega 121)

⁵⁴ Véase *Vida*, página 42 de las *Obras completas*.

Un amor que ocupe os pido,
Dios mío, mi alma y os tenga,
para hacer un dulce nido,
adonde más la convenga.

(T. d. Jesús 251)

Efabilidad e inefabilidad, el problema de la experiencia mística y su expresión en palabras, suscrito tanto por Teresa de Jesús como por Juan de la Cruz,⁵⁵ es teorizado en el *Tercer Abecedario Espiritual*. Como muchos manuales mistagógicos de su tiempo,⁵⁶ el *Tercer Abecedario* se refiere a la diferencia entre teología especulativa y teología mística como raíz de la cuestión. La primera, heredera del dionisianismo afectivo, “enseña a Dios para que lo contemplemos ser suma verdad (...), pertenece al entendimiento (...), perecerá con la fe (...), ha menester buen ingenio y continuo ejercicio, y libros y tiempo”. La segunda “presuponiendo aquello, que no duda, pasa a amarlo como sumo bien (...) pertenece a la voluntad..., se perfeccionará añadiendo amor (...), no se alcanza de esta manera tan bien como por afición piadosa y ejercicio de virtudes..., es ciencia sabrosa” (Osuna 236). Esta diferencia entre el conocimiento experiencial y conocimiento por vía del entendimiento se remonta a los escritos de Dionisio Areopagita, cuyos libros estuvieron disponibles desde las primeras décadas del siglo XVI, como se apuntó antes. El Areopagita dice que su teología “Trata de practicar la contemplación

⁵⁵ Dice Juan de la Cruz “lo que Dios comunica al alma en esta estrecha junta, totalmente es indecible..., así como del mismo Dios no se puede decir algo que sea como él, porque el mismo Dios es el que lo comunica con admirable gloria de transformación de ella en él, estando ambos en uno”. Por su parte “Santa Teresa habla de deshacerse y de mil desatinos santos «para daros a entender esta operación de amor y no sé cómo». Aquí enraiza la conveniencia de acudir a la poesía: «Yo sé persona que con no ser poeta..., le acaecía hacer presto coplas muy sentidas..., no hechas de entendimiento, sino que, para más gozar la gloria que tan sabrosa pena daba, se quejaba de ella a su Dios»” (Andrés 85)

⁵⁶ Véase “Mística y escolástica en España” en *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América* de Melquiades Andrés.

mística, dejar atrás los sentidos y las operaciones del entendimiento, así como todas las cosas que pueden percibir los sentidos y el entendimiento” (371). A la iluminación adquirida por el conocimiento místico le sigue la oscuridad de las limitaciones para su expresión “there are limits to how much the deep experience of God can be trasmitted to others” (McGinn 37). Así lo desarrolla Osuna con base en el comentario a Filipenses 3:12-14

En la postrera razón amonesta el Apóstol a todos los que siguen la vía de la perfección sentir este negocio; en la cual palabra muestra que es cosa que pertenece a perfectos, no a imperfectos y que se ha de sentir esto más que no hablarse, porque puédese bien sentir, y no se puede bien hablar. (511)

La insistencia en la reclusión y el silencio necesarios para la práctica de la oración mental metódica que supone el recogimiento podría inclinar a pensar que esta práctica es restrictiva para los religiosos y el clero. No es así, Osuna mismo se encarga de demostrarlo en numerosos pasajes como el siguiente del primer capítulo en el octavo tratado: “la causa que principalmente me movió a escribir este libro fue por traer noticia común a todos de este ejercicio de recogimiento” ve su obra como instrumento del amor divino “la sabiduría dulce y muy sabrosa llama y da voces a los hijos de los hombres, no solamente en los montes altos, mas a las puertas y entrada de la ciudad, y en las plazas da olor de suavidad” (Osuna 278). Este propósito abarca un espectro mayor y antecede a los *Abecearios* de Francisco de Osuna, pues en este primer período “se democratiza la perfección cristiana, sacándola de los conventos y llevándola a todos los cristianos” (Andrés 67) desde su concepción le fue propio al recogimiento esta popularización y democratización.

Pero “haber sacado la perfección de los conventos, por la extensión de la oración mental afectiva y mística a los seglares” (Andrés 69) concretó el virtual riesgo de que los grupos espirituales de seglares, alumbrados, erasmistas y luteranos emplearan “las mismas palabras que los católicos” (68) para orientar sus prácticas heterodoxas. En este segundo periodo de “gran crisis” que va de 1525 a 1560, frente a la amenaza de los alumbrados se pone énfasis en la necesidad de buscar criterios de identidad, cuidar meticulosamente los contenidos, el lenguaje. La orden franciscana, generadora de la oración de recogimiento que orientaría una tendencia clara en prácticas espirituales y de escritura, enfrenta ahora una crisis doctrinal que la lleva a revisar las fuentes de la observancia reformada.

Recogidos y alumbrados compartían un número de similitudes. La más relevante de ellas, su devoción por la oración mental. El primer brote localizado de actividad alumbrada es en Toledo en torno a los años 1510-1512; fecha previa a la ola de influencias erasmistas y luteranas.⁵⁷ El alumbradismo toledano supone la primera fase “de una corriente espiritual de interiorización próxima al recogimiento, pero considerada en la órbita de la heterodoxia” (Canabal Rodríguez 315). Sin embargo, “the fact that there were links between the Observant Franciscans and those accused of *Alumbradismo* does not lead to the conclusion that the phenomenon had a Franciscan origin” (McGinn 47). Las figuras centrales del movimiento alumbrado son: Isabel de la Cruz de la tercera orden franciscana, cuya actividad predicadora se concentra en Guadalajara en torno a 1512; Pedro Ruíz de Alcaraz, un contador que

⁵⁷ Algunos investigadores como Marcel Bataillon y S. Pastore apuntan a las posibles raíces judías del movimiento véase Bernard McGinn *Mysticism in the Golden Age of Spain* p. 46.

trabajó para la nobleza toledana y, María de Cazalla, mujer participativa en la vida parroquial y hermana de Juan de Cazalla, capellán de Francisco Jiménez de Cisneros.

Torturado por la Inquisición, Pedro Ruíz de Alcaraz declara que Isabel de la Cruz ha sido la responsable de crear la doctrina del dejamiento; “*dejamiento* was seen as both a form of prayer and an inner state characterized by absolute surrender to God, perfect stillness and eschewing all activity, outer and inner” (McGinn 48). Gracias a esta práctica los alumbrados pronto serían conocidos como dejados o perfectos.⁵⁸ La puja inquisitiva consiguió el arresto de Isabel de la Cruz y Pedro Ruíz de Alcaraz en 1524; su seguidora María de Cazalla fue también arrestada en 1532. Los alumbrados de Toledo pueden no haber tenido mayor trascendencia para la mística posterior, pero su condena en 1525 en el edicto de los alumbrados de Toledo “had a significant effect in helping establish an atmosphere in which interior prayer and mysticism became suspect” (McGinn 50). La combinación del movimiento reformista y el deseo generalizado de una espiritualidad más interior y honesta que atraviesan la península es el caldo de cultivo ideal para el surgimiento de este fenómeno de constantes brotes de individuos con una actitud visionaria, milenarista y filoprofética.

Previa a la eclosión alumbradista, es la aparición de beatas y visionarias en las primeras dos décadas del siglo XVI; en ella se verifica un antecedente de relevancia para el fenómeno alumbrado. Dentro del periodo de formación y consolidación de la mística española, la

⁵⁸ “Inmersos entre los grupos heterodoxos y ortodoxos de la época -molínistas, recogidos, erasmistas, luteranos- se veía muy cercana la reforma de Lutero” (Canabal Rodríguez 315)

actividad de la franciscana Juana de la Cruz (1481-1534) y la dominicana Sor María de Santo Domingo (1486-1524) “provide evidence for an explicit mystical role for women in the early stages of Spanish mysticism” (McGinn 14-15). En estas beatas se reproduce un patrón recurrente de la Edad Media tardía: ninguna de ambas mujeres había profesado votos por completo y no fueron ellas quienes escribieron sus testimonios de vida. Lo que ahora se sabe de ellas es gracias a los miembros alfabetizados de sus comunidades o por sus seguidores clericales.

El lenguaje de las locuciones en que Juana de la Cruz narra sus visiones a su escribana Sor María Evangelista abunda en léxico y símbolos recurrentes en *mulieres religiosae* que le anteceden, cuya expresión vital y circunstancias culturales son similares a las de Juana. Sufrir con Cristo tiene un énfasis especial en una serie de visiones y locuciones de la *Vida*,⁵⁹ así también, la recurrencia a instrumentos musicales en la descripción metafórica de la relación de la visionaria con Cristo. Juana, cuya actividad profética se centra en la predicación de sus visiones, se ve también a sí misma como una trompeta. En la vigilia de la fiesta de San Acacio y sus compañeros, Juana narra cómo el Cristo sufriente la envuelve en un abrazo, presionando todas las partes de su cuerpo contra las de él, lo que la llevó a experimentar un dolor intenso y dulzura celestial:

Then the Lord embraced me and placed his feet on my feet and his knees on my knees -he purified them completely- and his palms on mine and his head and body against mine. And when

⁵⁹ La *Vida y fin de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz* no ha sido todavía editada. Tomo la referencia de “Juana de la Cruz and the Secret Garden” en *Writing women in late medieval and early modern Spain: the mothers of Saint Teresa of Ávila*. (1995) de Ronald E. Surtz.

he did this, what I felt was so intense that it seemed there was a multitude of very sharp, burning nails piercing me. And there sounded a din all around as when they perform a Passion Play, striking blows with a hammer. It (my body) was filled with his presence and with the taste and sweetness of his love. (S. M. Evangelista 124)

Las visiones por ambas tenidas, así como sus conductas excéntricas no estuvieron libres de generar controversia y sospecha. Si salieron bien libradas de la persecución doctrinal de la Inquisición, fue gracias a sus poderosos protectores, factor que las relaciona a su vez con las italianas *sante vive*.⁶⁰ Las beatas, a diferencia de los y las alumbradas, ejercieron gran influencia en la mística posterior.

El revuelo causado por las heterodoxias propicia la generalización del *discretio spirituum* en el tercer periodo, que va de 1550 a 1580, en el que se vive una intensa “clarificación doctrinal y vivencial”. La sospecha eclesial por el intenso flujo visionario produce en este periodo investigaciones, procesos inquisitoriales y condenas, así como el crecimiento del género literario especializado *discretio spirituum*. En éste se proveen guías para discernir entre las visiones reales, las enviadas por Dios, de las falsas, producidas por la imaginación del visionario o por inspiración diabólica.⁶¹ El periodo discurre en la distinción entre alumbrados y franciscanos observantes y descalzos hecha ya en el capítulo de Toledo de 1524; la distinción entre alumbrados, dejados y perfectos, de los cristianos ortodoxos y ortoprácticos en el decreto inquisitorial antialumbrado de 1525; y, por último, en la diferenciación

⁶⁰ “Italian *sante vive* were backed by Italian dukes and princes” (McGinn 19). Véase también: Gabriella Zarri, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Turín, Rosenberg et Sellier, 1990.

⁶¹ Por entonces parece todavía vigente la tipología de los sueños que conoció la Edad Media que procede de Macrobio (ca.400) quien distingue entre *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium*, *visum*. (Haas 13)

entre alumbrados y místicos de recogidos en el tercer y cuarto *Abecedario espiritual* de 1527 y 1530 respectivamente. La culminación de este proceso de discernimiento y clarificación en varias denuncias de notables líderes religiosos ante la Inquisición⁶², en torno a 1560, sacude “los cimientos de la Iglesia y la sociedad española, y contribuye también, a su modo, a cuidar de la precisión ideológica y lingüística” (Andrés 70).

Todo el vasto caudal proveniente de los tratados de teología mística de Pseudo Areopagita, Bernardo de Claraval, los Victorinos, San Buenaventura y Gerson que en clave mistagógica “inculcan la oración afectiva y el acercamiento a Dios y a los divinos misterios por la vía del amor y del contacto directo, más bien que por el camino de la razón y la especulación teológica” (Hatzfeld 17); el torrente lentamente acumulado en las enseñadas de la tradición árabe-cristiana, los escritos místicos en lengua vernácula de los dominicos alemanes, en los siglos XIII y XIV; Heinrich Seuse, Johannes Tauler, promotores de un ascetismo práctico, sientan las bases para “la invasión del alma por Dios” (Hatzfeld 18). La oración de recogimiento, el mundo de las visiones, la *devotio moderna*, desemboca en el afluyente de la “Cima” de la mística española que va de 1580 a 1650. En este periodo y en este espacio geográfico mana la “metamística” (Andrés 70), que en el decurso de la mística europea logra reunir tres cualidades fundamentales:

primero, el concepto de que el ascetismo consiste en una introspección y un radical desasimiento sistemático que ayudan a preparar el camino para la invasión mística; segundo, el molde estricto de la teología tomista con su terminología matizada, que

⁶² Las denuncias a Carranza, el obispo de Coria, Diego Enríquez de Almanza, por el maestrescuela de su catedral, y el cardenal de Burgos, D. Francisco de Mendoza y Bobadilla son el caso más notorio.

estaba llamado a hacer el misticismo comprensible intelectualmente; tercero, una clara lengua vernácula desarrollada hasta las más altas posibilidades y compartiendo las ventajas tanto de la visualización concreta popular como de las abstracciones teóricas. (Hatzfeld 19).

Aunque se alimenta del caudal de corrientes místicas previas, esta fuente nueva no se limita a repetir las “la genialidad de la mística española radica en su antrop-teo-centrismo, en la divinización del hombre sin caer en el panteísmo” (Andrés 75).

1.2.4 Cima de la mística española

Si bien el periodo cimero comienza para Melquiades Andrés en 1580, la mística española de las más altas cumbres había encontrado ya codificación textual y doctrinal originales en los *Abecedarios espirituales* de Francisco de Osuna y en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, cima del *discretio spirituum*. Se sabe por los testimonios de su vida recogidos en las *Acta* que ya en 1520, después de su estancia eremítica en una cueva de Manresa, Ignacio estaba adiestrando en su método espiritual a otros ejercitantes. En 1540 el libro de los *Ejercicios* estaba ya completo y para 1548 en imprenta la versión al latín hecha por el jesuita André des Freux. La práctica de interioridad y discernimiento de la voluntad de Dios en la propia vida es el núcleo de los ejercicios ignacianos, por años no reconocidos como literatura mística debido a desafortunadas y descontextualizadas comparaciones con la mística carmelitana.⁶³ La investigación reciente ha podido verificar que Ignacio

⁶³ “Ignatius was certainly gifted with unusual forms of direct contact with God, though many of these do not easily fit into the customary mystical categories. To attempt measure his experience of God by later systems created on the basis of the Spanish Carmelite mystics (as often done in the past) makes little sense because it loses sight of his distinctiveness” (McGinn 98). “The turn toward the mystical Ignatius began in the 1930s, especially after the publication of the full text of the *Spiritual Diary*. There

y los primeros jesuitas, por sobre todo “sought to be mediators of an immediate experience of God that would lead to an inner change of the heart” (O'Malley 19). El resultado de este proceso de discernimiento llevaría a algunos al encuentro con un misticismo de servicio apostólico, buscado y defendido por Ignacio “his major contribution to the history of mysticism, especially as seen in his insistence that deep encounter with God is not an end in itself but should always be a spur to apostolic commitment” (McGinn 99).

Con la publicación del *Audi filia* (1556) de Juan de Ávila⁶⁴ se da la transición de la mística franciscana del recogimiento, que orientara la vivencia espiritual de la primera mitad del siglo, hacia los grandes místicos carmelitas. A partir de 1559 la elaboración doctrinal y de comunicación de la experiencia mística en España estará centrada en satisfacer unos requerimientos de la ortodoxia cada vez más estrictos que encaminan al abrigo del tomismo como senda doctrinal segura. 1559 es el año en que aparece el *Index librorum prohibitorum* de Fernando

were two Jesuit initiators. The first was Joseph de Gibert, “Mystique Ignatienne: A propos du Journal spirituel de S. Ignace de Loyola”, *Revue d'ascétique et de la mystique* 19 (1938): 3-22” (McGinn 100)

⁶⁴ *Audi filia* es una reacción a la comunicación divina que se percibe rota “¿Pero si la voz se calla, no es necesario cuestionarse sobre la audición? Aprender a escuchar: otro tema de los místicos. *Audi filia*, el título del célebre tratado de Juan de Ávila resume una tradición. «Escucha, hija», se dice «alma». La exhortación se refiere en primer lugar a la atención a la palabra. Pero para Juan de Ávila, como para tantos otros, concierne también a todas las formas del «coloquio» o del *conversar*: la relación del predicado con su público, del «maestro espiritual» con sus «dirigidos», de cada uno con los otros y consigo mismo. ¿Cómo puede el hombre (que tiene casi siempre la figura femenina del «alma») reconocer una lengua que despierta en los otros o que el mismo habla sin saberlo?” (Certeau 159).

La génesis de este tratado está marcada por la cautela que Juan de Ávila tuvo en esperar los resultados del Concilio de Trento (1545); existía ya una redacción manuscrita quizá en 1536 por lo que Juan de Ávila “no quiso publicar su obra hasta ver el resultado del concilio. El tema de la justificación es ampliamente expuesto por él en Zafra (1549), comentado el texto de la primera carta de Juan, según la doctrina conciliar de Trento.” (Rivero 140)

de Valdés, integrante de ese género literario especializado en censurar y prohibir libros. El *Index* de Valdés fue conteniendo el ritmo de las publicaciones de libros espirituales en España; en él se condenan 253 libros: versiones vernáculas de la Biblia, traducciones de Erasmo y algunos protestantes pasando varios volúmenes de literatura mística que habían sido apoyados por el Cardenal Cisneros. Tanto Juan de Ávila como fray Luis de Granada se ven afectados por el *Index* valdesiano y obligados a corregir sus obras para darles nueva redacción desde un punto de vista más cercano a la ortodoxia. El factor incisivo de la censura inquisitorial supone una solución de continuidad importante con respecto a los tratados místicos previos a 1559.

Herederas de los eremitas que fueron a tierra santa durante las Cruzadas movidos por la necesidad de una vida austera y contemplativa, proyectada en los lugares descritos por la Biblia,⁶⁵ hasta el siglo XV la orden del Carmen poco tenía que ver con mujeres. El mismo espíritu llevó en el siglo XII a otros eremitas a concentrarse en grupos en torno al Monte Carmelo, asociado en la tradición con el profeta Elías de Tisbé. Constituidos y guiados por la “Regla de san Alberto” no fue sino hasta el siglo XV en el priorato de John Soreth que se incorporó a la primera mujer, beguina, a la orden del Carmen; la tendencia se mantuvo y 1452 el papa Nicolás V aprobó la creación de la rama femenina carmelitana que se esparcieron con prontitud por los Países Bajos, Francia e Italia. La primera de ellas se estableció en el reino de Castilla en el año de 1479, a esta comunidad llegaría después de una intensa transformación vital la joven Teresa de Ahumada en 1535.

⁶⁵ Véase Jotischky, Andrew *The Perfection of Solitude: Hermits and Monks in the Crusader States*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1995

Una segunda crisis religiosa al rededor de sus cuarenta años llevará a Teresa de Jesús a fundar el Carmelo Descalzo, atento al ardor primero de su constitución original del que Teresa venía sintiendo un progresivo enfriamiento. Sus obras fundamentales son el *Libro de la Vida*, titulado y editado por fray Luis de León en 1565; la *Vida* tiene como referente la lectura que la monja hiciera de las *Confesiones* de san Agustín. Partiendo de la publicación de este libro, los expertos en la vida y obra de Teresa de Ávila estudian su itinerario espiritual desde la perspectiva de una progresión tanto personal como de su sistema teológico. A la *Vida* le sigue *Camino de perfección* (1564) “pero especialmente se bifurca hacia el interior en las *Moradas del castillo interior* (1577-1580) y cristaliza socialmente en las *Fundaciones* (1537-1582)” (García López 261). Teresa teje los delicados hilos entre la vida mística y el trabajo apostólico en una “theology that saw the fusion of action and contemplation as the distinctive mark of the highest stage of union with God, that of mystical marriage” (McGinn 123); matrimonio místico sólo realizable en grado absoluto dentro de los límites de la ortodoxa *mors mystica*,⁶⁶ traslúcida en el teresiano anhelo “muero porque no muero” (T. d. Jesús 241).

Durante mucho tiempo la crítica sostuvo la sanción que confería una escasa aptitud artística a Teresa de Jesús comparada con la de Juan de la

⁶⁶ Se sabe ahora que Teresa fue la primera mujer en escribir, pensando en la Inquisición, como hiciera Juan de Ávila con el concilio de Trento. El hecho muestra una Teresa con “clara conciencia de las exigencias y las limitaciones de la época, del espacio social y personal en que podía moverse” (García López 259). A la luz de su circunstancia McGinn ve las similitudes de Teresa con otras místicas, véase pág. 129. Sobre la relación de Teresa de Ávila y la Inquisición, consúltese: Martínez Llamas, Enrique *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1972.

Cruz, tan alto místico como poeta.⁶⁷ Sólo recientemente se ha reconocido que

El amor a Dios que representa santa Teresa se materializa en sus libros y conventos como un amor a la arquitectura con el que la voz poética se recoge, se regocija y se arroba en unas fórmulas iconográficas que hacen visible tanto al signo de «el Señor» como al arte que lo refiere. El contexto iconográfico contrarreformista en el que santa Teresa compone este texto enmarca la labor en la que sus letras, su espiritualidad y sus conventos se conjugan en proyectar una vívida imagen del proceso de llegar a la Divinidad y a la *poiesis*. (Carrión 279)

Teresa de Ávila y Juan de la Cruz son la cima definitiva de la mística española del siglo XVI “few figures in the history of Christianity had left such an extensive corpus of properly mystical writings, and even fewer had explored the mystical element of Catholicism in such detail and with comparable penetration and insight” (McGinn viii). Las características de la vivencia espiritual configurada en los místicos cimeros se mantienen en un nivel muy elevado en los textos místicos hasta la muerte en 1644 de Juan de Santo Tomás, teólogo clásico de los dones del Espíritu Santo. A partir de ese año comienza el quinto periodo de “racionalización y cursivación”; se caracteriza por el tránsito de las obras de un carácter experiencial a exposiciones más sistemáticas. Las obras publicadas después de los místicos cimeros conservan “un alto nivel teológico, experiencial y literario, menos creador, con acento más repetitivo, que tiende a ampararse en la autoridad de los maestros: Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Osuna” (Andrés 71).

⁶⁷ La poesía de Teresa es para Helmut Hatzfeld “una clase de poesía que proviene de un místico con auténtica experiencia, pero carente de aptitud poética” (Hatzfeld 16).

En la obra poética mística y prosa mistagógica de Juan de la Cruz resuenan las estridencias del siglo XVI y sus fuentes fundamentales. No hay duda de que la obra sanjuanina mana de la tradición cristiana; sin embargo, el hecho de que el poeta no cite directamente, con excepción de la Biblia, hace más adecuado dejar de hablar de fuentes para hablar de recursos, término que hace mayor justicia a “his wide reading and trasmuting of tradition, rather than specifically cited authorities” (Perrin 121).

Numerosos y muy competentes estudios a lo largo del siglo XX han querido esclarecer los recursos definitivos del misterio fascinante de su poesía. Dámaso Alonso defiende tres influjos en la poesía sanjuanina “el de la poesía bíblica del *Cantar de los Cantares*, y los dos de la poesía culta italianizante y la tradición popular y de los cancioneros” (123). Interesado por la originalidad de los conceptos imaginativos, de los términos y de los símbolos empleados por los místicos clásicos españoles, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, Helmut Hatzfeld encuentra cinco líneas de estudio que conjeturan con una marcada “unilateralidad y exclusivismo en su punto de vista” (33) sobre las influencias relevantes de estos místicos.

Para Hatzfeld, el método ahistórico de Jean Baruzi “toma la idea de la originalidad en su sentido más radical: el místico descubre sus símbolos decisivos independientemente de las condiciones históricas” (Hatzfeld 34). El segundo método es todo lo contrario al de Baruzi; el método sintético aplicado por Gaston Etchegoyen supone que “todo lo que en un místico español parece original, puede explicarse como una fusión sintética de fuentes más antiguas” (Hatzfeld 35). El tercer tipo de explicación calificada por Hatzfeld como secular, “está inspirado por la

idea de que el simbolismo místico en España pudo derivar de la poesía secular” (35) constituye el intento de explicación de Dámaso Alonso. El cuarto método, la tesis arabista de Miguel Asín Palacios aseguraba “haber encontrado conceptos fundamentales, como la desnudez sin imágenes del alma (...) en el místico mahometano Abenarabi (1164-1240)” (36). La quinta y última teoría apuesta por una dependencia univoca de los conceptos de la mística española de los gestados en el seno de la literatura mística germana, especialmente la mística flamenca en lengua vernácula. Pierre Groult “registra todos los posibles paralelos, céntricos y periféricos, indistintamente. Pero son pobres sus resultados: el único escritor místico español influido sustancialmente por los místicos flamencos es Juan de los Ángeles” (40). Cada una de estas investigaciones ha hecho escuela; las diferencias se hacen más evidentes por el hecho de que la crítica sanjuanista no haya llegado todavía a un momento de consenso.⁶⁸

La Biblia es la autoridad indiscutible de los escritos religiosos y espirituales del siglo XVI, sobre todo, como se ha hecho notar, a partir de 1559. Para los hombres y mujeres del siglo es incuestionable que en la sagrada escritura se ha vertido la revelación divina en palabras aún vigentes. Autoridad y recurso primario para Juan de la Cruz, que la cita explícitamente 924 veces en sus trabajos en prosa.⁶⁹ Su acendrado biblismo y el contacto que tuvo con el humanismo cristiano salmantino

⁶⁸ “La fecundidad de los métodos utilizados, la abundancia misma de los resultados obtenidos nos enfrenta con el más grave problema de la actual investigación sanjuanista: la integración. Prefiero no hablar de síntesis para evitar que se reduzca al plano del pensamiento y de la doctrina” (Ruiz Salvador 17).

⁶⁹ Según la cuenta de Jean Vilnet en *Bible et mystique chez saint Jean de la Croix*, Études carmélitaines, Bruges: Desclée de Brouwer, 1949. 35. Bernard McGinn completa con la visión de las citas implícitas y refiere otros investigadores que cuentan ciento cincuenta de estas.

da origen a algunas polémicas. Una que ha interesado a los sanjuanistas desde Jean Baruzi (1922), Vilnet (1949, 49-50) y Mariner Bigorra (1958, 30) es el doblete escriturístico que ofrece Juan de la Cruz del mismo versículo bíblico apenas comienza a glosar el segundo endecasílabo de la “Noche oscura”

San Juan de la Cruz cita y comenta la Biblia por extenso en sus escritos, las más de las veces traducidas por él mismo, ya sea literalmente, o ya de forma libre y perifrástica, basándose en la Vulgata. La vulgata es la fuente inmediata para la versión (A) del salmo 62, 2 *¿cuán de muchas maneras se ha mi carne a ti!* Sin embargo, la crítica sanjuanista aún no ha identificado la tradición exegética que subyace a esa otra tradición de la versión (B) del mismo salmo *mi alma se pierde o perece por ti.* (Girón Negrón 251)

El núcleo del problema de la doble versión parece estar en la posible interpretación del alma y la carne “como dos referencias alegóricas a las dos partes del alma en cuanto sinécdoque de la persona: la espiritual y la sensitiva” (Girón Negrón 269). Éste y otros ejemplos ponen de relieve la necesidad de ahondar en la hermenéutica sanjuanina con el fin de arrojar luz sobre los recursos del místico poeta, pero, sobre todo, para intentar esclarecer las misteriosas transformaciones obradas en su conciencia creadora.

De esta cuestión tan concreta como relevante⁷⁰ se ocupa Alicia Silvestre en su estudio monográfico sobre la traducción bíblica en la “Subida del Monte Carmelo”. Advierte que la labor urdida por Juan de la Cruz es susceptible de ser vista como un trabajo de traducción en un sentido amplio: traduce al transponer un texto latino de la Biblia en castellano;

⁷⁰ Sobre la necesidad de ampliar los estudios sobre la biblia en Juan de la Cruz véase *Biblia en San Juan de la Cruz* (1990) de Francisco Brändle publicado por la Editorial de Espiritualidad en Madrid; y *San Juan de la Cruz, historia de sus escritos* (1998) de Eulogio Pacho publicado en Burgos por la editorial Monte Carmelo.

traduce ideas cuando interpreta lo que la Biblia ha querido decir en ese fragmento a la luz espiritual del asceta; traduce códigos cuando traza el dibujo sintético de la doctrina en la Subida; traduce sentidos cuando da significados a sus poemas desvelando sus símbolos y figuras; traduce variantes diastráticas y diafásicas al adoptar contenidos espirituales de cada libro de la Subida al público destinatario que se dirige; traduce contenidos espirituales a materia cada vez que trata de poner en palabras la experiencia mística.

Es así que Juan de la Cruz atento a los estertores postridentinos y cauto de seguir las nuevas precisiones acerca de los fundamentos de la fe emanadas del Concilio de Trento, pero arraigado en la mística teología como base sobre la cual se funda su estilo traductor e interpretador traduce desde la sagrada escritura para exponer su doctrina de los misterios de la ascensión del alma y de este encuentro se produce una obra que se inserta “en las tradiciones, modelos y tendencias del siglo XVI, de manera que ciertos rasgos que creíamos únicos o particulares del santo se han visto relativizados: la manera de citar la Biblia, en latín y luego en castellano, halla eco en no pocos tratados de espiritualidad” (Silvestre Miralles 359) La originalidad de su trabajo con la biblia está en el

deslíz de lo intelectual-razonado a lo espiritual-inspirado. No se detiene ahí: san Juan de la Cruz va dentro de lo místico a un grado más místico l(...) se deshace de citas literales, de transiciones, de original latino hasta fundir la Escritura con su habla (Silvestre Miralles 361).

La cuestión de las influencias, fuentes o recursos es suficientemente nebulosa y ha llevado a los especialistas en Juan de la Cruz a plantear hipótesis polémicas y difícilmente comprobables para las que todavía

no hay un conceso generalizado.⁷¹ Suscribo aquí lo dicho por Bernard McGinn, Juan de la Cruz es “too original a thinker to be reduced to the study of his sources and resources” (McGinn 245); y Crisógono de Jesús frente a este asunto:

Pero advirtamos que todo fueron materiales remotos; remotos y mínimos en su obra, que no se explica nada sustancial por ellos. El nervio y hasta los detalles de su doctrina hay que buscarlos en su propio espíritu, porque es la suya ante todo una obra experimental. Es el elemento señalado por el propio autor. Fuera de la Sagrada Escritura, en la cual cifra, como buen teólogo, la más sólida confirmación de sus enseñanzas, no señala otra fuente de su obra que la experiencia propia y ajena unidas a la ciencia necesaria para discernirlas (301).

Juan de la Cruz lo declara, no hay otro influjo para sus canciones que el profundo océano de la “inteligencia mística” (Cruz 566).

¿Cómo conocer ese espíritu creador? ¿Qué impulso lleva a Juan de la Cruz a escribir estas canciones místicas? ¿Por qué elige la lira como recipiente de su experiencia? No será en la luz de los salones cortesanos rebosantes de canciones petrarquistas, ni en la búsqueda del nuevo día luminoso para la vivencia religiosa de la reforma gestada en los conventos observantes que se encuentre una respuesta. Habrá que asumir la imposibilidad de internarse en la oscuridad de la celda monástica de la cárcel conventual toledana, en el monasterio interior, en el profundo centro de la misma noche oscura del alma donde arde la

⁷¹ Así le parecen todavía por ejemplo a un lector tan competente de Juan de la Cruz como lo fuera José Ángel Valente. Denuncia que el estudio de las fuentes sanjuaninas es un “territorio acotado (...) a propósito del cuál se apartan cuidadosamente las literarias de las doctrinales, sin tener en cuenta que en determinados libros de la Biblia, por poner un ejemplo particularmente decisivo en este caso, no sería ni fácil ni lícito hacer esa distinción y que, aceptada ésta por presuntas razones metodológicas, la expresión literaria del místico queda cortada de elementos capitales de la tradición que le es propia” (Valente 20)

llama del *mysterium tremendum et fascinans*. Sólo partiendo de esta aceptación de la imposibilidad es posible aproximarse al arrebatador creador del alma del místico.

1.3 En el vientre de la ballena. La necesidad interior como impulso creador

Después de un primer arresto a manos de los carmelitas observantes en enero de 1576, Juan de la Cruz es inmediatamente puesto en libertad. La Orden del Carmen está tensionada y dividida entre quienes quieren la reforma y entre los que la rechazan. El notable protagonismo de fray Juan de la Cruz en la empresa del Carmelo descalzo como fundador de casas, director espiritual de monjas reformadas y rector del nuevo colegio de descalzos en Alcalá de Henares desde 1571, lo pone en la mira de los observantes quienes lo toman cautivo nuevamente el 2 de diciembre de 1577, esta vez para conducirlo a la cárcel del convento de Nuestra Señora del Carmen de la Observancia de Toledo. Una vez en el convento, comparece en juicio ante el visitador general de la Orden, fray Jerónimo Tostado,⁷² es condenado y llevado a la cárcel conventual de la que más tarde se le traslada a una pequeña rinconera de seis pies

⁷² Junto al prior estaba también el prior de convento, el padre Maldonado. Ambos intentan que Juan de la Cruz “dé marcha atrás a la Reforma, que cumpla las directrices establecidas por el vicario general y vuelva a vestir el hábito de calzado, que, por cierto, ya lo llevaba puesto a la fuerza. Primero recurren a las amenazas y luego pretenden *camelarle* con el poder (le ofrecerían un priorato), la comodidad (una buena celda con librería y la riqueza (hasta una cruz de oro). Juan de la Cruz se mantiene firme y, ante un tribunal ilegítimo que, además se apoya en una acusación falsa, el hombre más pacífico es declarado rebelde. Él sabe de antemano que el castigo consiste en el encarcelamiento” (Sastre Ariza 60). La base documental de su prisión y fuga se encuentra en las cartas, testimonios de monjas y frailes que conocieron a Juan de la Cruz en los “Apéndices” del Tomo IV de las *Obras de San Juan de la Cruz* editadas por Silverio de Santa Teresa, así como en el tomo V “Procesos de Beatificación y Canonización” de la misma edición.

de ancho y hasta diez de largo, iluminada sólo por “un minúsculo rayo de luz que entraba por una saetera de tres dedos de ancho que estaba arriba” (Sastre Ariza 61). A la hostilidad del lugar se suma que tres días a la semana se le castiga con la disciplina circular: “fray Juan se pone de rodillas, deja su espalda desnuda y todos los frailes forman alrededor de él un círculo y de uno en uno se acercan para golpearle con unas varas. Esta flagelación colectiva solía durar el recitado de un *miserere*” (Sastre Ariza 61).

En la húmeda oscuridad, en el silencio de su monasterio interior, replegado en el suelo sobre sí mismo, como una oreja, Juan escucha la voz de su Amado que lo hierde tiernamente “le hacía Nuestro Señor muchas mercedes en este tiempo: el de comunicársele con grandes consuelos” (366) testimonia la madre María de Jesús sobre Juan de la Cruz. Otra carmelita descalza, María de la Encarnación, que conoció a Juan de la Cruz en las visitas que hacía él a la madre Ana de Jesús, declara que le escuchó decir al fraile que “nunca había tenido mayor contento en su alma, ni gozado de la suavidad y luz de Nuestro Señor como en todo el tiempo que estuvo en aquella cárcel” (Encarnación 369). Más tarde se referirá Juan de la Cruz a la experiencia en una carta a Catalina de Jesús fechada el 6 de julio de 1581 “consuélese conmigo, que más desterrado estoy yo y solo por acá; que después que me tragó aquella ballena y me vomitó en este extraño puerto” (Cruz 1047). La alegoría bíblica utilizada por Juan (Jonás 2:1-2) es “a type of Christ’s death and resurrection, an evocation of the transformation he experienced during his imprisonment” (McGinn 233).

Todas las noches de cautiverio toledano se conjuntan para Juan de la Cruz en una sola noche. Es bien conocida la fascinación que ejerce la

noche sobre el reformador del Carmelo;⁷³ a esta personal espera por la paz encontrada en la oscuridad, a la personal ocasión de poder huir con audacia de la prisión bajo el abrigo nocturno “hay que añadir el significado espiritual de la noche” (Haas 58) que viene del influjo de Orígenes, Gregorio de Nisa, Dionisio Areopagita, la mística del islam y la mística renana. Pero es sin duda la huida, este “suceso existencial” el que “confirió a la noche un importante significado sagrado” (Haas 56). Su fuga supone el vital “acontecimiento en el que se hizo visible el proceso de liberación como una cita nocturna entre el alma su amante esposo” (Haas 57).

En la noche de Juan de la Cruz ocurre el rayo de tiniebla, la contemplación mística para la que se han tenido que rendir y quedar cesados todos los sentidos humanos y espirituales. El anochecer, la media noche y el crepúsculo antes del alba dan cuenta del tránsito del alma hacia la aniquilación, deshecha “primero en sus bajezas, poniéndola a oscuras, seca y apretada y vacía; porque la luz que se le ha de dar es una altísima luz divina que excede toda luz natural, que no cabe naturalmente en el entendimiento” (Cruz 492). Es entonces que “Dios mismo se comunica al alma, de manera que la unión ya no se encuentra en el camino”(Haas 61). La noche sí, pero también la huida de ella y su materialización en promesa dejan impronta indeleble en el alma y en la mística de Juan de la Cruz.

Ninguna referencia a la vivencia puede superar la mística de la experiencia vertida en las *Canciones entre el alma y el esposo*, después

⁷³ Alois Haas cita más de veinte referencias relevantes que conciernen a la temática de la noche en Juan de la Cruz. Véase nota 7 del capítulo “La noche oscura de los sentidos y el espíritu. La experiencia mística del sufrimiento según san Juan de la Cruz”.

conocidas como “Cántico espiritual”.⁷⁴ Juan de la Cruz ha sentido la presencia y la ausencia de Dios en su carne “le había hecho Nuestro Señor mercedes en mostrarse a su alma, y otras se le ausentaba y escondía, dejándole afligido y desconsolado” (L. d. Jesús 159); de momento la cuestión no es por qué decir la experiencia, sino ¿cómo decirla? La crítica sanjuanista ha dedicado grandes esfuerzos a resolver este enigma entre fondo y forma, entre experiencia y expresión.⁷⁵ El proceso de composición es todavía oscuro en tanto que no se sabe si dichas canciones fueron compuestas y repetidas en la memoria antes de ser trasladadas al papel.⁷⁶ Dámaso Alonso sostiene que Juan de la Cruz “se ve arrastrado a la imitación por la invencible inefabilidad del proceso místico (...) el poeta, ante lo inefable, se ha refugiado en el ambiente

⁷⁴ El título se ha impuesto desde la edición de las Obras de Juan de la Cruz que hiciera Jerónimo de San José en 1630. Juan de la Cruz habla de “el librico de las canciones de la Esposa” en carta a Ana de San Alberto y en el epígrafe de ambas redacciones escribe: “Declaración de las canciones entre el alma y el Esposo Cristo” véase la página 564 de las *Obras completas* en edición de Maximiliano Herráiz.

⁷⁵ El apartado I “Lecturas de la mística: del sujeto a la experiencia” en el volumen *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz* (1995) coordinado por José Ángel Valente y José Lara Garrido aborda el problema de forma novedosa. Sin duda el primero en señalar la cuestión es Jean Baruzi en *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (1931). También lo señala Dámaso Alonso en *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera*, en donde enumera los problemas “más dificultosos de la literatura española” enlista el cuarto “problema de las relaciones mutuas entre poesía y experiencia mística, y entre poesía y comentarios en prosa” (Alonso 18).

⁷⁶ Los testimonios a los que antes me he referido han dado lugar a distintas interpretaciones. Por un lado, se ha considerado que fue compuesta “en la prisión toledana antes de que pudiera disponer de útiles para escribir. Por otra parte, sabemos, porque él lo declaró, que con esos versos *se entretenía*, y ello no podía ser más que recitándolos o cantándolos” (Orozco Díaz 188). Por otro lado, Maximiliano Herráiz considera que la composición del poema fue “lenta y saltuaria” con base en los testimonios de la M. Magdalena y de la M. Leonor de Jesús, dice: “según el testimonio más fehaciente, el poeta sacó de la cárcel toledana las primeras 31 canciones: «Sacó el santo Padre, cuando salió de la cárcel, un cuaderno que estando en ella había escrito...», y las canciones o liras que dicen: «Adónde te escondiste», hasta que dice: «Oh ninfas de Judea»” (Herráiz 547) Otros testimonios apuntan que las dictó en cuanto se refugió en el convento toledano de descalzas.

alegórico del *Cantar de los Cantares*” (Alonso 115-121). Los poemas sanjuaninos

are a closed record of solitude at once total and overwhelmed by encounter with the transcendent. The creative, one would almost say “creating” face-to-face, transpires in the *noche oscura*, “with no one in sight”. It takes place *en secreto* and hidden from all view (*que nadie me veía*). The “deepest caverns of the soul” are made bright by collision. The poet’s observation is sharp: his spirit is *tan embebido*, “drunken-reeling” in Roy Campbell’s masterly translation. In this mysteriously violated solitude, violated by the imminence of God, the feared but beloved competitor, and out of the soul’s inebriation, rises the poem. (Steiner 239)

El apremiante deseo de verter al lenguaje la experiencia dará largo aliento creativo a Juan de la Cruz. Se sabe que en la cárcel toledana escribió las primeras 31 liras del “Cántico espiritual”, el “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, los romances que son nueve poemas teológicos tematizados explícitamente en el evangelio.⁷⁷ Una vez fugado de la prisión en el periodo que estuvo en Calvario, Beas y Baeza de 1578 a 1581 escribe “Noche oscura”, la primera reescritura de “Cántico espiritual” que queda esta vez en 39 liras, los “Dichos de luz y amor”, las “Precauciones”, los “Consuelos a un religioso” y la “Subida al Monte Carmelo”. Luego, en Granada de 1582 a 1588 trabajó de nuevo en el “Cántico espiritual” para el que redactó las primeras declaraciones, amplió el comentario a la “Noche oscura”; las primeras cuatro liras de “Llama de amor viva”, la segunda revisión y comentario a las 40 liras

⁷⁷ Eulogio Pacho se refiere a este evento creativo sin precedentes en la biografía sanjuanina como “La explosión poética de Toledo”; el proceso genético que atestigua la documentación histórica recogido por Pacho marca esta etapa creativa “desde el mes de mayo en que le prestan útiles para escribir, hasta la fecha de su fuga, pasa las horas trasladando al papel entregando por caridad sus poesías. Llega a formar un cuadernillo que guarda celosamente y que será el único tesoro que sacará de la cárcel la noche de su evasión” (108).

del “Cántico espiritual” y, finalmente, en La Peñuela la segunda versión de la “Llama de amor viva”. Dos poemas místicos de prisión y los posteriores trabajados fuera de ella.

Que Juan de la Cruz se afanase en trabajar hasta tres veces⁷⁸ el “Cántico espiritual” y la “Llama de amor viva” poemas de elevada mística, pone sobre la mesa seductoras preguntas ¿El estado de mística inteligencia abarca lo que ahora conocemos como proceso creativo?⁷⁹ ¿Está con ello obedeciendo su impulso de poeta que lo lleva a buscar una y otra vez la palabra justa, la palabra imposible que dé cuenta de la experiencia? ¿Teme Juan de la Cruz la persecución de los calzados o de la Inquisición y busca en sus reelaboraciones la precisión doctrinal? son preguntas todavía pendientes de respuesta.⁸⁰ ¿Su experiencia mística de amor le

⁷⁸ “El ciclo redaccional del llamado ‘primer Cántico’ se abre en Toledo en el 1578 y se cierra en Granada el 1584. Abarca una zona fértil y extensa en la vida del autor: seis años de intenso e iluminado magisterio espiritual entre almas selectas. La redacción de la obra se interfiere con otros escritos de la misma época” (Pacho 185). Un detalle registrado por la M. Magdalena del Espíritu Santo en su minuciosa crónica “puede servir como punto de arranque para indagar el tiempo y el lugar en que se completa el primitivo poema toledano de 31 estrofas. Tras fijar los límites extremos del mismo añade la priora de Córdoba: ‘Lo demás (de las canciones) compuso el Santo estando después por Rector del colegio de Baeza.’ De ser cierta la información, el grupo estrófico 32-39 hay que retrotraerlo a las fechas que corren entre junio de 1579 y finales de 1581.” (Pacho 188).

⁷⁹ La respuesta a esta cuestión parece estar resuelta en Teresa de Jesús. “Ahora tornemos a nuestra huerta o vergel, y veamos cómo comienzan estos árboles a empeñarse para florecer y dar después fruto, y las flores y claveles lo mismo para dar olor. Regálame esta comparación, porque muchas veces en mis principios (...) me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él”(V 14, 9) pasajes analógicos como éste hacen evidentes las “diversas oportunidades en que se apunta que las comparaciones se han generado al mismo tiempo que la experiencia. Santa Teresa consideraba que Dios se las daba conjuntamente” (Vega García-Luengos 136)

⁸⁰ La valoración estética de Juan de la Cruz con miras solamente al poeta es tardía. Podría decirse que esta no se produce hasta finales del siglo XIX cuando Menéndez Pelayo dice de Juan de la Cruz que “el autor era tan artista, aún mirado con los ojos de la carne, y tan sublime y perfecto en su arte, que tolera y resiste este análisis, y nos convida a exponer y desarrollar su sistema literario, vestidura riquísima de su extático pensamiento” (Menéndez Pelayo 46). El despegue oficial, con las garantías de un

impulsa a cifrar en sus canciones los códigos que conduzcan a sus receptores a la misma experiencia de amor? “queramos o no, debemos acostumbrarnos a contemplar también la figura del maestro ponderado y reflexivo que vuelve exigente sobre sus pasos. Solitario en la pacífica quietud de La Peñuela, le sorprende la historia revisando sus escritos años atrás” (Pacho 275).

El alma que al tiempo padece y goza la presencia de su creador es el alma de un poeta. Su objeto de representación le viene dado en la experiencia mística: escribe sus canciones en el arrobamiento de la profunda necesidad interior. Pero también la forma, la composición en liras del “Cántico espiritual” en la “Llama” o en la “Noche oscura” es dictada por el mismo impulso de “armonía formal” basado únicamente en “el principio de contacto adecuado con el alma humana” (Kandinsky 64). Dicha necesidad interior nace de tres causas místicas:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elementos de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento de estilo, *como valor interno* constituido por el lenguaje de la época, más el lenguaje de la nación mientras exista como tal).
3. Todo artista, como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada

crítico y poeta se produce con el estudio que hace Dámaso Alonso de la poesía sanjuanina; ve en él a “un consumado técnico, un refinado artista de la palabra como instrumento literario” (Alonso 25). A partir de entonces se ha abierto una línea de estudios centrada en aclarar a Juan de la Cruz como místico o como poeta. Helmut Hatzfeld ve en él al más excelso “poeta místico” la cuestión es: “John of the Cross: Mystical Poet and/ or Mystical Theologian?” que Bernard McGinn resuelve diciendo que es “unnecessary to choose between John the poet and John the commentator, though admittedly the prose expositions often lack the immediacy and the evocative power of the poems. The two sides of John’s literary production are complementary” (239)

artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo).” (Kandinsky 72)

En las canciones de Juan de la Cruz está primero y antes que nada esa necesidad interior, los elementos de una poética tan lograda como balbuceante que busca el decir de la experiencia de Dios. La escritura lírica de Juan de la Cruz se origina en esta necesidad interior, en el proyecto de “hacer de la palabra instrumento de una restauración” (Asún Escartín 97). Hijo de su tiempo, hábil conocedor de las directrices culturales de su época, en sus canciones y en su prosa explicativa están las voces de su siglo: la revolución estética italianizante salida de la corte, la inquietud religiosa gestada en las calles y dentro de los monasterios.

Pero ningún lugar como el ningún lugar *locus non locus* tendrá la trascendencia para el proceso creador sanjuanino que el vientre de la ballena, la prisión en la que supo encontrar su propio monasterio interior “muros de piedra que se abren a un paisaje porque el ser que habita dentro ha convertido la cabaña en una forma espiritual que contiene y a la vez es contenida, suprimiendo así la diferencia entre sujeto y objeto y haciendo posible la contemplación.” (V. Cirlot 137). Juan de la Cruz emerge de la noche y “está claro que la noche es oscura, pero esta oscuridad es al mismo tiempo dichosa. Privación, huida, salida a donde no hay camino, todo esto es lo mismo para conducir con seguridad hasta la unión” (Haas 57).

2. LA TRADICIÓN RECEPTORA DE JUAN DE LA CRUZ EN ESPAÑA Y MÉXICO DURANTE LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX

2.1.1 Las “Declaraciones” sanjuaninas. Proceso de escritura

Si la escritura lírica de la experiencia mística indecible es un enigma sobre la creación sanjuanina que por años ha merecido la atención de exhaustivos estudios, las “Declaraciones” en prosa gestadas en un segundo momento creativo han suscitado también por su parte un número de hipótesis en torno a su motivación, contenido y receptores. En las “Declaraciones”, corpus de comentarios en clave declarativa⁸¹ aparece Juan de la Cruz como lector ya no de la tradición que le precede sino como lector y primer exegeta de sí mismo. El fraile mistagogo “no tiene empacho alguno en equiparar allí mismo la dificultad del místico, a la hora de interpretar sus experiencias, con la que afrontaron y padecieron, en su trato de vecindad con Dios, los protagonistas de la Historia sagrada del Antiguo Testamento” (García de la Concha 23). Las “Declaraciones” constituyen una segunda tentativa⁸² de aproximarse “oscuramente hacia el misterio, como nunca con voz de hombre, en el poema; haber intentado escudriñar claridades, como nadie, como nunca en el comentario” (Alonso 163).

⁸¹ En Covarrubias (1611), declarar es “manifestar lo que de suyo estaba obscuro y no entendido”

⁸² Se pregunta Dámaso Alonso ante las “Declaraciones”: “¿se trata de una interpretación *a posteriori*, para ajustar el ímpetu lírico a rigurosas líneas doctrinales, o es que su sentido concreto estaba presente al poeta en el momento de la creación?” (152)

Un número de místicas y místicos antes que Juan de la Cruz escribieron himnos, canciones o poemas.⁸³ Entre estos, han sido unos cuantos los espirituales que han nutrido la tradición discursiva mística con obras líricas y obras en prosa. Un antecedente visible es Simeón el Nuevo Teólogo (949-1022 de la era común) místico hesicasta del Este ortodoxo.⁸⁴ Nacido en el siglo siguiente al siglo vital del fraile carmelita es el anglicano Thomas Traherne (1636-1674) “more a mystic than a poet” (Eliot 591). Traherne se considera a sí mismo un comprometido mistógrafo y mistagogo. Su mística encuentra expresión en ambos soportes literarios, prosa y verso. Contraria al dogma ortodoxo del pecado original, Traherne defiende una experiencia mística perinatal “he characterizes the pre-natal intuitions of the Divine as a receptive process: «Divine Impressions» are felt as ‘arriving’ in the mind of the unborn child and as coming from ‘beyond’ the individual consciousness” (Wöhler 101-102). Impresiones luego olvidadas que han de ser recuperadas mediante un proceso de “re-integration of Mystical Consciousness” (Wöhler 112). Aunque no es difícil encontrarle precursores⁸⁵ o contemporáneos cuya expresión mística

⁸³ Al problema de la falta de una historiografía que enfoque concretamente la lírica mística me refiero en el capítulo “El problema tipológico de la poesía mística hispánica” del libro *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología*. (2017).

⁸⁴ Místico bizantino, Simeón el Nuevo Teólogo afirmaba ser un theodidacta: un hombre enseñado directamente por Dios. Partiendo de esta creencia desarrolla un método racional y de experiencia teológica. Simeón “contended with scholastic theologians over the role of the Holy Spirit in illuminating believers and inspiring their speech. The New Theologian’s mystical definition of a *theodidact* raises the problem of subjective experience in relation to teaching authority, which addressed by exploring Symeon’s own insistence that Orthodox tradition, Scripture and a holy life safeguarded the inspired teacher against self-authentication, error, and hypocrisy. (McInnes 193)

⁸⁵ La tradición literaria reuniría un puñado más de nombres “alternar prosa y verso es algo que ya había hecho Boecio, Bernardo Silvestre, Alain de Lille, Dante, Giordano Bruno, etc. Y es algo habitual en la novela sentimental lo mismo que en la

necesite a la poesía y a la prosa “no Christian mystic before John provides us with long and intricate commentary composed by the author of the poems” (McGinn 239).

Mientras que las canciones sanjuaninas son escritas en el influjo de la experiencia mística y desde el impulso de la necesidad interior, la farragosa tarea de escribir las “Declaraciones” obedece a la demanda de un público que frente a la acusada oscuridad de los códigos de la “Noche oscura” el “Cántico espiritual” o la “Llama” pide a Juan de la Cruz en su calidad de maestro espiritual y escritor de las canciones que se las aclare.⁸⁶ Este público es un público escasamente instruido en los saberes universitarios de la época, lo que explica también que Juan de la Cruz elija el castellano⁸⁷ y no el latín como lengua de escritura

Y así espero que, aunque se escriban aquí algunos puntos de teología escolástica acerca del trato interior del alma con su Dios, no será en vano haber hablado algo a lo puro del espíritu en tal manera; pues, aunque a Vuestra Reverencia le falte el ejercicio de la teología escolástica, con que se entienden las verdades divinas, no le falta el de la mística, que se sabe por amor, que no solamente se saben, mas juntamente se gustan (Cruz 568)

Es sí un público de iniciados

pastoril; es la tensión dialéctica que se establece entre la razón y el sentimiento semejante al de la copla y la correspondiente glosa” (Vilanova 38)

⁸⁶ Se trata de una de las formas más claras de efecto *feedback* en la que “el lector condiciona al autor de la obra, que escribe teniendo presente al lector” (Bobes Naves 18)

⁸⁷ Con el uso del romance castellano perfila el mistagogo a los destinatarios de sus escritos “dado que muchos de los que se entregan a la contemplación son gente sencilla que ignora la lengua latina, o que al menos está poco ejercitada en ella, fue muy conveniente que esta doctrina tan útil y necesaria para ellos, se escribiera de modo que pudieran comprenderla y usarla cómodamente, lo que no les hubiera sido posible si no la hubieran tenido en lengua vulgar.” (de Jesús María 57) -traducción del latín de Cristóbal Cuevas-

Ni aún mi principal intento es hablar con todos, sino con algunas personas de nuestra sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes como monjas, por habérmelo ellos pedido, a quien Dios hace merced de meter en la senda de este monte; los cuales, como ya están bien desnudos de las cosas temporales de este siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu (Cruz 149)

El proceso de escritura de las declaraciones “comienza por ser oral y fragmentario: el círculo de espirituales va demandando explicaciones y éstas se engarzan, en pláticas y apuntes breves que sólo más tarde se aprovechan y tratan de entrecruzarse en una redacción orgánica” (García de la Concha 33). Las “Declaraciones” se gestan y se van escribiendo en esos estrechos intercambios producidos en el marco del llamado magisterio oral de Juan de la Cruz. Biografías y testimonios en sus Procesos coinciden en que como maestro “poseía magníficamente la doctrina; era extraordinario en el arte de comunicar o transmitir y gozaba de una eficiencia singularísima en iluminar la mente y en mover la voluntad y encender el corazón de cuantos le escuchaban” (Rodríguez 398).

Según Juan de la Madre de Dios, las palabras de su maestro fray Juan “daban vida y eran muy eficaces por salir de su pecho, que parecía siempre estar encendido de Dios” (106-107). El discipulado que como mistagogo tuvo a su cargo estaba integrado por algunos frailes del Carmelo descalzo y principalmente por cuatro comunidades de monjas carmelitas descalzas: la de Beas, Caravaca, Granada, Segovia y el Monasterio de la Encarnación de Ávila; éste último era visitado por él con frecuencia y llegó a mantener una comunicación epistolar con sus religiosas. También se cuentan algunos enclaves geográfico-magisteriales: Durelo y algunos pueblos colindantes, Alcalá de Henares,

Ávila, Baeza, Granada, Segovia. Mientras salvaba estas distancias ejerció, como parte de este magisterio un apostolado ambulante, según se sigue en el testimonio de fray Martín de la Asunción “y por los caminos a los arrieros y gente que encontraba les daba siempre documentos y modos de vivir en servicio de Dios nuestro Señor y les daba buenos consejos” (88).

Magdalena del Espíritu Santo afirma que su padre Juan de la Cruz escribe las declaraciones “respondiendo a preguntas que las religiosas le hacían” (132-133). En el intercambio cocreativo de las declaraciones

No siempre interrogan las monjas, a turno lo hace también fray Juan. “Para afervorar y enseñar el verdadero espíritu y ejercicio de virtudes, hacía algunas preguntas a las religiosas, y sobre las respuestas trataba de suerte que se aprovechaba bien el tiempo y quedaban enseñadas, porque sus palabras eran bañadas de luz del cielo”. Mientras él hablaba, las discípulas van copiando lo que buenamente pueden o lo que cada una prefiere (Pacho 219)

Juan de la Cruz es consciente de que enfrenta el trabajo de prosificar eso que ha sido revelado a una “comprensión «otra» que nada tiene que ver con la humana, gramatical y sintáctica⁸⁸” (Cirlot 24). Tras haber vivido en el lugar más íntimo “la mística teología fuera de esas coordenadas de lugar y tiempo, trata, en retorno, de revivir la experiencia en la comunicación lingüística, ¿qué puede hacer? Exactamente lo que hace San Juan de la Cruz” (García de la Concha

⁸⁸ Lo dice Victoria Cirlot sobre el reto que enfrenta Hildegard von Bingen de escribir su experiencia visionaria. Me parece pertinente la comparación, pues ahí queda enunciado el dilema de la inefabilidad que han enfrentado un gran número de místicos de todos los tiempos en mayor o menor grado. En el caso de Juan de la Cruz es célebre la anécdota referida por Magdalena del Espíritu Santo. Sorprendida por la belleza de las canciones sanjuaninas pregunta la monja a su padre espiritual si Dios le inspiraba esas palabras a lo que el fraile responde: “Hija, unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo” (133)

26). Según García de la Concha que sigue una afirmación unamuniana, lo que hacen Juan de la Cruz y Teresa de Ávila frente a la inefabilidad mística no es otra cosa que filología “búsqueda del término justo o más aproximado, acuñación de nuevos vocablos, flexibilización de la frase, creación de imágenes vírgenes” (17). Los comentarios que Juan de la Cruz redacta en las “Declaraciones” “van a ser una lectura adjetivada - teológica- de una vivencia sustantiva” (Asún Escartín 95).

Hacer de la mística filología en el contexto de las “Declaraciones” sanjuaninas se concreta en el trabajo “potenciador de los valores estéticos expresivos del lenguaje” (Cuevas 259) logrado mediante el vaciamiento de significados tópicos a los significantes tradicionales, llenándolos de otros originales y nuevos. Así “vocablos como «montañas», «música», «noche», «caverna», «llama», «almena», «arrabales», «mosto»... se convierten en tecnicismos místicos a partir de una transformación semántica que los convierte en figurados y espirituales” (Cuevas 260). Las “Declaraciones”, al igual que las canciones, funcionan mediante núcleos simbólicos que “tratan de atraer hacia sí, o de condensar, el resto de materiales analíticos” (García de la Concha 35).

Tiene claro el poeta que entre las pérdidas en el proceso exegético prosístico del verso concretado en las “Declaraciones” se cuenta el valor sintético que sí poseen las canciones que les preceden “toda doctrina que entiendo tratar en esta *Subida del Monte Carmelo* está incluida en las siguientes canciones y en ellas se contiene el modo de subir la cumbre del monte” (Cruz 144). Frente a la mística de las canciones, las “Declaraciones” resultan incluso prescindibles

Y así, aunque de alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma (Cruz 567)

La clave hermenéutica utilizada con mayor frecuencia por Juan de la Cruz es del orden de la teología mística,⁸⁹ la tradición dionisiana de la *theologia cordis* en la que el sentido se revela a la voluntad y no al entendimiento “ni basta ciencia humana para saber entender, ni experiencia para lo saber decir: porque sólo el que por ello pasa sabrá sentir más no decir” (Cruz 146).

2.1.2 Asedios a la experiencia mística: logos poemático y logos exegético como definidores de la recepción

Para Cristóbal Cuevas, el contraste esencial entre el doble asedio que Juan de la Cruz acomete sobre su propia experiencia mística no queda expresado en la diferenciación de soportes lírico y prosístico. Ambas tentativas, una motivada por la otra, son articuladas en un doble plano “por una parte, en un lenguaje intelectualivo-emocional y polisémico, al que hemos llamado logos profético o poemático; por otra parte, en clave interpretativa, con notable carga pedagógica, y abierta a la explicitación religiosa, base del que hemos llamado logos exegético” (266). Las canciones surgen de un logos experiencial, poemático y las declaraciones encuentran codificación en un logos exegético “más claro y discursivo en el que lo oscuro se esclarece, lo lírico se hace práctico” (264).

⁸⁹ “St John’s practice of *lectio* explains several features of his approach to the Scripture, including the importance he accorded to its ‘spiritual’ sense. The mystical interpretation of the Bible was long-established in the Carmelite Order.” (O’Reilly 108)

Ambos logos sanjuaninos configuran una apelación a dos lectores distintos bien definidos en la tradición de la recepción sanjuanista. Un lector abiertamente explicitado, de contornos bien delineados, definido en las “Declaraciones”: iniciados, religiosas y religiosos del Carmelo reformado entre los que se van difundiendo sus canciones y un lector implícito. Para el primero de estos lectores, el conjunto de su discipulado, la palabra de las “Declaraciones” es “una palabra «iniciática», alumbradora de una senda que conduce a la vida mística, y capaz de inducir eficazmente a sus lectores a recorrerla (...) provoca en el lector un movimiento espiritual actuando como impulsora y reguladora de conducta” (Cuevas 257-258). Para O’Reilly tanto las canciones como sus “Declaraciones” “grew out of *lectio divina*, and both were intended, in turn, to serve as *lectio* for others. They assume, in fact, a context of contemplative prayer” (O’Reilly 119). Sucede ahí un ensanchamiento, un abrir las puertas del monasterio interior al exterior; históricamente “la experiencia mística individual se traslada a una experiencia intraeclesial en las casas de oración” (García López 139). En el lenguaje de la estética de la recepción, se trata del proceso por el cual la experiencia subjetiva “se abre a la intersubjetiva, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas” (Jauss 77).

El logos poemático en su comprensión histórica se desprende de la escisión de lo considerado como puramente literario en Juan de la Cruz. Esta escisión es un producto de la reflexión estética de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Con el fin de trazar la ruta de bifurcación entre ambas laderas receptoras, la literaria y la teológico-filosófica es necesario remitirnos a la hipótesis sobre los logos

sanjuaninos de Cristóbal Cuevas. Dicha bifurcación está cifrada en la estructura apelativa de los dos logos que se configuran en los textos sanjuaninos y potenciada por el contexto receptor, que en la segunda mitad del siglo XX español responde cada vez más a una progresiva secularización, como habrá ocasión de revisar. El logos exegético prefigura y apela al lector más empáticamente contextual, el discípulo de Juan de la Cruz mistagogo, frailes y monjas colaboradores activos en el proceso de exégesis de las canciones y en la creación de las declaraciones. El segundo de estos logos, el poemático, supone un segundo tipo de recepción, menos comprometida contextualmente⁹⁰ debido a su capacidad de “interpelar a una gama de destinatarios más extensa y heterogénea” (Cuevas 266). Este logos reclama una colaboración más creativa por parte de la recepción.⁹¹

Juan de la Cruz es consciente del “principio de la libertad de interpretación del logos poemático” (Cuevas 264). El símbolo poético en su multivalencia,⁹² dinamicidad y bipolaridad es el núcleo que se abre a la ambigüedad poética. El propósito de indeterminación en sus canciones está indisociablemente imbricado al problema de la inefabilidad de las materias espirituales, preocupación central de la mística sanjuanina

⁹⁰ Este logos posee en principio “una mayor posibilidad de contradecir su historicidad” (Iser 148). Sobre esta cuestión hay que proceder con cautela pues “lo simbólico no es en absoluto excluyente de lo histórico, pudiendo ambas formas considerarse -según el punto de vista ideológico que se parte- como funciones de una tercera, la «idea» platónica o bien como mutuas expresiones en un diverso plano de significación” (J. E. Cirlot 19)

⁹¹ Cuevas hace hincapié en que si bien el logos poemático se verifica con mayor profusión en las canciones sanjuaninas no es exclusivo a ellas. También se verifica en las “Declaraciones” que no son ni mucho menos textos cerrados.

⁹² El campo de acción simbólica “huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva” (J. E. Cirlot 17)

no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas (las canciones) lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar (s. J. Cruz 566)

la palabra infusa es en algún modo palabra difusa, se resiste a la exégesis unívoca aún y sobre todo en la conciencia de su autor. El tipo de experiencia, el tránsito por la noche oscura que culmina con la unión nupcial del yo y la divinidad hace propicio que “su expresión poética sólo puede darse desde el margen, que supone el mantenimiento de la tensión y la ambivalencia” (López Castro 69). Es por esta razón que para Juan de la Cruz, como místico y como poeta “los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode a todo paladar” (567). La indeterminación lírica sanjuanina está arraigada a la comprensión que Juan de la Cruz tuvo de la exégesis bíblica, como queda expresado en su entendimiento de los sentidos bíblicos “así, lo que de ellos se declara ordinariamente es lo que menos contiene en sí” (s. J. Cruz 567) lo que queda por decir supera lo dicho.

El místico no saber decir sanjuanino es la base sobre la cual actúa el “coeficiente de indeterminación” (Iser 147) configurado, sobre todo, en el nivel semántico-simbólico del texto “el orden simbólico se establece por la correlación general de lo material y lo espiritual (visible e invisible) y por el despliegue de las significaciones” (J. E. Cirlot 43) Los estudios del simbolismo sanjuanino se remontan a uno de los comentarios que el mismo autor hiciera a sus canciones. Juan de la Cruz condensa su estilo lírico en mecanismos del orden de la transposición: símiles,

metáforas, símbolos y alegorías; estas figuras son calificadas por su autor de figuras “extrañas” en una apelación más a su acogida en la Biblia

según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina, donde, no pudiendo el Espíritu santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas (567).

El místico poeta autoriza y funda su *modus loquendi* en su comprensión de la retórica de la revelación divina, que en un habla desautomatizada se expresa en figuras y semejanzas para revelar a la intuición humana la multiplicidad de sus sentidos.

Dichos mecanismos de simbolización actuarán de forma constante en la recepción creadora de Juan de la Cruz, pero se harán plenamente conscientes y constituirán tema de reflexión estética hasta el siglo XIX. Estos mecanismos son descritos a su modo por Juan de la Cruz en las “Declaraciones”, asimilados y defendidos por Diego de Jesús en sus *Apuntamientos* en su intento de explicar y dotar de tradición mística el *modus loquendi* sanjuanino que se expresa en “términos imperfectos, perfectos y sobreperfectos, contrarios y no contrarios, semejantes y desemejantes” (626) y serán claramente asimilados completamente por la recepción de los *Apuntamientos* todavía hasta el siglo XVII.⁹³

2.1.3 El símbolo sanjuanino

⁹³ En Antonio Capmany, sobre quien abundaremos más adelante, en el lenguaje propio a su contexto actualiza cuestiones de los *Apuntamientos* que posteriormente advertirán Paul Valéry y la escuela especializada en el símbolo sanjuanino. Dice Capmany que en Juan de la Cruz “muy a menudo se leen palabras, que tomándolas en su general y primitivo sentido, tienen diferente significado en la mística teología, y las más de las veces contrario cuando la alteza de las cosas divinas por su incomprendibilidad traspasa lo más elevado del lenguaje humano.” (Capmany y de Montpalau 122).

La recepción reproductiva concentrada en el sistema simbólico de las canciones sanjuaninas comienza a tomar forma discursiva a partir del descubrimiento que hace Paul Valéry de Juan de la Cruz.⁹⁴ El simbolista francés se refiere al místico español en varios de sus ensayos; en unas líneas Valéry deja constancia de su calidad de lector de Juan de la Cruz, la experiencia estética que esta lectura le ha producido y de la potencia descriptiva sanjuanina, de gran valor para él.⁹⁵ Concretamente admira la capacidad de simbolización sanjuanina generada desde un “ascetismo lingüístico y poético” (Honorato 448)

me parece a mí que el alma, cuando está a solas consigo misma, cuando de tiempo en tiempo se habla entre dos silencios *absolutos*, no emplea nunca más que un *reducido número de palabras*, y *ninguna extraordinaria*. Entonces es cuando se advierte en qué *hay* alma, cuando se experimenta también la sensación de que todo lo demás no es nada más que simplemente posible... Prefiero pues poemas que produzcan (...) sus bellezas como deliciosos frutos de su flujo aparentemente natural, producción casi necesariamente seguida de su unidad o de la idea de perfección que es su savia y su sustancia (Valéry 37)

⁹⁴ Para Mialdea Baena, este descubrimiento es uno de los dos momentos fundamentales que “cambia por completo el paradigma de comprensión” (Mialdea Baena 21) de Juan de la Cruz.

⁹⁵ “pese a todo, el muy imperfecto lector que era yo de estas páginas sublimes pudo maravillarse de las observaciones sobre voces interiores y sobre la memoria que encontró en los *Tratados de la Subida al Monte Carmelo* y de *La Noche oscura del alma*. Se encuentran allí testimonios de una conciencia de sí y de un poder de descripción de las cosas no sensibles, como rara vez llega a ofrecer la literatura” (31)

El efecto sobre la recepción es de tal amplitud que ahora el simbolismo francés no puede ser entendido sin el ascendente de Juan de la Cruz “el simbolismo francés viene de los místicos españoles” ellos “influyen tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de san Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes” (Gullón 74-75). Valéry compartía con el santo español “el concepto y la *raison d'être* de la poesía (...) la poesía del santo español le parecía colmar las condiciones de un poema lleno de gran lirismo y simbólicas sugerencias” (Hatzfeld 386-393).

Sólo después de Valéry aparecerán los estudios del símbolo sanjuanino de mayor reproducción en la crítica y en los estudios literarios: Baruzi (1924), Alonso (1942) y Hatzfeld (1955). Ese funcionamiento de condensación simbólica advertido por Valéry ha venido a ser confirmado por minuciosos estudios sobre los procesos de simbolización sanjuanina. Un símbolo central detona en “constelaciones simbólicas” (Mancho Duque). Así, las canciones sanjuaninas registran un “desglose de signos simbólicos derivados, que se irán desarrollando a su vez en nuevos modos o matices significativos para adaptarse a los sucesivos niveles” (Mancho Duque). Se trata, por otra parte, de una característica común a todos los símbolos “existen relaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que las integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico que el mundo espiritual” (J. E. Cirlot 42)

Multivalencia, dinamicidad y bipolaridad son las características semánticas fundamentales del “símbolo sanjuanista” (Mancho Duque). Su multivalencia consiste en “evocar, sugerir, implicar, pero nunca señalar con precisión” (Mancho Duque). En la dinamicidad del símbolo sanjuanista se hallan “íntimamente imbricados el sentido poético y la propia experiencia vital” (Mancho Duque); dinamicidad que se extiende en una progresión significativa que se va adensando progresivamente sobre la base del símbolo nuclear, de manera que éste, como todo símbolo, es “una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida. Es decir, el valor simbólico fundamenta e intensifica el religioso” (J. E. Cirlot 17).

Finalmente, la bipolaridad del símbolo poético sanjuanista está cifrada en esa *coincidentia oppositorum* que caracteriza la totalidad del símbolo “el símbolo encierra en sí un carácter dicotómico propio, que engloba lo concreto y lo abstracto, lo material y lo espiritual, lo intuitivo y lo conceptual, lo subjetivo de la expresión y lo objetivo de la significación” (Mancho Duque) se trata pues de una cualidad de subsumir entidades en principio antinómicas.

Esta voluntaria “indeterminación lírica” (Cuevas 270) condensada en el núcleo simbólico de las canciones y explicitada en la conciencia retórica simbolizadora del autor, es la base para la ordenación de una teoría de la recepción sanjuanista “la actitud del lector, es decir, la recepción literaria es un modo específico de recepción y se basa en el reconocimiento de la ambigüedad y la polivalencia del texto” (Bobes Naves 38). El lector se ve impelido a explorar el símbolo en el sentido de una “aventura espiritual” y “adquiere de inmediato la certeza de que no es posible abarcar todas las significaciones y que tampoco le es lícito reducirlas a una predeterminada primaria” (Mancho Duque).

El símbolo en su hermetismo genera una atracción irresistible “el hermetismo polisémico del símbolo presenta una fuerte inaccesibilidad ante un sistema lógico no poético, porque si bien es polisémico, es principalmente hermético” (Álvarez 5). Es ésta la fuente de donde mana una tradición lírica receptiva que correrá con mayor o menor profusión o mayor y menor visibilidad durante cinco siglos. El proceso histórico por el que la recepción creadora ha venido respondiendo a los “lugares vacíos” (Iser 138), configurados en el texto sanjuanino por las características inherentes al símbolo, ha aparecido en el decurso de la historia bajo distintas manifestaciones.

2.1.4 Canciones sanjuaninas: entre la transmisión y la creación

Seguir la pista a la recepción creadora sanjuanina a lo largo de la historia, demanda remitirse al contexto en el que acontece la primera transmisión de las canciones sanjuaninas. Esta primera etapa en el proceso de difusión de las canciones de fray Juan de la Cruz transcurre, como única forma de difusión, en el periodo de 1587 a 1617 principalmente en ese contexto de oración contemplativa. Comienza en vida del fraile a penas conseguida la fuga de la prisión toledana “este cuaderno, que el Santo escribió en la cárcel, le dejó en el convento de Beas y a mi me mandaron a trasladarle algunas veces” dice Magdalena del Espíritu Santo citada por Silverio de Santa Teresa (133). No sólo la monja alumna del fraile pudo copiar el cartapacio. En principio las copias se iban haciendo directamente de los cuadernos que Juan de la Cruz ponía en manos de sus discípulas durante sus estancias en los conventos del Carmelo reformado; mas pronto sucedió que

los trasuntos se multiplicaron rápidamente sin contar con la anuencia del autor. No pudo controlar la inesperada difusión de su obra; probablemente no puso interés en ello. Comienza la expansión en el restringido ambiente carmelitano para trascender pronto a otros institutos religiosos y a personas espirituales de todas las categorías. No tardó mucho en salvar los confines andaluces y extenderse por toda la geografía peninsular. A caballo entre las dos centurias (XVI-XVII) traspasó las fronteras hispanas, difundiéndose por varias regiones de Europa y cabalgó sobre los mares hasta las Indias (Pacho 95)

La transmisión textual de los escritos sanjuaninos fue extensa y generosa por haberse realizado a través de copias a mano que “han logrado sobrevivir en un abultado número de traslados manuscritos, superando con mucho a cualquier otro autor importante de la época” (Pacho 253). Esta proliferación de manuscritos provocó, de cara al siglo XX, el

problema de mayor relevancia para la crítica textual sanjuanista: fijar de manera definitiva el corpus de textos que lo integran, así como reconstruir con la máxima fidelidad posible el texto escrito por e autor.⁹⁶

Junto a la factura de copias escritas discurre la transmisión oral de las canciones sanjuaninas obrada también por las carmelitas descalzas que “muy de ordinario las traían de boca en boca” (Herráiz 564). La misma Teresa de Ávila, quien venía dotando de relevancia al canto en las comunidades carmelitas reformadas, participa⁹⁷ en la transmisión de las “Canciones entre el alma y el esposo” “la Santa Madre trajo (el Cántico) a este convento y pidió a las religiosas que se holgaran, se entretuvieran en ellas y las cantasen, y así se hizo; desde entonces se han cantado y se cantan” (Pacho 39-40). Tan cálida acogida y completa asimilación de las canciones de Juan de la Cruz en ambientes carmelitanos llevó a la pronta musicalización de obras como el “Cántico espiritual”. No es posible comprender el proceso de transmisión sin la musicalización y el canto espontáneo. Las canciones de Juan de la Cruz gozaron de una extendida difusión provista por los medios de los hábitos de consumo de literatura

⁹⁶ A esta problemática se refiere Eulogio Pacho en el capítulo “La crítica textual sanjuanista en el siglo XX” El arranque de la crítica textual que Pacho califica de “seria” comienza para él con la edición toledana de las obras de Juan de la Cruz (1912-1914) preparada por Gerardo de San Juan de la Cruz. Entra la crítica en una segunda etapa de 1946 a 1991 con la depuración y ampliación del texto “vulgato”. Recientemente, Paola Elia ha prestado minuciosa atención a los problemas textuales del Cántico B. Las diferencias entre las tres familias de manuscritos por las que conocemos el cántico son “tan sustanciales que se configuran como tres redacciones distintas de la misma obra” (123) así, tenemos el texto primitivo A, el texto retocado A’ y el texto definitivo o segunda redacción B.

⁹⁷ “El intercambio poético de coplas y villancicos entre la Madre Fundadora y fray Juan data de fechas anteriores al encarcelamiento de éste. Ambos fueron asiduos promotores de aquella especie de justas poéticas en que se convertían las recreaciones conventuales o con que se amenizaban las solemnidades litúrgicas. La estima de santa Teresa por las coplas de fray Juan favoreció, sin duda, la propagación de las mismas” (Pacho 40)

en la época: pliegos sueltos y audición oral.⁹⁸ La palabra descendida del poeta se expandió horizontalmente en cartapacios y espontáneas musicalizaciones.

Al centro de la llama encendida en el contexto de oración contemplativa en la que son confiadas y puestas en circulación las canciones por propia mano de Juan de la Cruz surgen “casi por generación espontánea focos poéticos para la edificación y recreación de los espíritus” (Bengoechea 10). La recepción a través del canto, o por medio del contacto con los traslados manuscritos es el campo fértil en el que se va diseminando y transmitiendo un efecto creador de tal manera que

“con la canción se llegó a la imitación de rimadoras cabales. Carmelitas hubo que se inspiraban en el padre Juan de la Cruz y componían liras y romances, a veces con tal maestría que llegaron a confundirse con las del propio autor del ‘Cántico Espiritual’ hasta el punto de atribuirse a éste aquellas imitaciones e incluso figurar entre las obras completas del santo doctor. Así aconteció con algunas composiciones de Diego de Jesús (Salablanca) y de las hermanas vallisoletanas María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento” (Bengoechea 10)

2.1.4.1 Experiencias de lectura: *lectio divina*, epifanía semántica y afán imitador

Terence O’Reilly ha sabido ver en Juan de la Cruz el propósito de que las canciones y sus declaraciones sirviesen como base a la práctica de la *lectio divina*. Como ha demostrado el filólogo inglés, para Juan de la Cruz existe un “intimate link between reading and recollection” (108). Así se

⁹⁸ Sobre esta cuestión: “La literatura oral” de Margit Frenk en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, volumen *Siglos de Oro: Barroco*, coordinado por Aurora Egido (1992) pp. 49-55

verifica en uno de los avisos: “Buscad leyendo y hallaréis meditando; llamad orando y abriros han contemplando” (s. J. Cruz 97). Como místico, el objetivo de la exégesis es aprehender el sentido espiritual, como mistagogo, quiere enseñar a buscarlo. Sin embargo, para Juan de la Cruz, la exégesis deja el significado completo de la escritura en el misterio “the question naturally arises: if such is the character of the spiritual sense, can it be apprehended at all? The answer St John gives is: never completely, and only in the ‘darkness’ of faith. It is communicated when and as God chooses, and is received passively, not in the intellect but in the will” (110) Juan de la Cruz ha querido en ambos magisterios, el oral y el legado en la lección de sus canciones, orientado por las “Declaraciones”, conducir a su discipulado al recogimiento. ¿Qué energías llegaron a dinamizar las canciones sanjuaninas en su proceso de transmisión y recepción? La primera recepción creadora, esas imitadoras ¿tuvieron una experiencia religiosa con las canciones sanjuaninas? ¿tuvieron una experiencia estética?

Instruido por la teoría de la recepción literaria y con base en sus hipótesis de los logos sanjuaninos antes expuesta, Cristóbal Cuevas ha llegado a la conclusión de que el lector que se adentra en busca de los múltiples sentidos sanjuaninos, impelido por el hermetismo del símbolo, experimenta una “epifanía semántica” (268) que con frecuencia deviene en una disposición a la creación. Ésta tendrá distintas desembocaduras en la primera etapa de recepción y caracteriza ya desde un principio a la recepción sanjuanina de una fuerte impronta creadora. Crea una disposición espiritual al recogimiento, a la búsqueda de los sentidos espirituales, al encuentro con el propio camino; es, en la

tipología jaussiana, catártica.⁹⁹ De cara a la recepción creadora lírica, por la vía de la transmisión en el surgimiento de focos poéticos en el contexto de oración contemplativa esta epifanía semántica engendra un “afán imitador” (Bengoechea 10) como primera manifestación histórica de recepción creadora.

2.1.4.2 Tipología de la recepción creadora lírica

Ha habido algunas tentativas tipificar la recepción creadora lírica sanjuanista en el correr de la historia de la recepción reproductiva. Una de las más notables es acometida por Ismael Bengoechea quien organiza la *Antología poética sobre San Juan de la Cruz* (1989). Siguiendo un orden convencional cronológico, Bengoechea divide su compilación en tres grandes sectores: el primero es la “Antología poética sanjuanista general”, capítulo en el que se incluyen todos los autores que no tienen el carácter específico de carmelitas como profesión de vida. Esta sección constituye el grueso del volumen; para Bengoechea, los poetas ahí incluidos “descuellan por su mayor prestancia poética” (Bengoechea 13). El segundo sector es la “Antología poética de carmelitas” en la que Bengoechea enfoca la recepción con atención a la lírica; dado que hay una relación de filiación no sólo literaria sino espiritual, las composiciones poéticas de los carmelitas descalzos “no se han de medir únicamente desde la vertiente literaria sino en gran medida también desde el sentido religioso de esta relación y desde la devoción filial” (Bengoechea 15). Finalmente, la “Antología poética sanjuanista festiva”

⁹⁹ “aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. La *catarsis* en tanto que experiencia básica estético-comunicativa (...) por la conciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad” (Jauss 76)

donde comparecen textos poéticos extraídos de obras escritas para representaciones recreativas o teatrales o recitales en honor a Juan de la Cruz. Destaca como horizontes históricos de producción literaria festiva, los torneos poéticos para las fiestas de beatificación y canonización de fray Juan de la Cruz.

Bengoechea clasifica esta segmentación cronológica, seglar, carmelitana y festiva en cuatro tipos. Primero, la imitación aquellas poesías que se han compuesto con intencionalidad manifiesta de imitar al poeta Juan de la Cruz en el fondo o en la forma de sus canciones. Segundo, la inspiración, composiciones poéticas que han brotado como efecto de las ideas o emociones que suscitan las estrofas sanjuanistas. Tercero, la exaltación, aquellas odas o loas que los poetas dirigen a Juan de la Cruz como tributo de pleitesía por la admiración o devoción que le profesan como poeta o como santo. Por último, la dedicación, aquellos poemas a los que el autor respectivo antepone sencillamente alguna dedicatoria evocadora de Juan de la Cruz.

2.2.1 La edición de 1618 de las *Obras espirituales* y primeras polémicas en la recepción

2.2.2 Polémicas teológicas y fortuna crítica

A la efervescencia de la primera etapa de difusión y amplio perímetro de circulación de las canciones sanjuaninas, según el dictamen de Michel de Certeau, sobrevino una etapa de contracción salida del seno carmelitano por el recelo que dentro de la Orden comenzó a sentirse por la obra de su padre Juan de la Cruz “acallado desde antes de su muerte por la misma Orden de la que fue el iniciador” (133). Certeau afirma que Nicolás de Doria, provincial de la orden del Carmelo

Descalzo desde 1585 puso gran empeño en “borrar la doctrina sanjuanista, jamás citada, destinada al olvido, porque amenazaba la concepción comprometida y contra-reformista que él se había hecho de la vida carmelita” (133). Certeau atribuye a este ocultamiento el tono apologético de los *Apuntamientos y advertencias* que redactara con tanto cuidado Diego de Jesús a la primera edición, de 1618, en castellano, de las *Obras espirituales* de Juan de la Cruz en la que llamativamente queda excluido el “Cántico espiritual”.

Por su parte, Eulogio Pacho sostiene que “la desaparición de los originales autógrafos y el retraso de la edición príncipe obedecieron a motivos bien concretos, pero no puede achacarse a falta de estima por los escritos ni a propósitos de ocultamiento” (253). Estudios como el llevado a cabo por Rodríguez Moñino muestran que “el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas del Siglo de Oro” (24); la poesía raramente cuenta con la imprenta entre sus medios de difusión.

No fue sino hasta después de una accidentada historia¹⁰⁰ que el grave deterioro en la transmisión de las pocas obras autógrafas y las apógrafas

¹⁰⁰ La sintetiza Michel de Certeau “1601: finalmente se autorizó el comienzo de una edición, que se confió a dos «definidores», uno de los cuales fue Tomás de Jesús. 1603: la entera responsabilidad del proyecto cae en manos de este último, un compañero de Doria, y sin embargo líder de los teresianos, erudito, escolástico, alternativamente eremita y representante-viajero de la Contrarreforma, un espiritual que tiene el estilo de un capitán. Expeditivo, «arregla» el texto, lo corrige y, al parecer, excluye ya el *Cántico*. Pero tiene preocupaciones más urgentes que exhumar una reliquia. 1604 renuncia. 1607: el padre Alonso de Jesús, hostil a la publicación, deviene general de la Orden. Incluso los trabajos biográficos consagrados a San Juan de la Cruz por Quiroga desde 1597 son suspendidos. Siguen seis años de inactividad, correspondientes al gobierno de este religioso seco y preciso que volverá a ocupar el mismo cargo en 1619 y 1625. Entre estos dos generalatos, Diego de Jesús reemprende la tarea interrumpida por Tomás, del que fue discípulo predilecto” (134).

Se sabe todavía muy poco del periodo de 1603, la primera vez que se concedió licencia para imprimir las obras a 1617, segunda vez en que se concede esta licencia, para por

conservadas de Juan de la Cruz aunado a la decadencia acomodaticia que la doctrina sanjuanina venía sufriendo y con el impulso del cambio de General en la Orden del Carmelo Descalzo que por fin vio la luz la referida edición de 1618 de Alcalá. En sus *Apuntamientos* Diego de Jesús se refiere a la necesidad apremiante de fijar en letras de molde la doctrina sanjuanina sobre todo porque algunos

para aprovecharse (de esta doctrina) y acomodarla más a su espíritu, humanándola en poquito o explicándola a su modo; y según lo que alcanzaban allí, ya la recopilaban, y hacían como compendios de ella; ya quitaban, o mudaban, o declaraban algunas cosas, porque como las hallaban en el texto, no las entendían, como a mí me sucedió con una persona bien grave. Y así andaban los tratados diferentes, y a penas se hallaba uno que concertase con otro, y muy pocos con su original. Hanse mirado con atención diferentes escritos, y papeles de estas obras y buscado con cuidado los originales, y así sale conforme a ellos este texto impreso (D. d. Jesús 620)

Pero fijar el texto en letras de molde no supuso el remedio que Diego de Jesús esperaba. La cuestión de la sospecha y persecución de las que sería objeto la obra sanjuanina es fundamental para comprender episodios de recepción posteriores. Ahora se refieren dos de ellos por su capital importancia en la comprensión de la recepción literaria del fraile poeta.

fin ser publicadas en 1618 “en 1601, debido al deterioro de las copias manuscritas (tanto las pocas autógrafas que se conservaban de Juan de la Cruz como las apógrafas) y debido también al plagio continuo a que se estaban viendo sometidos los escritos del reformador carmelita, se decide editar la obra literaria del místico de Fontiveros. Y así, en 1603 el P. Tomás de Jesús queda encargado de esta tarea. El intento quedó en ‘agua de borrajas’ ya que hasta el año 1617 no se supo nada. El silencio fue absoluto y las causas de no publicación aún son bastante desconocidas por los especialistas. Se apunta hacia el problema doctrinal que las páginas de Juan podrían provocar entre los miembros de la Inquisición” (Mialdea Baena 89).

2.2.2.1 La “Noche Oscura”, los alumbrados de Sevilla y el dictamen de Basilio Ponce de León

La democratización de las prácticas de interioridad siguió su curso por el siglo XVII en la distribución por todo el continente europeo de los manuales de oración y contemplación. Al consolidado magisterio de Dionisio Areopagita, Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo se sumaban dos autoridades espirituales ineludibles: Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.¹⁰¹ La aparición de la *editio princeps* de las *Obras espirituales* (1618) sanjuaninas inicia una segunda etapa de transmisión textual favorecida ahora por el empuje del soporte impreso. Las *Obras espirituales* son recibidas en un ambiente de espiritualidad postridentina europea y posterior a la publicación en 1559 del *Index librorum prohibitorum* de Fernando de Valdés en España. Dicho ambiente sigue siendo campo fértil para los brotes de alumbradismo. Tan sólo cuatro años después de la publicación de esa primera edición en Alcalá de Henares de las *Obras* de Juan de la Cruz, un grupo de alumbrados en Sevilla apela a la “Noche oscura” para defender sus visiones y su heteropraxis.¹⁰²

¹⁰¹ “A partir de los grandes maestros de la mística contemplativa del siglo XVI (especialmente Teresa y Juan de la Cruz) se formó un clima religioso sobrecargado de preocupaciones y ansiedades contemplativas” (Pacho 86-87). No es tanto que se ese ambiente se formara por primera vez con Juan de la Cruz y Teresa de Ávila; como estudiamos en el capítulo anterior, la espiritualidad, la contemplación, venían inquietando monasterios y calles por lo menos desde el siglo XV. En los dos grandes maestros de la espiritualidad carmelitana se robustece y encuentra nueva solidez esta inquietud.

¹⁰² Se tiene confirmación de la vinculación de los alumbrados con Juan de la Cruz por las denuncias hechas a la Inquisición. La primera de ellas de Alonso de Hoces en 1623: “Con ésta remito al Ilustrísimo Señor Inquisidor General un libro que los *Alumbrados* llaman *La noche oscura*, con unos apuntamientos, por donde se verá que es donde sacan la doctrina que practican.” (Huerga 240).

Aunque fueron detectados en 1622, cien años después del primer brote de alumbrismo en Toledo, los alumbrados de Sevilla son vistos por las autoridades eclesiásticas de su siglo como parte del mismo movimiento. Los cargos en su contra fueron prácticamente los mismos que los cargos en contra de los alumbrados de Llerena; el edicto condenatorio emitido en 1623 difería en muy poco del emitido en 1574.¹⁰³ En 1622 el tribunal de Sevilla arrestó a los dos líderes más visibles de este movimiento: Catalina de Jesús y Juan de Villalpando. El grupo es descrito como una secta en la que sus líderes demandan absoluta obediencia y disuelven la autoridad de la jerarquía eclesial. Niegan la oración oral e instan a la práctica exclusiva de la oración mental; la comunión se administrada con frecuencia y proliferan las burlas e injurias contra la Inquisición. Aunque parece que Villalpando y algunos de sus compañeros varones intercambiaron besos y caricias con penitentes femeninas, no hay alusiones explícitas a actos sexuales u orgiásticos como en otros casos de alumbradismo.

Como ha hecho notar Eulogio Pacho, Juan de la Cruz gozaba ya de cierta celebridad en el ambiente religioso de las primeras dos décadas del siglo XVII. El de los alumbrados de Sevilla será el primer episodio en la historia de la recepción sanjuanina que un grupo heterodoxo se ampare en la obra del místico para defender sus prácticas espirituales.¹⁰⁴

¹⁰³ El edicto está publicado en *Documenta Ecclesiastica Christianae Perfectionis Studium Spectantia* de Joseph de Guibert, S.J., Roma 1931 pp. 229-40.

¹⁰⁴ Aunque, como se ha verificado, Diego de Jesús habla de la necesidad de la edición porque algunos grupos venían acomodando la doctrina sanjuanina a su heteropraxis. Sobre el tema del alumbradismo en el siglo XVI y parte del XVII en España, véase *Heresy and Mysticism in Sixteenth Century Spain* (1992) de Alastair Hamilton. Al amparo alumbrado en la “Noche oscura” se refiere el autor: “One of the most interesting aspects of the Seville movement is the book which its members read with particular fervour: the recent edition, published in 1618, of the *Noche oscura*” (125) Para una

Frente al brote alumbrado en Sevilla y su apelación de respaldo doctrinal en la “Noche oscura”, el fraile dominicano Domingo Farfán comenzó una denuncia arguyendo haber encontrado cuarenta de las proposiciones condenadas en el edicto de 1623 en la obra de Juan de la Cruz. Fue tal la insistencia en los peligros del libro, que un ejemplar de las *Obras* fue enviado a Madrid para ser examinado.

Ya en Madrid se encomendó el examen a Basilio Ponce de León, fraile agustino y profesor de la Universidad de Salamanca. Su respuesta es una contundente defensa de la ortodoxia de las *Obras* sanjuaninas. A la luz de la exégesis mística sancionada por la teología vigente, el agustino aborda y reinterpreta una a una las cuarenta proposiciones extraídas por los calificadores de Sevilla. Ponce de León insiste “no por lo que en los Alumbrados se ha visto debemos creer que aquello es efecto de esta doctrina, aunque ellos digan algo de lo que se enseña en este libro, y por eso, así a bulto, habemos de calificarla por mala” (Huerga 244). Afirma que la de Juan de la Cruz, a quien ya califica de Beato Padre, es una “doctrina segura y verdadera y repetida de todos los que tratan de la vida espiritual y de la oración de la unión, y si los Alumbrados, que se dice que la dicen, la hubieran practicado con verdad, no hubieran caído tan miserablemente” (Huerga 245).

Basilio Ponce de León libra en su voto teológico una batalla decisiva para la fortuna receptiva de Juan de la Cruz. La circulación de la edición príncipe, que se veía amenazada, se garantiza en la defensa del teólogo:

Concluyo esta censura con decir que el recoger este libro es materia muy grave y en que puede ser que atravesiese pérdida de

documentación más completa, véase: *Historia de los alumbrados. IV Los alumbrados de Sevilla* (1998) de Álvaro Huerga.

reputación de la Santa Inquisición de España. Porque como la Orden Carmelita Descalza trata ahora de la beatificación de este bienaventurado padre, para lo cual es el todo la pureza de la doctrina, junto con la pureza de la vida, si el Santo Oficio de España mandase recoger este libro, es verosímil acudir la Religión a Roma a la Santa Sede Apostólica; y si allí aprobasen este *libro*, como aquí le aprobó la universidad de Alcalá y le aprobarán otras muchas que bien sienten, sería falta de reputación de la Santa Inquisición de España (Huerga 250)

El dictamen de Ponce de León se suma al género de las apologías y defensas a Juan de la Cruz que se venían haciendo necesarias. Mientras que la difusión oral y manuscrita discurre espontánea e intensa en ambientes religiosos y seculares, aunque no del todo libre, la obra sanjuanina demanda en su forma impresa el apuntalamiento que entonces sólo pudo darle este corpus de textos apologéticos.¹⁰⁵

Guiada por el recelo sentido dentro y previendo el mayor que ocasionaría fuera de sus conventos la publicación de las *Obras espirituales* de 1618, previo a su publicación, la Orden del Carmelo Descalzo envía los manuscritos con la obra sanjuanina a la Universidad de Alcalá para que sean examinados. Como recoge Basilio Ponce de León en su censura, cinco profesores universitarios dictaminan a favor de las virtuales *Obras* y enfatizan sobre los manuscritos que: “cualquiera que con atención los leyere, echará de ver que el autor los hizo con particular

¹⁰⁵ No es Juan de la Cruz el primero en necesitarlos. Al corpus de textos místicos de una mística o místico desde la edad media, casi siempre le va a acompañar, más extenso o más breve, un corpus de textos apologéticos. Todos los nombres de los autores espirituales más relevantes del siglo XVI y aún el XVII pasaron con mayor o menor notoriedad por algún tipo de censura eclesial. Ponce de León tiene en mente a su tío, Fray Luis de León, quien tuviese en 1588 que defender a Teresa de Ávila. En la misma defensa a Juan de la Cruz, se refiere al caso como precedente seguro: “Todos estos inconvenientes se pusieron a los libros de la Santa Madre Teresa de Jesús, que contienen la misma doctrina que este autor, -y a todos respondió el padre maestro fray Luis de León en su *apología*.” (Huerga 248)

espíritu de Dios y singular favor suyo” (Jesús Crucificado 251). No sería suficiente el dictamen académico positivo; la Orden del Carmelo Descalzo siente necesario pedir los *Apuntamientos* a fray Diego de Jesús. La conciencia de esta necesidad de explicar y enaltecer al autor es ubicua y alcanza a la edición de 1630 preparada por Jerónimo de San José, a quien el padre Alonso de Jesús María recomienda: “Es muy bien menester que salgan las obras con tan grandes y fuertes censuras y elogios como V.R. me dice, y plega a Dios que baste para que no las muerdan como hicieron a las primeras, que trae consigo grande ocasión lo místico” (Jesús Crucificado 258).

No será ésta la única convulsión que alcance a la obra ya impresa de Juan de la Cruz. Sobrevendrán otras de igual relevancia para la pervivencia de la censura positiva y la circulación de sus *Obras*. Su nombre será “traído y llevado por cuantos invocaban a su favor la mística más alta y depurada. Resulta casi un milagro que saliera indemne de tantas denuncias” (Andrés 462). En la medida en que el volumen de *Obras espirituales* va librando conjuras¹⁰⁶ se consolida el camino hacia la edición bruselense de 1627. Ésta es la primera en lengua española que incluye el “Cántico espiritual” y su declaración, así como el resto de los poemas considerados mayores, estos últimos sin la compañía de las correspondientes declaraciones.

En Juan de la Cruz se reproduce una característica común a las manifestaciones místicas de todos los tiempos y culturas “el místico se

¹⁰⁶ Silverio de Santa Teresa hace una descripción detallada de las contiendas que se desarrollaron en su entorno en *Biblioteca Mística Carmelitana X*, pág. 218-245. Véase también “Influencia y desarrollo de la autoridad de San Juan de la Cruz hasta las controversias quietistas” de Claudio de Jesús Crucificado en *Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz* (1928) pág. 240-280.

produce, en efecto, dentro de una tradición religiosa constituida y no es ajeno a todo el aparato tanto escritural como dogmático de aquélla” (Valente 102). La mística, por su naturaleza e influjo propios “elude el aparato orgánico de la institución religiosa o rehúye lo manifiesto para reconstruir el vínculo con lo divino en la experiencia interior o en lo oculto” (Valente 108). Toca a la tradición religiosa hacer un esfuerzo más notable por asimilar al místico y no al místico a la tradición religiosa “al místico el cristianismo le ha sobrevenido (...) el místico no es problema netamente cristiano y tal vez lo que sea problema es cómo existe una mística cristiana” (Zambrano 492).

2.2.2.2 1675 *annus mirabilis* para Juan de la Cruz y *tempus horribilis* para el quietismo molinosiano

En ese ambiente de inquietudes espirituales, adensado, provisto e impulsado por la renovación de moldes expresivos en una lengua romance por la influencia de la escuela carmelitana, una nueva heterodoxia se hibridará con la doctrina sanjuanina. Este complejo fenómeno tiene dos manifestaciones claras; atemporalmente

Una corriente quietista de matices variados atraviesa a lo largo toda la historia del cristianismo; es una constante histórica de la espiritualidad secular. Sus bases doctrinales son tan insignificantes que carecen de verdadera consistencia teológica. Denominaciones comunes de las distintas manifestaciones adoptadas durante los siglos pasados son estos pocos principios: existencia en el hombre de dos tendencias espiritualmente antagónicas, material y sensual la una, espiritual y santificadora la otra; la perfección o santidad implica la aniquilación (en el sentido moral) de la primera en beneficio y supremacía de la segunda; el medio o camino más expedito para lograrla no hay que buscarlo en la cruenta lucha ascética, sino en la total pasividad del mecanismo sensitivo e intelectual; únicamente esta quieta pasividad lleva al contacto directo con Dios. (Pacho 353)

El quietismo de significación epocal, es decir, el del último tercio del siglo XVII y primero del siguiente “no es más que uno de tantos retoños del quietismo secular, llamado también con frecuencia «luminismo espiritual»” (Pacho 354). Su vínculo más notable con el movimiento alumbrado del siglo XVI es que ambos se estructuran “doctrinalmente en torno al problema de la oración contemplativa” (Pacho 358). Este quietismo concreto gira en torno a Miguel de Molinos, su actor más conocido. En su obra se verifica el eco de la espiritualidad de escuela carmelitana y dentro de ella, la doctrina sanjuanina.

El mito Molinos, gestado a partir de las enconadas batallas doctrinales entre quietistas y antiquietistas, resuena todavía con fuerza en el siglo XX.¹⁰⁷ En este mito de dos vertientes, por un lado, se retrata a Molinos como el pervertido seductor cuya entrada a la historia supuso la ruina de la mística clásica española.¹⁰⁸ Por otro lado, se ve a Molinos como el creador de una mística genial que poco le debe a sus predecesores e injustamente proscrita. Es en los estudios de Eulogio Pacho en donde se organiza un esfuerzo notable por la desmitificación de Molinos; para Pacho el heterodoxo en cuestión no es “ni hereje conspicuo y peligroso, ni creador genial” (86).

¹⁰⁷ Miguel de Molinos es uno de los grandes protagonistas de la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880) a quien su autor, Marcelino Menéndez y Pelayo atribuye la síntesis y la promoción de más de una herejía en la historia. Así por ejemplo dice que en el siglo XVII sucede un “como renacimiento de las doctrinas iluminadas reducidas a cuerpo de sistema por Miguel de Molinos. El quietismo vino a reproducir en medio de la Europa cristiana las desoladoras teorías de aniquilación y del nirvana oriental. Los protestantes batieron palmas, y vieron un auxiliar en el molinosismo. (53)

¹⁰⁸ “La estampa del molinosismo dibujada por Dudon, hace casi medio siglo, lo mismo que la del quietismo general diseñada por Pourrat, Paquier, Petrocchi y repetidores incondicionales está en parte falsificada” (Pacho 355).

Miguel de Molinos nace en 1628 en Muniesa, Zaragoza.¹⁰⁹ Estudió y se ordenó sacerdote en Valencia. En 1663 es enviado a Roma como procurador de los tres estados valencianos con la misión de promover el proceso de beatificación del sacerdote Francisco Simón de Rojas. En Roma alcanza cierto prestigio como director espiritual y predicador; sus enseñanzas se propagan con notable celeridad y le merecen la atención de el cardenal D'Estrées, agente de Luis XIV; Cristina de Suecia, el cardenal Petrucci, Jaime Palafox y Mendoza y el mismo Inocencio XI, notables personajes de su tiempo. Publica varios tratados de espiritualidad, entre los cuales la *Guía espiritual* es el más destacado de ellos por extenso contenido espiritual y recepción.

Para Eulogio Pacho la literatura molinosiana está totalmente impregnada de un “ideario y de una fraseología inconfundiblemente teresianos” (365). De la santa provienen las expresiones relativas al camino interior, a la pasividad, a la quietud y en general la terminología propia de los altos grados de contemplación. En su mistagogía, sin embargo, Teresa de Ávila no se ocupó nunca de precisar la relación que media entre las zonas de la oración mental activa ordinaria y la infusa, pasiva y sobre natural. Es ahí donde Molinos y algunos otros quietistas dan “un salto mortal” que “salvaron acertadamente San Juan de la Cruz y sus discípulos al levantar un puente de comunicación entre ambas zonas, entre la simple meditación y la contemplación sobrenatural e infusa” (365). Este espacio de tránsito, no previsto en la doctrina

¹⁰⁹ La bibliografía básica sobre Miguel de Molinos desde una perspectiva biográfica desmitificadora proviene principalmente del trabajo de Eulogio Pacho. Son fundamentales “Michel de Molinos” en *Dictionnaire de Spiritualité* vol. 10, pág. 1468-1514 y “Molinos y Falconi, reajuste de un mito” en *Teresianum* 37 (1986) pág. 339-373. También es referencia útil en este sentido el trabajo de J.I. Tellechea *Molinosiana (Investigaciones históricas sobre Miguel de Molinos)*, Madrid, 1987.

mistagógica de Teresa de Ávila, encuentra ensanchamiento y desarrollo en la sanjuanina “noticia confusa, amorosa, pacífica y sosegada en que está el alma bebiendo sabiduría, amor y sabor” (s. J. Cruz 236) que produce un impacto decisivo en la espiritualidad posterior, específicamente la molinosiana.

La recepción de la doctrina sanjuanina en la *Guía espiritual* se despliega en notorios contrastes. El “inconfundible sabor sanjuanista de su léxico y de su doctrina” (Pacho 379) contrasta con el hecho de que Juan de la Cruz no aparece ni una sola vez entre las *autoritas* citadas por Miguel de Molinos para demostrar y justificar sus enseñanzas. Parece que Molinos omite el nombre de Juan de la Cruz en la *Guía* por razones de explicable prudencia; por entonces Juan de la Cruz era abiertamente combatido en Roma¹¹⁰ por lo que “dar señal de una estirpe sanjuanista podía equivaler en esos momentos a provocar de antemano la hostilidad o el recelo” (Valente 115). La pugna romana contra el quietismo se intensifica a partir de las obras de Juan Falconi de Bustamante (1596-1638), discípulo de las enseñanzas sanjuaninas y considerado abiertamente por Miguel de Molinos como su maestro.¹¹¹ La obra de Falconi circuló con gran acogida entre los más ortodoxos maestros, así como entre los quietistas, por culpa de estos últimos alguna de las versiones italianas de sus libros cayó en el *Índice de libros prohibidos*. Falconi está convencido de que sus enseñanzas son un camino apto y practicable por cualquiera que se lo

¹¹⁰ Estando abierta la polémica quietista Bossuet, obispo de Condom, llama hereje a Juan de la Cruz “Pour le bien-hereux Jean de la Croix, je n’ai rien à dire, sinon que je ne le crois pas assez autorisé approuver dans une ordonnance” (Knox 286)

¹¹¹ “Con los más avanzados resultados de la crítica histórica sostenemos que la doctrina del mercedario no está viciada por el quietismo, aunque así se haya opinado hasta tiempos recientes. Sin embargo, Molinos y los suyos le tienen en grande estima, le consideran el «maestro», y ven en sus libros las doctrinas que ellos predicán y defienden” (Pacho 373).

proponga, algo que se puede desear y alcanzar sin necesidad de apelar a gracias infusas especiales.

Uno de los principios fundamentales para Falconi es que “no se ha de meditar siempre, sino que se ha de pasar a la contemplación” (235) cuándo y en qué condiciones son cuestiones que el sacerdote mercedario resuelve siguiendo con “extraordinaria fidelidad” el pensamiento de Juan de la Cruz “llegado a los puntos más capitales, copia incluso páginas enteras de sus escritos. Así, al apuntar las señales para el tránsito de la meditación a la contemplación, o al describir la noticia general, confusa y amorosa” (Pacho 374). Es en Falconi y en los interpretes contemporáneos a él que la doctrina sanjuanina sobre la contemplación comienza a hacer escuela; Falconi y sus contemporáneos definen los contornos entre los límites de la contemplación activa y de la quietud pasiva. Falconi eslabona a Juan de la Cruz con Molinos y el quietismo subsecuente, tal y como lo comprueba Eulogio Pacho “existe una corriente espiritual anterior a Molinos que prolonga las líneas maestras de la contemplación sanjuanista hasta las vísperas del quietismo. Algunos exponentes más representativos, como Falconi, fueron estudiados por el autor de la *Guía*” (Pacho 424).

Aunque la doctrina y el estilo sanjuaninos pasen por Falconi no es necesario detenerse en él para explicar el sanjuanismo¹¹² de la *Guía espiritual*. Está completamente verificado que en “determinados temas la identidad expresiva y doctrinal alcanza tal grado de semejanza, que es inexplicable sin recurrir a una dependencia de Molinos respecto de San

¹¹² En el dictamen de José Ángel Valente “los elementos centrales de la guía son, en lo doctrinal, el primado de la contemplación, la cesación de los medios y la doctrina de la nada. Los tres elementos son también centrales en la teología mística de san Juan de la Cruz” (116)

Juan de la Cruz” (Pacho 424). Desmitificando a Miguel de Molinos como creador original, Pacho lo rehabilita no sólo como mistagogo en su tiempo, sino como un avanzado receptor y creador de la doctrina sanjuanina de la contemplación.

Que en la *Guía espiritual* molinosiana no aparezca ni una sola vez el nombre de Juan de la Cruz no quiere decir que la recepción del místico en la *Guía* pasara desapercibida a sus contemporáneos, efectivamente no lo hizo. Su presencia en la *Guía* es tan manifiesta que fue constatada “tan pronto comenzó a correr en letras de molde la trágicamente célebre obra molinosiana” (Pacho 379). A la edición de 1675 patrocinada por Jaime Palafox y Cardona (1642-1701), célebre arzobispo sevillano, le acompañaría una *Carta pastoral* de su propio puño y letra en la que exhortaba a todos sus súbditos, especialmente a las monjas, a practicar la doctrina del libro de Miguel de Molinos. Tanto el libro como la carta pastoral fueron a dar al Supremo de la Inquisición española y antes de que se produjese cualquier dictamen el mismo tribunal mandaba retirar de Sevilla el 16 de octubre de 1685 todos los ejemplares. Como antes lo explicaba McGinn¹¹³ la creación de heterodoxias poco tiene que ver con las proposiciones originales y mucho con los cambios históricos. Ha sido ese fenómeno dinámico la “movilidad de la ortodoxia” (Valente 124) el que ha emitido la condena de la *Guía espiritual*.¹¹⁴

¹¹³ (en el capítulo 1, página 31 de esta tesis)

¹¹⁴ La bula *Colestis Pastor* contiene las 68 tesis heréticas condenadas por el tribunal de la Inquisición. El 18 de julio de 1685 Miguel de Molinos es capturado por la policía del Santo Oficio. De esta forma “la espiritualidad de Molinos quedaba condenada como simple repetición de la mística (pseudomística, oficialmente) de los alumbrados” (Pacho 108). “Con mucha frecuencia los místicos han realizado grandes esfuerzos por sostener sus concepciones dentro de la autoridad transmitida y sólo fueron llevados a un conflicto declarado con la autoridad constituida porque tuvieron que enfrentarse a

El arzobispo patrocinador se ve ahora en el aprieto de defender la *Guía* que una vez validara y promoviera con entusiasmo. Lo hace arguyendo “que las proposiciones, que parece que tienen alguna dificultad, las explica el autor muy claramente en lo antecedente o subsecuente en otros lugares del mismo libro, y todas, (*sin excepción alguna*) *las habrán visto en las obras divinas del Beato Fray Juan de la Cruz* y de los demás doctores místicos” (Ellacuría Beascoechea 66). Se ha producido aquí un cambio notable en la recepción sanjuanina ¿en qué momento esta doctrina libra la persecución, sale de la proscripción y deviene autoridad en la que se han de verificar y en la cual se pueden amparar libros espirituales controvertidos? En un giro tan radical como afortunado, Juan de la Cruz ocupa, en la defensa de Palafox y Cardona, el lugar que ocupara Dionisio Areopagita en los *Apuntamientos* de Diego de Jesús como autoridad en materias místicas.

2.2.2.3 Beatificación y fortuna crítica

1675 es quizá el *annus mirabilis* para la recepción de Juan de la Cruz y al tiempo *annus mirabilis* y el comienzo del *tempus horribilis* para la recepción más inmediata de Miguel de Molinos. Ese mismo año en que se publica la *Guía espiritual*, fray Juan de la Cruz es elevado a los altares como beato. El aparato de la ortodoxia determina fortunas opuestas para ambos pues es capaz de “absorber formalmente a una figura gloriosa del siglo XVI; más difícil, en cambio, iba a resultar la absorción de un místico en activo, de estirpe netamente sanjuanista” (Valente 114). Para Juan de la Cruz éste es el año en el que en el lapso de otra noche se ven

una oposición especialmente reacia dentro de su comunidad, la cual les fue imposible superar” (Scholem 25).

Canonizadas sus enseñanzas por el decreto de beatificación, toda veleidad de encontrarle parentelas con doctrinas erróneas se volvió fallida. Si durante lo más enconado de la contienda molinosista delatores y apologistas del de Muniesa se parapetaban obstinadamente tras el nombre del Beato fray Juan de la Cruz, una vez dirimida la discusión, por oficial decisión de la Iglesia, el «Senequita» de Santa Teresa se convirtió de la noche a la mañana en el martillo triturador de falsas contemplaciones quietistas. A la vuelta de medio siglo, la cotización del sistema sanjuanista creció a medida inversa de la sañuda persecución sufrida desde los mismos días que comenzaron a propagarse en traslados manuscritos los incomparables escritos del gran místico hispano. Venganza sarcástica de la historia, San Juan de la Cruz, acusado repetidamente de «alumbrado», delatado con insistencia a la Inquisición, tildado de peligroso magisterio quietista en magisterio de oración, enrolado por los conmlitones de Molinos en sus filas, antes de expirar el siglo XVII, había sentado plaza, como juez de última instancia para sentenciar entre el sinuoso equivoco quietista y la sana tradición en las más arduas materias místicas ligadas a la contemplación (Pacho 359)

De no haberse producido la beatificación, o de haberse retrasado por un periodo más extenso, la circulación de la obra y la censura prohibitiva hubieran determinado una recepción y un efecto muy distintos de la obra sanjuanina. La doctrina sanjuanina se yergue como edificio inexpugnable para la ortodoxia cristiana¹¹⁵ y a partir de ese siglo XVII los escritos teresianos y sanjuaninos devienen una “authority in mystical teaching (...) a survey of much of the neo-Scholastic and even post-

¹¹⁵ Su asentamiento definitivo en las plazas de la autoridad doctrinal ortodoxa del catolicismo tardó todavía en completarse. Aún después de ser beatificado se le impugna como como patrocinador de la contemplación adquirida “que se trató de identificar con la doctrina antiquietista. Por ahí discurrieron las desconfianzas de los meditacionistas y las defensas del Doctor Místico, como la *Consultatio et responsio de contemplatione adquisita*, de Juan de la Anunciación, redactor básico del *Cursus Theologicus Salmanticensis*, magnífica apología inédita hasta 1927. El *Compendio místico apologetico, en que se manifiesta la verdadera contemplación que desde los Apóstoles siempre ha enseñado la Iglesia...*, del P. Gabriel de San José, O.C.S. (1618-1690), sigue aún inédito.” (Andrés 463)

neo-Scholastic study of mysticism shows that Teresa and John were often held to be *the* mystical teachers against whom all others were to be measured” (McGinn viii). Este fenómeno, generado en un sistema de censura teológico-doctrinal, se trasladará luego al sistema de la crítica y la estética literaria, donde engendrará otros fenómenos que perviven en el campo literario en los siglos XX y XXI.

Los precedentes más antiguos de estos fenómenos son sin lugar a duda los casos de los alumbrados de Sevilla y el de Miguel de Molinos, avanzado discípulo y creador a partir de la recepción de Juan de la Cruz.¹¹⁶ La primera recepción de la obra en letras de molde de Juan de la Cruz está marcada por la polémica. Polémica que no condensará del todo hasta el siglo XX con los estudios de Eulogio Pacho y seguirá viva en la inquietud de poetas como José Ángel Valente. En la lucha contra alumbrados y quietistas del siglo XVII se fragua un esfuerzo comparativo sin precedentes entre la mística sanjuanina y los controvertidos receptores de las *Obras espirituales*. Ambos episodios, el alumbradismo sevillano y el quietismo molinosiano, son de gran relevancia en el devenir de la recepción de Juan de la Cruz en tanto que marcan una forma de atención a las manifestaciones de dicha recepción.

¹¹⁶ No es sencillo deslindar la recepción puramente literaria de la teológica. La valoración estética, al igual que la ortodoxa, se comporta de distintas formas dependiendo del tiempo. Hablar de lo puramente literario en los siglos XVI y XVII resulta también complicado. Gran parte de la literatura estéticamente valorada en la época responde a temas de espiritualidad o doctrinales; habría que revisar las obras con estos temas en busca de su valor estético. En este sentido, es José Ángel Valente quien revaloriza a Molinos. Para él, en los capítulos de la *Guía* molinosiana “el canto a la aniquilación y a la nada es uno de los más bellos ejemplos de irrupción radical de la prosa castellana en el espacio de la palabra poética” (Valente 132).

2.3.1 Fenómenos en torno a la reproductiva sanjuanina en España durante los siglos XVII, XVIII, XIX y XX

2.3.1.1 Juan de la Cruz en el canon de la lírica española

Exitosa recepción en el canto y los trasuntos manuscritos y polémica recepción de las primeras obras impresas, el destino de la recepción creadora literaria de Juan de la Cruz estaba aún por escribirse. María del Carmen Bobes Naves dice a propósito del “Cántico espiritual”

La recepción primera de la obra es de aceptación o rechazo: el hecho de que un texto sobreviva como literario es índice de su aceptación. El autor, la obra y los lectores primeros participan del mismo horizonte de expectativas y comparten el juicio sobre la literariedad de la obra. Los lectores sucesivos hacen nuevas preguntas al texto que, si contesta, sigue siendo literario, es decir, sigue siendo valioso literariamente en el «nuevo horizonte de expectativas». Si deja de tener esa capacidad para responder a las nuevas demandas, se convierte en un texto histórico, objeto exclusivo de una hermenéutica (21)

Ya se ha revisado que no hay tal valoración literaria de Juan de la Cruz en su primer horizonte de expectativas. Si su obra fue aceptada o rechazada no fue por un aparato crítico literario “el carácter «iniciático» -es decir, orientado a la praxis mística- de los escritos sanjuanistas, y su fundamental enfoque espiritual, explica que durante mucho tiempo se le dejara al margen de toda consideración de índole literaria” (C. Cuevas 188). Si bien es cierto que las canciones sanjuaninas han demostrado su capacidad de responder preguntas, espirituales, al mismo tiempo espirituales y estéticas para algunos y sólo estéticas para otros. Los juicios sobre la valoración de la literariedad o poeticidad que la obra sanjuanina mereció en distintas épocas han sido objeto de algunas

polémicas. Reproduzco aquí la que sostiene Antonio José Mialdea con Paola Elia; dice esta última:

Juan de la Cruz representa, en el ámbito de la literatura española desde sus comienzos hasta nuestros días una de las figuras más interesantes; su talla literaria se ha impuesto no sólo por el propio valor de su obra poética -que ha sido definida de “sublime” pero también de “más enigmática”-, sino además por el interés que su obra comenzó a suscitar ya desde el siglo XVII y que se mantiene hasta el presente sin mostrar signos de disminución. Es más, habría que decir que la dificultad de aclarar la compleja problemática ínsita en su obra o relacionada con ella, lejos de agotarse en intentos llamados de antemano casi necesariamente al fracaso, ha despertado un fervor y un volumen de estudios que ha traspasado las fronteras nacionales, y que se ha extendido a disciplinas distintas de impronta específicamente literaria: los millares de aportaciones publicados hasta la fecha son prueba evidente de un interés y de una fama que ya nacieron apenas pasados treinta años de la muerte del autor, a raíz de la edición -en el 1618- de sus primeras obras (P. Elia 47)

Difícilmente se puede hablar de una fama gestada sólo a partir de la edición de 1618 y sostenida ininterrumpidamente hasta nuestros días. Habría que precisar el contexto al que se refiere esa fama. Como hemos tenido ocasión de verificar hasta aquí, el comportamiento de la recepción sanjuanista se presenta de forma más compleja. Así valora Mialdea el dictamen de Elia:

La visión que sobre la obra literaria de San Juan de la Cruz ofrece la autora de estas líneas nos parecen demasiado optimistas. Decir que “Juan de la Cruz representa, en el ámbito de la literatura española desde sus comienzos hasta nuestros días una de las figuras más interesantes”, supone utilizar un contexto demasiado amplio para que en un caso como el de la obra literaria de San Juan de la Cruz no se precise de más especificación. Si Paola Elia se refiere al período en el que nace y va desarrollándose la historiografía de la literatura española, no podemos estar en absoluto de acuerdo con su afirmación.

Nuestras investigaciones no nos han conducido a esa conclusión, sino que hemos advertido que la obra literaria de San Juan de la Cruz comienza a ser interesante para la historiografía sólo a partir de mediados del siglo XIX. (48)

Mialdea se ocupa de estudiar el progresivo ingreso de Juan de la Cruz en el canon de la literatura española desde una perspectiva histórica dinámica. Por un lado, estudia la recepción de la obra literaria de Juan de la Cruz en el discurso teórico crítico en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX y se ocupa luego de la recepción de Juan de la Cruz en la creación literaria española de los mismos siglos.¹¹⁷ Concluye que su ingreso al canon literario español se producirá definitivamente en el siglo XIX.

Si bien Mialdea es partidario de diferenciar el canon teológico del canon literario por la cuestión de que Juan de la Cruz “no ingresa al mismo tiempo en estos dos cánones” (50) no parece del todo posible desestimar la influencia que el canon teológico pudo llegar a ejercer sobre el canon literario “resulta hoy fatalmente anacrónico el intento de definir un canon (...) en términos exclusivamente literarios” (Pozuelo Yvancos 84). La fortuna que Juan de la Cruz comenzó a gozar en la recepción literaria, consolidada en el siglo XX, es considerablemente propiciada por su fortuna en el campo de la teología. Enfocar la recepción literaria como lo hace Mialdea, o la recepción creadora lírica no ha de opacar los dinamismos que hacen posible que un autor sea relevante en el campo literario. Estos dinamismos, en el caso de la recepción de Juan de la Cruz en un contexto español y novohispano,

¹¹⁷ En sus palabras investiga “La historia de la repercusión de la obra literaria del místico de Fontiveros” que es para Mialdea “en definitiva, la historia de su lectura y de sus lectores, en nuestro caso, de unos lectores muy determinados como fueron, por una parte, los retóricos, preceptistas, primeros historiadores de nuestra literatura y, por otra, los creadores literarios” (12).

van a estar significativamente influidos por las pugnas libradas y sus resultados en el campo teológico.

En este sentido, las teorías sistémicas¹¹⁸ han iluminado la comprensión del funcionamiento de la literatura como “un conjunto jerarquizado de sistemas que se interpenetran y combaten entre sí” gracias a estas teorías se ha llegado a advertir que el ámbito literario no es un sistema único sino un polisistema, un “conjunto complejo de esferas de actividad de diferentes órdenes y estratos comunicativos” (Pozuelo Yvancos 78). El concepto de “transducción” propuesto por Doležel¹¹⁹ (1990) agrupa toda la serie de cadenas de transmisión que intervienen en la circulación de un texto literario. Incluye fenómenos heterogéneos desde la traducción hasta la intertextualidad, la educación literaria, los manuales, las versiones “el texto literario no es una entidad estable: se ve sometido a una continua y variada intervención de distintos elementos situables entre el autor y el elector” (Pozuelo Yvancos 83). Esta heterogeneidad de factores coincide con la verificada por I. Even-Zohar, para quien todas las leyes formuladas para la literatura explican fenómenos semióticos más vastos.¹²⁰

¹¹⁸ Como se sigue en Pozuelo Yvancos, ha sido Steven Tötösy (1992) quien ha agrupado bajo la etiqueta de “teorías sistémicas” diferentes corrientes que, sin contacto entre ellas han desarrollado el concepto de sistema literario, entre las que incluyó la Semiótica de la Cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bourdieu y Jacques Dubois con sus conceptos respectivos de “*champ littéraire*” e “*institution littéraire*”, la Teoría empírica de la Literatura de S.J. Schmidt y la teoría de Polisistemas que encabeza en el ámbito israelí Itamar Even-Zohar.

¹¹⁹ El concepto ha probado su utilidad en el estudio de la recepción de Juan de la Cruz al menos en dos casos: *La recepción creadora de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX* (2002) tesis doctoral de Antonio José Mialdea Baena y *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso* (2016) tesis doctoral de Elisabeth Kruse.

¹²⁰ “Todas las «leyes» formuladas para la literatura, y sobre la base la de observación de la literatura, explican de manera válida fenómenos semióticos más vastos. Cuanto más sutiles se han vuelto esas leyes menos «literarias» son (en el sentido «válidas

Al convulso siglo XVII para la recepción sanjuanista sólo cabe agregar en el campo literario que Juan de la Cruz no aparece citado en la nómina de autores de las dos obras, *Viaje del parnaso* (1614) de Miguel de Cervantes y *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega,¹²¹ que dan cuenta del canon de la literatura española de ese siglo.¹²² La recepción reproductiva literaria en el siglo siguiente al vital de Juan de la Cruz es prácticamente nula. La única excepción parece ser la *Nova*, parte de la *Bibliotheca Hispana* (1672-1696) de Nicolás Antonio, canónigo sevillano, en la que José Antonio Mialdea verifica una entrada sobre Juan de la Cruz.¹²³ Este siglo ve publicadas además de la *editio princeps* de 1618, la

exclusivamente para el dominio de la literatura»). En otras palabras, mientras que se podría considerar que las generalizaciones preteóricas y cuasiteóricas sobre la naturaleza de los textos literarios, el papel del lector, la naturaleza de las instituciones literarias, el papel de las normas en la promoción (y elaboración) de ciertos estilos («modelos») en el mercado literario, y muchas otras hipótesis describen y analizan perfectamente «fenómenos literarios», sus trasposiciones formuladas como leyes revelan que eso es una falacia. No hay ninguna técnica literaria... descrita por los estudios de la literatura que sea exclusivamente literaria, no hay un solo principio textual que lo sea. Asimismo, la literatura como institución no se comporta de manera diferente de cualquier otra institución socialmente establecida, sea el intercambio de mercancías o cualquier otra organización o mercado» (Even-Zohar 246)

¹²¹ Mialdea conjetura que al menos las dos primeras ediciones, 1618 y 1619, pudo haberlas conocido Lope de Vega. Ofrece como evidencia algunos lugares comunes por él entre verificados la “silva X” del *Laurel de Apolo* de Lope y el “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz: “Que puesto llevaste/ atada de un cabello/el alma, que del pecho me robaste,/cadena de oro de mi dichoso cuello;/la imagen invisible que dejaste” (96)

¹²² Según Lia Schwartz “Siglos de Oro: Cánones, repertorios, catálogos de autores” en *Ínsula* 600 (1996) pp. 9-12.

¹²³ “F. IOANNES DE CRUCE, vulgo DE LA CRUZ, natus in oppido nonignobili Castellae Veteris Ontiveros dioecesis Abulensis, Carmelitis aggregatus fuit Medinae Campi, jam inde quasi initiatus strictissimae illi monachatus formae, quam sequenti tempore & observavit ipse, & quasi princeps & auctor fuit, faltem exemplar aliis, ut observarent. Huic enim magna illa reformatrix Teresia de Jesu, quae divinitus animata revocavit in usum primitivam observantiae strictioris regulam, primo imposuit ut aliis dux & instrumentum esset spiritualem vitam sub asperrima ista, cui hodie subjacent Carmelitae Nidipedes, vivendi norma serio & alacriter perfequendam. Cujus eximiam sanctitatem comprehendere brevi elogio vix est ut debeam, cum pro omnibus sit Sanctae fundatricis hoc testimonium eidem factum: Joannem scilicet dicebat unum esse ex purioribus et sanctoribus animabus, quas Deus in Sua haberet ecclesia, qui et ditissimos divini luminis, puritatis ac coelestis Sapientia thesauros et infuderat. Scripta

de Barcelona en 1619 y la de Madrid de 1630, primera española que incluye el “Cántico espiritual”.

El siglo XVIII no recibe todavía a Juan de la Cruz entre los paradigmas de lengua española. Sin definirlos con claridad, Mialdea insiste en una distinción de la recepción en ambientes literarios y ambientes religioso-carmelitanos. En estos últimos, recuerda la importante labor de fray Andrés de la Encarnación, el primer carmelita descalzo que intenta una pulcra depuración textual del corpus sanjuanino. En el XVIII, sin embargo, aparecen algunas ediciones trascendentes de las obras sanjuaninas; la de 1703 en Sevilla, 1774 en Pamplona y la colección de *Avisos y sentencias espirituales* de 1724 en Barcelona.

No hay rastro de su nombre en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1737). No aparece como paradigma de modelo literario, pero sí “como paradigma de escritor perseguido” (Mialdea Baena 110) en el

ejus altissimam coelestium bonorum cognitionem, ac perfectissimam terrenorum omnium sui que ipsius renuntiationem continent, ac prae se fesunt, eaque speciali quodam mysticae theologiae caractere notata miris modis pietatem sui auctoris manifestant, aliorum promovent. Haec scilicet: Subida del Monte Carmelo: tribus libris. Sequiturque ejusdem argumenti & excellentiae: Noche Obscura del Alma, duobus libris: sive de munienda undique via ad perfectam spiritus cum Deo unionem. Consequitur aliud: Llama de Amor viva nuncupatum opusculum. Itemque: Cantico espiritual entre la Alma y Christo su esposo con su declaracion. Matriti haec simul apud heredes viduae P. de Madrigal anno 1629. In 4. Priusque Barcinone apud Cormellas 1619. [4. & iterum 1635. In 4. Matriti demum 1672. 4.] Italice dedit omnia haec opera Alexander a Jesu, ejusdem instituti, Leonis XI. Papae consobrinus. [Gallice Cyprianus a Nativitate Virginis, adjuncto Ludovici a S. Teresia, ejusdem ordinis, tractatu De l'Union de l'Ame avec Dieu. Parisiis 1665. In 4. Apud Ludovicum Bilaine.] Latine quoque Andreas a Jesu, Polonus, Coloniae apud heredes Bernardi Gualteri 1639. 4. Sanctissime obiit diem suum Ubetae in Baetica 166 XIV. Decembris MDXCI. aetatis suae XLIX. Religiosae Reformatorum professionis XXIII. Corpus ejus Segoviam translatum, & honorificentissimo collocatum a sodalibus tumulo, honorem sollemnis apotheosis quotidie expectat. Reliquia dabit ejus historicus Hieronymus de S. Josepho, ejusdem familiae.”

Divertimento Rhetorico Ciceroniano (1752) de Pablo Antonio González y Fabro:

Reflexión moral para todo viviente.

Num 10. Y en conclusión digote, que no debes extrañar, el que yo consagre a la Virgen María Ntra. Señora este libro, quando sabes, que se vieron tan combatidos los Escritos del humildísimo San Juan de la Cruz en su mystica, como se veneran encumbrados en sabiduría. (Mialdea Baena 109)

La atracción que virtualmente ejercería el escritor proscrito, perseguido, polémico, queda ya registrada en la recepción reproductiva a mediados del siglo XVIII. Las líneas de González y Fabro son elocuentes en cuanto a la fama paulatinamente gestada en torno a la construcción de Juan de la Cruz como figura literaria. Mialdea conjetura que, si llegó a conocerse, para los cánones literarios de este siglo Juan de la Cruz es un poeta “en principio oscuro, misterioso e incorrecto” (112).

Otro caso de gran relevancia para la recepción reproductiva en el campo literario en tanto que reflexión en el siglo XVIII sobre el *modus loquendi* del místico, aparece en el *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-1794). Su autor, Antonio Capmany y de Montpalau reflexiona sobre la “extraordinaria y oscura expresión” de la “difusa manera de locución” (122) del místico Juan de la Cruz en quien, como Capmany es consciente “la experiencia sobrepuja a la doctrina” (122). Más que una lectura original de la expresión mística sanjuanina, Antonio Capmany parece ofrecer una actualización de los *Apuntamientos* de Diego de Jesús. Capmany reescribe los temas que Diego de Jesús ha tratado en los *Apuntamientos* cuando por ejemplo dice que la teología mística “tiene licencia, no de forjar términos nuevos, ni de violar leyes gramaticales del lenguaje humano; más sí de darles distinta aplicación, y

de vestir las frases con nueva y estraña librea: es decir, usando de una elocuencia poéticamente espiritual” (122-123). Ahí está la defensa de Diego de Jesús: “Esta licencia de usar términos particulares y fuera de lo común la tiene con más fuerza la Teología mística (...) licencia tiene el místico (como se sepa en la sustancia de lo que dice no contradice a la verdad) para alentarla y ponderarla, dando a entender su incomprendibilidad y alteza con términos imperfectos” (626).

Como estudioso de la elocuencia española, Capmany ofrece un dictamen del estilo sanjuanino visto desde las “reglas de humana retórica”, dice encontrar:

frases descuidadas, frecuentes repeticiones, apóstrofes muy uniformes, y períodos muy desiguales, en que ni se guarda el número oratorio, no la corrección gramatical algunas veces. Más en estos escritos, llenos de jugo espiritual, y vacíos de todo adorno y afeite vano, brillan también de cuando en cuando expresiones animadas de vivísimas figuras y hermosas imágenes, que recompensan la negligencia y languidez del estilo, aunque siempre fluido, castizo y fácil. Algunas veces es vehemente y sublime; más nunca arrebatado ni impetuoso. Abunda en muchos lugares de bellezas originales de la lengua castellana, ya en la suavidad de las dicciones y armonía de la frase, ya en lo magnífico y elevado de las ideas, donde hay más misterios que palabras. Generalmente su expresión es grande en la pintura de las cosas celestiales, y delicadísima en los afectos amorosos (124-125)

Diecisiete y dieciocho son siglos oscuros para la recepción reproductiva sanjuanista. En ellos ha resultado de interés señalar cómo aún dentro de la oscuridad que en alguna manera continuó ciñendo a Juan de la Cruz comenzó a hacerse conocida en la recepción reproductiva una cierta fama de escritor perseguido. Los apuntamientos de Diego de Jesús se mantuvieron como aquella saetera de tres dedos de ancho en la oscuridad de la celda toledana. Constituyen hasta entonces un referente

certero, iluminador de las palabras sanjuaninas en la estrechura a la que fueron confinadas por el siglo XVIII. Con los resultados tenidos hasta ahora¹²⁴ es posible afirmar que el estilo sanjuanino no coincidió con los cánones poéticos sancionados por la crítica de los siglos XVII y XVIII. Juan de la Cruz “aún ante el público, era el místico y no el poeta” (Rodríguez Moñino 33).

Como ha concluido José Vicente Rodríguez, hay tres siglos sanjuanistas por excelencia,¹²⁵ el XVI “en el que se desarrolla la existencia completa de Juan de la Cruz”; el XVII “en el que aparecen las grandes ediciones de sus libros: 1618, 1619, 1630. Es también el siglo de las grandes biografías o «Historias» escritas por José de Jesús María (Quiroga), Alonso de la Madre de Dios (Martínez), Jerónimo de San José (Ezquerria), Francisco de Santa María (Pulgar)”. Finalmente, el siglo XX pues se trata del “siglo del doctorado de Juan de la Cruz, de las grandes celebraciones del IV Centenario de su nacimiento en 1942 y del IV Centenario de su muerte en 1991” (271-272).

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se mantiene como característica constante en la recepción un halo de misterio de difícil aprehensión que rodea a las canciones sanjuaninas. Este misterio se forma en la apropiación por parte de la recepción del problema de la inefabilidad mística en su configuración sanjuanina. Juan de la Cruz hace depender la comprensión mística de sus canciones de la experiencia individual “ni

¹²⁴ Mialdea lista el amplio corpus de Retóricas y Poéticas que ha consultado para su investigación en la nota 169 de la página 106.

¹²⁵ Concuera con éste dictamen del estudio de Mialdea “las huellas de san Juan de la Cruz en el discurso teórico-crítico de los siglos XVI, XVII y XVIII” muestra “cómo la aparición del escritor carmelita sigue un proceso gradual creciente, que va de no ser apenas tenido en cuenta a estar presente de una forma habitual en la historiografía literaria española.” (Mialdea Baena 156)

basta ciencia humana para saber entender, ni experiencia para lo saber decir: porque sólo el que por ello pasa sabrá sentir más no decir” (Cruz 146). Se trata de la cualidad inefable del hecho místico, éste “es literalmente indescriptible e intransferible a quien no lo haya experimentado a su vez” (López-Baralt 13). Parece cierto que “más allá de las circunstancias históricas y culturales en las que se encuentren los espirituales saben que lo único que han logrado compartir con el lector es su perplejidad” (López-Baralt 14). Su discipulado en el siglo XVI, el público receptor del logos exegético sanjuanino colabora en la escritura de las “Declaraciones” y deja testimonio de la dificultad para comprender las canciones aún en el horizonte de expectativas del autor. El siglo XVII será el siglo de los *Apuntamientos* de Diego de Jesús, exhalador de un inagotable aliento apologético que pretende la “más fácil inteligencia de las frases místicas” (615); es el también el siglo de las polémicas con alumbrados y quietistas y de la ardiente como efectiva defensa de Basilio Ponce de León. El siglo XVIII asimila los presupuestos de los *Apuntamientos* y mantiene la idea de que la obra sanjuanina está llena “más de misterios que de palabras” (Capmany y de Montpalau 124). Atestigua también este siglo la difusión de la fama de Juan de la Cruz como escritor proscrito y perseguido.

Al ser configuradoras de una experiencia iniciática, con todo lo que esto conlleva, la dificultad de comprensión se asimila en la recepción como una incitación a la exégesis. Esto es, en la teoría de la recepción, como una motivación a responder desde un impulso creador a los “lugares vacíos” (Iser 138). Juan de la Cruz no ha podido sino dejar a los lectores de su obra en todo lugar y tiempo “en el umbral del Misterio con su melancólico *no sé qué que quedan balbuciendo*” (López-Baralt 12).

Siguiendo la perspectiva de la teoría de los polisistemas y el interés por los fenómenos relevantes del sanjuanismo en el campo literario, una cuestión que interesa precisar es en qué momento y cómo es que este campo literario comenzó a adquirir comportamientos gestados en el campo de la teología. Específicamente, en qué momento y cómo se empieza a valorar la poeticidad de un texto lírico a partir de la comparación con las canciones de Juan de la Cruz. En qué momento Juan de la Cruz deja de ser sólo *mystica mensura* para devenir también *poetica mensura*. Desde una perspectiva polisistémica, no es posible ignorar la influencia que la canonización eclesial ejerció sobre la canonización literaria en un contexto como el español y el novohispano.

Canonizado en la Iglesia Católica en 1726 y canonizadas sus enseñanzas desde 1675 con su beatificación, en 1881, año en el que Marcelino Menéndez Pelayo pronuncia su “Discurso” de ingreso a la Real Academia Española, Juan de la Cruz entra plenamente en el canon literario español. Este discurso es paradigmático en tanto que “gira radicalmente el punto de vista sobre la comprensión del misticismo, entre otros, de Juan de la Cruz” (Mialdea Baena 44). Desde el punto de vista de la rica tradición de la literatura mística española

a Menéndez Pelayo le interesaban casi exclusivamente los místicos artistas, los que eran grandes poetas, como San Juan de la Cruz (...), el género en sí, es decir, los problemas teológicos y doctrinales de la teología mística poseía para él un interés menor e incluso lo encontraba monótono y cansado por la repetición constante de los asuntos y aún de las ideas (Sainz Rodríguez 284).

El discurso de Menéndez y Pelayo reproduce en buena medida la norma literaria del siglo XIX que venía considerando a Juan de la Cruz dentro del canon de autoridades de la literatura española. Mialdea Baena

propone dos fechas significativas previas además de la ya señalada de 1881. La primera, 1856 en que se publican las obras del místico en la Biblioteca de Autores Españoles precedidas de una generosa introducción de Pi y Margall.¹²⁶ La segunda de estas fechas, 1878 corresponde al ingreso de Juan de la Cruz en el “Catálogo oficial de escritores que pueden servir de autoridad en el uso de vocabularios y frases en lengua castellana”.¹²⁷

En su *Discurso* Menéndez Pelayo ensaya una historia tan sucinta como erudita de la poesía mística española. Llegado a Juan de la Cruz lo compara con todos los anteriores “pero aún hay una poesía más angélica, celestial y divina, que no parece ya de este mundo (...) y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana, y tan elegante y exquisita en la forma, y tan plástica y figurativa, como los más sabrosos frutos del Renacimiento” (45-46).

¹²⁶ Ésta es el inicio de las encendidas exaltaciones que el tiempo comenzó a proferir a Juan de la Cruz. La documenta Juan Bosco San Roman. Pi y Margall “Literalmente es un gran admirador de San Juan de la Cruz y se adelanta en sus afirmaciones a su histórico y autorizado juicio que, sobre la poesía del autor del *Cántico Espiritual*, dará años más tarde Menéndez Pelayo. San Juan de la Cruz -escribe Pi- es «una verdadera individualidad, un autor completamente original, un tipo. En vano le buscamos antecesores en nuestra historia literaria, en vano le buscamos rivales y en vano le buscamos descendientes [...] No hay, no habido antes ni después de él, otro autor que le haya seguido ni podido seguir su camino» (p.XIV). La razón de ello es que su poesía es propia experiencia y su misma alma (p.XIV). (San Román 196)

¹²⁷ Si bien Mialdea reconoce que Menéndez Pelayo es “figura indiscutible en la recuperación de San Juan de la Cruz para el canon literario español” verifica que su interés por la literatura mística “no aparece *ex nihilo*” (148). Mialdea dice “descubrir” a los “personajes que sirven como fuente de inspiración a Menéndez Pelayo para el rescate de nuestra literatura mística: Benjamín Wiffen, Usoz y Ríos, Boehmer, junto a Richard Crashaw (lector empedernido de santa Teresa) son algunos de los escritores que mantuvieron esa *llama* encendida cuando en España, salvo en reductos bien delimitados, a penas se valoraba este tipo de literatura” (148). Mialdea da relevancia además al filólogo francés Alfred Morel-Fatio quien “anima” a Menéndez Pelayo a “redescubrir esta parte de la literatura española claramente olvidada” (149).

Una vez que ha ofrecido su experiencia estética ¿religiosa? con las canciones espirituales de Juan de la Cruz, dice: “confieso que me infunden religioso terror tocarlas” (Menéndez Pelayo 46). Sin pretender omitir el carácter sagrado y con marcada reverencia, Menéndez Pelayo hace una valoración estética en la que abre las puertas al análisis técnico:

Juzgar tales arrobamientos, no ya con el criterio retórico y mezquino de los rebuscadores de ápices, sino con la admiración respetuosa con que analizamos una oda de Píndaro o de Horacio, parece irreverencia y profanación. Y sin embargo, el autor era tan artista aun mirado con los ojos de la carne, y tan sublime y perfecto en su arte, que tolera y resiste este análisis, y nos convida a exponer y desarrollar su sistema literario, vestidura riquísima de su extático pensamiento (46).

Menéndez Pelayo, en sus palabras, entrega al siglo XX un Juan de la Cruz mirado con los ojos de la carne, poseedor de un sistema literario que tolera y resiste el análisis. Análisis desmitificador de Jean Baruzi, de Dámaso Alonso, para referir tan sólo los primeros hitos de la recepción reproductiva en este siglo. Con todo, la mirada de Menéndez Pelayo no es desacralizadora, ve a Juan de la Cruz como poeta, de la talla de Píndaro y Horacio, sí, pero como poeta místico, el más alto de la expresión mística cristiana.¹²⁸

¹²⁸ El *Discurso* de Menéndez Pelayo se interesa en buena medida por tipificar la poesía mística y a los poetas místicos por medio del deslinde de características compartidas con otros géneros cercanos de poesía: “poesía *mística* he dicho, para distinguirla de los varios géneros de poesía sagrada, devota, ascética y moral, con que en el uso vulgar se la confunde, pero que en este santuario del habla castellana justo es deslindar cuidadosamente. Poeta místico es Ben-Gabriel, y con todo eso, no es poeta cristiano. Rey de los poetas cristianos es Prudencio, y no hay en él sombra de misticismo” (Menéndez Pelayo 10).

2.3.1.2 *Mystica mensura* y *poetica mensura*

Ochenta y cuatro años pasaron desde su muerte para que Juan de la Cruz deviniera autoridad incuestionable en materias místicas. Tuvieron que pasar más, hasta la segunda mitad del siglo XX, una vez que Juan de la Cruz ocupó un lugar en el centro del canon lírico español y se comenzó a hacer notorio el efecto en la recepción, para que su rol prototípico fuese sancionado por la recepción reproductiva dentro del subgénero lírico de poesía mística “el poeta místico -cuya representación casi prototípica es San Juan de la Cruz- tiene la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte, es decir, en este caso particular, a una poesía mística” (Hatzfeld 15).

Helmut Hatzfeld llama la atención del crítico literario a identificar la poesía “genuinamente mística” (15) la única que verdaderamente expresa lo *arcanum* y *numinosum* de la experiencia mística, de cualquier otra clase de poesía pseudomística, cósmica, romántica, pura y especialmente poesía amorosa. Explica dos posibles desviaciones a la expresión poética genuinamente mística:

Una consiste en la poesía mística empática, manierista, escrita por buenos poetas que no han tenido personalmente ninguna experiencia mística, pero que saben de teología mística y modelan sus poemas conforme a esos conocimientos. Que tales poetas no son poetas místicos se traduce en la ausencia de símbolos arquetípicos, originales y periódicos, que encarnarían una experiencia fundamental en una forma única y «necesaria». Ejemplo de esto lo tenemos en Luis de León. La otra desviación consiste en aquella clase de poesía proveniente de un místico con auténtica experiencia, pero carente de aptitud poética. En este caso, aunque las formas de expresión incluyen símbolos arquetípicos, tienen sin embargo un sabor didáctico y

explicativo, de manera que las afirmaciones hechas, en lo que concierne a la expresión, podrían hacerse también en prosa. Nos ofrece un ejemplo de esto Santa Teresa en cuanto poetisa (16).

Comparados con Juan de la Cruz, fray Luis de León y Teresa de Jesús no son para Helmut Hatzfeld genuinos poetas místicos. Más allá del valor que pueda tener la estimación del filólogo alemán, importa el testimonio histórico de la función que acomete Juan de la Cruz, en la recepción reproductiva de la segunda mitad del siglo XX, como eje de las coordenadas que determinan la comparación. Ya no es sólo grado cero en el juicio de doctrinas espirituales, como comenzara a ser a partir del siglo XVII, producto del resultado de las polémicas suscitadas por los alumbrados de Sevilla y el quietismo molinosiano y como lo afirman Eulogio Pacho y Bernard McGinn. Juan de la Cruz es para la crítica literaria del siglo XX el punto de comparación en el reconocimiento y la valoración estética de poesía mística. Una vez que ha ocupado el centro en el canon literario español, su obra sanciona a partir de la segunda mitad del siglo XX, la poesía genuinamente mística en lengua española.¹²⁹

Esta centralidad de Juan de la Cruz permea de tal forma en la conciencia estética del siglo XX que en obras como la *Suma Poetica* serán denominados “místicos” poemas cuya adscripción simbólico-semántica y léxica a las canciones sanjuaninas y dentro de ellas al “Cántico espiritual” se verifique claramente.

¹²⁹ El concepto mismo de “mística” se encontraba con una nueva crisis ahora en el campo literario; por lo que sanciones como la de Hatzfeld se sienten necesarias sobre todo en ambientes de la ortodoxia católica. Sobre esta cuestión se abundará en el capítulo siguiente.

Suma poetica (1944) editada por José María Pemán y Miguel Herrero, no pretende ser una antología que sugiera “una encogida selección: ni flor, ni ramillete, ni manojo” sino que han querido, con ese título, entregar al lector una imagen “lo más vivaz y robusta” a la manera de una Suma medieval para anunciar un contenido “extenso, difuso, un poco torrencial” (Pemán 3). Su esfuerzo de una panorámica total¹³⁰ hace de la *Suma* de Pemán y Herrero un documento de gran valor como proyecto de registro de la expresión poético-religiosa española. Los poetas ahí incluidos conforman para sus editores una selección “oficial y académica (...) no ha producido la rebusca sorpresas ni hallazgos inusitados” (Pemán 10).

La secuencia organizada por Pemán y Herrero responde al grado de intimismo dentro de la revelación divina en el marco de la historia sagrada del catolicismo.¹³¹ *Suma poetica* quiere ser un esbozo de la hierofanía poética en expresión española desde las semillas de la inspiración profética en el Antiguo Testamento hasta la revelación personal e íntima entre Dios y el yo “divisa, humilde y altiva, del

¹³⁰Dispuesta según “el orden conceptual y lógico del mismo tema religioso considerado en su totalidad” (Pemán 6) la sucesión orgánica de temas religiosos españoles que los editores proponen es: una primera parte “Ciclo bíblico del viejo testamento”, una segunda parte “Ciclo evangélico” dividido en I. Navidad, II. Vida pública del Señor, III. Sagrada pasión y IV. Misterios gloriosos; una tercera parte “Ciclo eucarístico”; cuarta parte “Ciclo Virgíneo” integrado por I. Misterios, II. Alabanzas y loores y III. Advocaciones de la Virgen, IV. La quinta parte corresponde al “Ciclo hagiográfico” y la sexta y última al “Ciclo ascético-místico” dividido en I. Los novísimos, II. Conversión y penitencia, III. Sentimientos religiosos, IV. La vocación religiosa, V. Ascética, VII. Vía iluminativa y, finalmente VII. Mística.

¹³¹ “Más que una antología de la poesía religiosa de los poetas españoles es un panorama de la religión poética de España” (Pemán 6). Pemán “parte de la tesis de que en España, más que en cualquier otro país, se han borrado los límites entre la poesía religiosa y la profana, porque lo religioso está presente como un «clima» en numerosas, aunque sean disimuladas, alusiones bíblicas y teológicas, místicas y ascéticas” (Madyjewska 233)

individualismo religioso español” (Pemán 22) que llega a su más sublime altura en la expresión mística. En el estudio preliminar de la *Suma*, cauto de no incurrir en un anacronismo, Pemán otorga un lugar a Juan de la Cruz entre los más avanzados poetas de la emoción religiosa

esa pureza y asepsia de la poesía sólo ha podido producirse y desearse cuando la creciente organización de tantas y tantas técnicas ha ido absorbiendo toda la parte conceptual, reflexiva y aún didáctica que antes se adhería al puro fenómeno poético, y dejando a éste cada vez más desnudo y libre. Es el mismo proceso ocurrido en todas las artes (...) la poesía de un James, de un Milosz -incluso fuera del terreno ortodoxo de un Rilke-, puede dedicarse a captar las más delgadas sutilezas de la emoción religiosa cuando ya su parte conceptual, articulada o dogmática, ha sido recogida por otras técnicas. Pero aplicar este enfoque a nuestro gran documento poético y religioso de la eterna España sería un anacronismo. A penas habríamos de encontrar para nutrir esa selección unas cuantas poesías de San Juan de la Cruz (Pemán 7)

Pemán entiende el devenir de la poesía como un camino hacia la depuración de esas sustancias que a su parecer le han entorpecido al género en su trayecto de alcanzar la pura expresión de lo religioso. Los poetas que para él consiguen hablar puramente esa lengua de la emoción religiosa son todos próximos a su propio horizonte hermenéutico a excepción de Juan de la Cruz, en quien instituye Pemán el grado cero de pureza de la historia de la expresión religiosa poética española. El místico abulense del siglo XVI es hermanado por Pemán a tres poetas: Henry James (1843-1916), Czesław Miłosz (1911-2004) y Rainer Maria Rilke (1875-1926) modelos de poeta religioso en el siglo XX de Pemán.¹³² De los desaciertos en el estilo sanjuanino que viera Capmany,

¹³² Este criterio determina la selección de la *Suma poetica* en tal forma que “excluye el criterio de intensidad de una vivencia, sea poética o religiosa, o de las innovaciones expresivas porque, como puntualiza, en este caso tendría que limitarse a San Juan de

en el siglo XX la poesía sanjuanina se recibe y se valora en la crítica como “la más sabia construcción estilística de nuestra literatura” (Pemán 26).

Juan de la Cruz ostenta para José María Pemán, antes que para Helmut Hatzfeld, pero después que para Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso, el ápice de la “mística más alta de la literatura cristiana” (Pemán 22). Es en Juan de la Cruz que la mística española “de «Dios y yo» llega a su última meta” se trata de “la última delgadez y afinamiento de lo más característico de la piedad occidental” (Pemán 23) y sus canciones “son seguramente la más alta cumbre de poesía que se haya logrado en todas las lenguas romances” (Pemán 25).

Insertándose en la línea de pensamiento que problematiza las coincidencias entre experiencia mística y experiencia poética, Pemán da el nombre de “levitación literaria” (Pemán 27) al que para él es el desconcertante fenómeno de creación poética de Juan de la Cruz. Con esta conjetura Pemán se introduce en una de las grandes cuestiones que se desprenden de la primera recepción de Juan de la Cruz en el contexto de su discipulado. La primera duda entre maestría técnica o revelación se produce y es en algún modo atribuible a Magdalena del Espíritu Santo, quien, pasmada por la belleza de las canciones de su maestro Juan de la Cruz le interroga

causándome admiración la viveza las palabras y su hermosura y
sutileza, le pregunté un día, si le daba Dios aquellas palabras que

la Cruz, algunos versos de Lope y de fray Luis de León. Evoca ejemplos de los poetas como James, Milosz, Rilke, que sí son religiosos en este sentido y se permitían mucha libertad para «captar las más delgadas sutilezas de la emoción religiosa, cuando ya por su parte conceptual, articulada o dogmática, ha sido recogida por otras técnicas». El ideal consistiría también en combinar la técnica, el tema y la autenticidad, que de alguna manera se vislumbra en la lírica peninsular.” (Madyjewska 235).

tanto comprendían y adornaban, y me respondió: -Hija, unas veces me las daba Dios, y otras las buscaba yo (Santa Teresa 133)

Palabras que comprenden y adornan. Altura mística y técnica lírica; ahí se abren las vetas en conflicto, las dos laderas: el trabajo técnico del poeta y una posible doble revelación, de fondo, pero también de forma. La cuestión se mantendrá como un tema sanjuanista fundamental para la recepción reproductiva a lo largo del siglo XX.¹³³ Éste es el siglo que ahonda el misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz. ¿Qué grado técnico de conocimientos líricos fue necesario en la composición de las canciones sanjuaninas? ¿Dónde está la frontera entre el impulso de la necesidad interior mística y el impulso creador lírico? ¿Se desborda uno en el otro? El asunto de inmediato suscita cuestionamientos sobre la identidad de Juan de la Cruz, siempre en entredicho, amenazada a través de los siglos por incesantes oleadas de polémicas.

En buena medida los críticos buscan salvar esta cuestión intentando conciliar lo que en su horizonte histórico aparece como dos opuestos:¹³⁴

¹³³ Esta cuestión evidentemente no se reduce al problema de la creación sanjuanina. Es un problema que atañe a toda creación artística. Al menos en el género de la mística se registra desde sus primeras escrituras medievales, véase la ya citada obra de Victoria Cirlot y Blanca Garí *La mirada interior*. La discusión ha arrojado nuevas preguntas en poetas que ya son un referente universal en el problema Hölderlin, Rainer Maria Rilke. Véase “Poeta y divinidad: aspectos de la mediación en la creación poética” (2013) de Badía Fumaz para la revista *El genio maligno*.

Para Curtius, Henry Bergson ha resuelto ya el misterio al explicar la función creadora de ficciones *fonction fabulatrice*, que se pone en marcha cuando el instinto crea percepciones imaginarias “Éstas pueden representarse primero como conciencia indeterminada de una «realidad activa» (el *numen* de los romanos), en seguida, como espíritus y mucho más tarde como dioses. La fantasía forjadora de ficciones y mitos existe para fabricar espíritus y dioses (...) para nuestra consideración, el descubrimiento bergsoniano de la «función fabuladora» es de esencial importancia, pues por primera vez quedan aclaradas conceptualmente las tan discutidas relaciones entre poesía y religión” (Curtius 25)

¹³⁴ Se trata también de la tensión vital contradictoria entre la *docta pietas* y la *docta ignorantia* conjeturada por Rodríguez-San Pedro Bezares con la que principia el capítulo primero de esta investigación.

el poeta “demasiado artesano, demasiado inclinado sobre sus papeles para trazar una estrategia de acentos y palabras” que se figura como “excesivamente incongruente con el fraile santo ensimismado y abandonado en Dios que conocemos históricamente” (Pemán 27). En este intento conjetura Pemán como propuesta la levitación literaria, que no es otra cosa, según él mismo la describe, que pretender explicar un fenómeno también literario mediante la trasposición de un epifenómeno místico. Con ella, Pemán aspira a llegar a la *coincidentia oppositorum*¹³⁵ de la creación sanjuanina.

La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera) en su tercera edición en 1958 ordena genealógicamente la crítica en torno a este mismo problema¹³⁶ que Dámaso Alonso reconoce como “problema de las relaciones mutuas entre poesía y experiencia mística, y entre poesía y comentario en prosa” (Alonso 18). Sobre el religioso terror de su maestro Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso se apropia de una emoción similar “es el mismo espanto que yo -con mucho más motivo- había sentido siempre (...) no eran sólo las palabras de Menéndez Pelayo lo que producía mi inicial terror, sino un conocimiento elemental de los problemas que entraña la poesía de San Juan de la Cruz” (Alonso 18). Las cuestiones inherentes al problema así enunciado por él y al que nos

¹³⁵ “Probablemente nos hallamos ante un doble milagro literario y místico. Probablemente en San Juan de la Cruz ese primer movimiento de la intuición poética, gratuito y luminoso, aún en el orden natural, se confundía, en todo un primer tramo de su mecanismo psíquico, con el movimiento sobrenatural de la contemplación. Probablemente ese mismo movimiento de física mística que se llama «la levitación», y que levanta a veces el cuerpo del contemplativo, se ha dado aquí en su verbo y en su poética. La poesía de San Juan es, probablemente, un caso de «levitación literaria»” (Pemán 27).

¹³⁶ José Ángel Valente contrapone una feroz crítica a la postura alonsina sobre el tema. Por su capital importancia en la revisión de las tendencias críticas del sanjuanismo en el siglo XX, abordaré con detenimiento su “Formas de lectura y dinámica de la tradición”.

venimos refiriendo hasta ahora “han sido tratadas en el libro de Jean Baruzi *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, obra de maravilloso rigor metódico, en lo histórico y lo literario, y siempre bella y profunda” (Alonso 18-19). El estudio de Baruzi queda constituido, como autoridad incuestionable o como iniciador de polémicas¹³⁷ desde su publicación en 1924 como referente ineludible para los estudios sanjuanistas.¹³⁸

La centralidad canónica de Juan del la Cruz se verifica ya claramente en el comportamiento crítico del campo literario español del siglo XX. Antes que en el volumen de los *Estudios literarios sobre mística española* de Helmut Hatzfeld, la actuación crítica comparativa se configura en la *Suma poetica* de Pemán y Herrero. Ahí la conciencia crítica, tras exultantes estimaciones a la poesía sanjuanina, recoge y sanciona en su comportamiento antológico, la función de *poetica mensura* operante en la canonicidad de la poesía sanjuanina.

En su última parte “II. Mística” la Suma recoge, además de los sanjuaninos “Noche oscura del alma”, “Cántico espiritual” y “Llama de

¹³⁷ “En diversos sectores de la crítica sanjuanista surgieron disidencias notables: Evangelista Vilanova considera inoperante que Baruzi haya introducido «un racionalismo absoluto» como regla de interpretación para san Juan de la Cruz, y desaprueba que tanto Baruzi como Garrigou-Lagrange hayan abordado una lectura demasiado sistemática de la poesía sanjuanista. Vilanova considera amenazador que el desentrañamiento del símbolo pueda superar la experiencia mediante la lectura sistemática de las ideas, en lugar de producir una lectura simbólica que alcance el contenido: «aproximarse al mito y al misterio a través del logos equivale a destruirlos». De acuerdo con María Auxiliadora Álvarez, Baruzi es teórico y Garrigou-Lagrange es teólogo, de manera que en realidad ninguno de los dos se aproxima a la lectura con la mente metafórica del poeta, o con la vivencia del místico” (Silvestre Miralles 24).

¹³⁸ Para Silvestre Miralles, las aportaciones de Jean Baruzi “supusieron una renovación en los discursos concebidos hasta entonces desde la religión. Su biografía sobre san Juan abandona el carácter hagiográfico y aborda el tema desde la seriedad estricta de la documentación, con su esfuerzo crítico por comprender el mensaje del místico de un modo secularizado y simbólico” (Silvestre Miralles 23-24).

amor viva”, en orden cronológico el “Cantar a lo divino” de Juan Álvarez Gato (segunda mitad del siglo XV-1609); “Aspiraciones de vida eterna”, “Otra glosa sobre los mismos versos”, “Glosa”, “Villancico” y “Glosa sobre estas palabras: «DILECTUS MEUS MIHI»” de Teresa de Jesús (1515-1582); “El pajarillo” de Gregoria Parra de nombre religioso Sor Francisca de Santa Teresa (1653-1735)¹³⁹; “Canción” de Sor María de la antigua (1566-1677); “Afectos de Amor de Dios” de Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614); “A una ausencia de Dios” de Sor Marcela de San Félix (1605-1688); “Canciones en que Dios descubre el camino para que las almas vayan a él por la escala secreta de la oración” Isabel de Jesús (1611-1682); “Quejas de amor místico”, “Canciones espirituales” de Fray Pedro Malón de Chaide (muerte en 1589); “Desposorios espirituales” de José de Valdivielso (1560-1638); “La Jerusalén celestial” de Fray Antonio de Camós (siglo XVI); “Herida que da vida” de Juan de Rojas y Ausa (siglo XVII); “Andúvete buscando de noche mi lecho ¡oh Amado de mi alma!” de Diego Suárez de Figueroa (muerto en 1743). Por la sola nómina de autores es evidente que la selección de Pemán y Herrero está orientada por la sanción de la

¹³⁹ En el capítulo “III. Poesía mística y poema místico en tres poetas mexicanos” del libro *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología* (2017) en el apartado “Javier Sicilia: la flecha y la paloma” ofrezco un recorrido del símbolo místico del pájaro, estrechamente relacionado con el símbolo de la flecha o el arpón. Me adentro en las casidas XLIX y XIII de Ibn Arabi (1165-1240) paso por unas estrofas del “Cántico espiritual” protagonizadas por la paloma sanjuanina; luego después al pajarillo de Sor Francisca de Santa Teresa para llegar a los clavadistas en el poema “Juan 21, 7 o los clavadistas de Javier Sicilia. Adelanto que “el «mal idéntico al mío» del yo lírico de Ibn Arabi, los «celos me da un pajarillo» de Sor Francisca de Santa Teresa y el sentimiento de que en los clavadistas «se materializara la experiencia de nuestras propias vidas» del yo poético de Javier Sicilia se asemejan en la auto identificación que los tres yo poéticos hacen en el símbolo de penetración en lo alto o en lo bajo, prototípicos en la tradición mística: ave, paloma, flecha, arpón” (Aguilera 119).

ortodoxia católica. La Biblia es la autoridad ineluctable de los criterios bajo los que los editores han hecho su selección.

Además de los criterios propios a la selección antológica, en esta parte “II. Mística” el bíblico *Cantar de los cantares* acomete la función de texto de autoridad para los editores.¹⁴⁰ Pemán reconoce la oficialidad del libro bíblico en el ámbito de la mística:

es curioso observar este fenómeno típicamente occidental de singularización del hecho religioso en la utilización del libro bíblico que llegó a ser el texto, como oficial, de toda la Mística: el *Cantar de los Cantares* (Pemán 24)

Para Pemán, la denominación genérica “mística” ha de pasar por la verificación de filiación al *Cantar de los Cantares*. Esto queda claramente establecido por Pemán en el “Estudio preliminar” de la Suma. Sin embargo, a pesar de las exaltadas consideraciones líricas y místicas hacia ella, no hay una sola mención a la intervención de la obra sanjuanina como orientadora y sancionadora de la selección de poemas místicos en la *Suma poetica*.

Aunque no esté dicho en el “Estudio preliminar”, la canonicidad lírica y mística de las canciones de Juan de la Cruz opera de forma efectiva

¹⁴⁰ Sienten necesario asegurar una exégesis ortodoxa, lícita del libro: “En su sentido literal y típico, este libro, de acuerdo con todo el carácter del Antiguo Testamento, encaminado a acentuar la elección de Israel, no hace otra cosa sino exaltar esta elección, dando un desarrollo poemático a la metáfora de las bodas de Dios y su pueblo, muy usada en todos los profetas. En un «sentido evangélico», muy propio también de la Escritura antigua, que todo el tiempo prefigura y anuncia la era nueva, significa también la boda de Cristo con la heredera de Israel, o sea la Iglesia; pero siempre, en un caso y en otro, es el epitalamio de una comunidad fiel y su Dios. Es el Occidente el que, ladeando cada vez más el factor individual de la ecuación religiosa, se apodera del *Cantar* para darle un sentido íntimo de matrimonio de Dios con «cada alma». San Pablo es el primero que autoriza a los corintios esa interpretación extensiva, y lícita en cuanto en el amor de Cristo a su Iglesia va, como en su solicitud providente, incluido el amor especial de Cristo para cada alma”

como criterio determinante de selección en los poetas posteriores al horizonte histórico del siglo XVI. La sola evocación del título del poema “Canciones en que Dios descubre el camino para que las almas vayan a él por la escala secreta de la oración” de su constante discípula Isabel de Jesús, es indicio del sanjuanismo operante en la selección. Pero donde la autoridad canónica de Juan de la Cruz hace de garante incuestionable es en la escueta selección de poesía mística del siglo XX recogida en la *Suma poetica*.

Para los editores en el siglo XX español, hasta 1944, sólo es poesía mística “Gozo del alma arrepentida que descansa en Cristo su esposo” de Pablo Cavestany (1886-1965), “Pasaste, jardinero” de Cristina de Arteaga (1902-1984) y “La hermana paloma” de María de Madariaga (1905-2001). “Gozo del alma arrepentida que descansa en Cristo su esposo”, como el “Cántico espiritual” está escrito en liras. También como en el poema sanjuanino intervienen en un diálogo *Esposa y Esposo*, estas intervenciones son anunciadas de forma alternada a la manera de un diálogo dramático. Sólo en la última lira, la veintitrés, Cavestany cita, diferenciando tipográficamente en itálicas, una de las liras del Cántico:

*¡Pastores, los que fuéredes
allá por las majadas al otero,
decid a cuántos viéredes
que ya no peno y muero
pues me ha sanado aquel a quien más quiero!* (781)

Habría que asegurar un análisis pormenorizado para determinar hasta que punto el poema de Cavestany se suscribe a la tradición de imitadores de Juan de la Cruz, esa que germina en el proceso mismo de transmisión de sus canciones. En esta lira la cita está marcada tipográficamente, pero en otras no queda claro en dónde termina Juan de la Cruz y comienza

Cavestany; como ésta, en la que el *Esposo* de Cavestany asume la pregunta inicial de la sanjuanina esposa

¿En dónde te escondiste,
mi amada, y me dejaste sin aroma?
como paloma huiste.
pero mi mano toma,
que ya abro el palomar a mi paloma. (779)

“Pasaste, jardinero” recuerda la cuarta y quinta lira del “Cántico espiritual” y evoca, para detenerse en ella, la imagen del paso del Amado por bosques y espesuras. El poema confiere a la sola actividad del jardinero un efecto místico como atributo de su mirada, atributo que en el Cántico es más bien de creación. La voz poética anhela ser un *hortus conclusus* y desea también la *mors mystica* mientras florece y persevera frente a los ojos del Jardinero

Pasaste... como un rayo
de amor en mi sendero
y como el sol de mayo,
¡Jardinero!
En mi jardín había
una flor extasiada
¡La entreabrió de alegría
tu mirada!
Vislumbró la promesa
de unos huertos lejanos,
anheló ser la presa
de tus manos.
¡Crecer en tu lindero,
suavizar tus abrojos,
y un día, Jardinero,
morir ante tus ojos!

Te esperé en la mañana,
te aguardé al mediodía.
Mi flor no se desgrana;
te aguarda todavía.
No es la emoción incierta

de aquel botón de rosa,
¡es una flor abierta
que se brinda suntuosa!

¿Cuál será su destino
si una mano atrevida
corta el sueño divino
que la tiene prendida?
¿Quién oirá su querella
si es otro el pasajero
si no vienes por ella,
Jardinero?

No nací para ser,
en la fiesta pagana,
una flor de placer,
que se olvida mañana.
Aun persiste el aroma
que encendió mi capullo;
ven, Jardinero, toma
lo que es tuyo.
Quiero ser el agrado
de tu sola mirada,
como huerto cerrado,
como fuente sellada
¡Tú no has vuelto jamás!
Yo te llamo, te espero...
¡Yo sé que volverás,
Jardinero! (Arteaga 782)

Finalmente “La hermana paloma” vuelve sobre el motivo místico de la paloma, también patrimonio simbólico sanjuanino cifrado en el “Cántico espiritual”. El anhelo de la voz poética de ser un elemento capaz de penetrar en lo alto o en lo bajo está ampliamente documentado en tradiciones místicas distintas a la cristiana y se remonta a la fabulación

propia del pensamiento religioso humano.¹⁴¹ En un trabajo creador a partir de la recepción de la lira sanjuanina

¡Vuélvete paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma!

Anhelante de ser la paloma del Cántico la voz poética en el poema de María de Madariaga dice:

Quiero ser tu paloma, Señor; ser tu paloma,
tu paloma única,
cual la que asoma
por las crestas azules de la loma,
por la llanura parda,
por la granja y el valle;
¡ser tu paloma!

La única crecida sin mancilla,
blanca como mi hermana,
lo mismo de sencilla;
la que anida en la peña y se encastilla
en el agujero de la muralla;
la que muestra el rostro,
la única sin mancilla.

Levántate ¡oh amiga! Ven, esposa,
beldad mía,
que está la poda hermosa,
esparciendo la vida ya frondosa
sus olorosos frutos
y arrullando la tórtola
¡Surge, levanta, esposa!

¹⁴¹ Así lo advierte Mircea Eliade “fue especialmente el dominio de la distancia, conseguido gracias al arma arrojadiza, el que suscitó innumerables creencias, mitos y leyendas. Recordemos las mitologías articuladas en torno a las lanzas que se clavan en la bóveda celeste y permiten la ascensión al cielo, o las flechas que vuelan a través de las nubes, atraviesan a los demonios o forman una cadena que llega hasta el cielo (27). Este dominio de la distancia puede también desplegarse horizontalmente en mitos antiguos. Véase también “El vuelo mágico” en *El vuelo mágico* (2017) edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega.

Casta paloma mía, soy tu hermana;
criatura de Dios;
la que se afana
por ser modesta, pura, limpia, sana
como me invitas tú, como tú me predicas;
¡soy tu hermana! (782-783)

Por más prescriptiva que sea la recepción reproductiva, una obra literaria no ocupa el centro del canon sólo porque la crítica de una época se esfuerce por concederle este lugar. La crítica en este periodo es preceptiva y al tiempo que sanciona intenta ya describir también los fenómenos que observa en otros lugares del campo literario. Un poeta, una obra como el “Cántico espiritual” muestra su sitio en el centro del canon cuando ejerce su canonicidad.

El testimonio de este ejercicio se verifica, en la recepción reproductiva de la primera mitad del siglo XX, en obras como la *Suma poetica*; obra que buscando asegurar la denominación genérica “poesía mística” para poemas de la tradición española pasa sí, obligadamente pasa por el *Cantar de los Cantares*, pero con el seguro tamizaje del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz. El resultado es llamativo pues Pemán y Herrero al hacer una selección de poesía mística española posterior a Juan de la Cruz, sin indicarlo y probablemente sin pretenderlo, terminan haciendo una selección de la recepción creadora de Juan de la Cruz. Hasta la primera mitad del siglo XX decir poesía mística es decir Juan de la Cruz y su recepción. El asunto es de gran relevancia, pues este solo autor llegó a definir en lengua española un género de más de ocho siglos de existencia.

Esa *poetica mensura* se mantiene y se hace explícita en la conciencia crítica de otra antología de finales del siglo XX. La *Antología de poesía mística*

española (1998) recopilada e introducida por Miguel de Santiago. Desde el género en particular “poesía mística” pretende abarcar la expresión española en general. Abre un arco histórico que comienza en el siglo XIII con Ramon Llull y se extiende hasta el siglo XX. Para el editor “un solo poema de san Juan de la Cruz vale por todos los demás que se incluyen en esta antología” (XLVIII).

2.3.1.3 José Ángel Valente y la crítica sanjuanista al cierre del siglo XX

Con la llegada al final del siglo XX se visibiliza una corriente crítica sanjuanista que venía tomando forma algunas décadas atrás. Con el fin de siglo cobra relevancia una comprensión de un Juan de la Cruz radicalmente humanizado. La discusión, la cuestión en discordia no es otra que la pregunta por el origen de la poesía sanjuanina que redundaba en la identidad de Juan de la Cruz ¿místico o poeta? Esa misma duda que le surgiera a Magdalena del Espíritu Santo y que permanecería como una de las grandes cuestiones del sanjuanismo durante cinco siglos. Esta corriente, viento nuevo que motiva una reconfiguración de la discusión en la recepción reproductiva, tiene por común denominador una aversión contra los estudios de Dámaso Alonso, hasta entonces referentes de autoridad.¹⁴² Aunque cuestiona a las autoridades críticas

¹⁴² María Auxiliadora Álvarez sondea estas disidencias y les da conjunto de corriente “las fuertes y consistentes disonancias con este crítico (Dámaso Alonso) datan ya de la mitad del siglo, como podemos confirmarlo en el extenso y detallado tomo titulado *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso* de Emeterio G. de Setién: «creemos que la teoría A [de Dámaso Alonso], defensora de un doble filo garcilasiano, directo e indirecto, llevado al extremo límite de una dependencia pormenorizada y triquiñuelista, necesita una revisión urgente» (61). Otras importantes disidencias han surgido en diferentes sectores de la crítica abocado al estudio de los textos sanjuanistas” así por ejemplo “Vilanova considera peligroso que el desentrañamiento del símbolo supere la experiencia a través de la lectura sistemática de las ideas, en lugar de producir una lectura simbólica que alcance el contenido: “aproximarse al mito y al

en torno a Juan de la Cruz y busca “la ruptura con ciertos modos hegemónicos de interpretación que, clausurados en acartonado academicismo o en esquematizaciones canónicas” (Valente y Lara Garrido 9-10) no deja de considerar la obra del místico como el centro del canon lírico español.

Más desde la queja del poeta, pero con aguda sensibilidad crítica, José Ángel Valente se traslada al horizonte de las dogmáticas perspectivas críticas del siglo XX con atención incisiva a Dámaso Alonso y Jorge Guillén. En sus palabras, trata de “precisar en qué estado interpretativo nos han transmitido los críticos o los creadores inmediatamente precedentes la tradición a la que pertenecemos” (21). El momento decisivo para Valente es 1942 “cuando alcanzaba su paroxismo el ardor triunfalista del nacionalcatolicismo español” es entonces que “la evolución de la «coyuntura histórica» determina, respecto de 1942, la aparición de radicales diferencias, tanto en la lectura de los textos como en los criterios de aproximación a la experiencia mística” (16). El mayor obstáculo metodológico que José Ángel Valente verifica en los estudios sanjuanistas es que incursionan en el análisis del arte poética “acogiéndose al precepto estimativo del «terror religioso» y a criterios preventivos de la «irreverencia» y «profanación». La «coyuntura histórica» parecía invitar a ello. La acotación o salvaguardia de Menéndez y Pelayo seguía conservando todo su rigor operativo” (17).

La recepción reproductiva consagrada ha estado afectada por este “síndrome de pavor” (19). Valente aboca su crítica a dos visiones que

misterio a través del logos, equivale a destruirlos” (61) la autora atribuye también a Helmut Hatzfeld, Valbuena Prat y Sánchez Martínez el “complementar y ampliar los análisis sobre la naturaleza de las relaciones místico-seculares entre las obras de los poetas del Siglo de Oro” (Álvarez 3-5)

para él son muestra representativa de la lectura hecha por la generación del 27: la de Dámaso Alonso y la de Jorge Guillén. Estas son construidas desde supuestos “sólo aparentemente distintos” (17). La lectura del profesor Alonso “fue una lectura de particular autoridad, cuyos criterios centrales -muy de su tiempo- se mantuvieron con notoria pertinacia” la lectura de Jorge Guillén “aunque ajena al aparato de pavores, terrores, miedos de lo abisal o del asombro ante los prodigios que Dámaso Alonso despliega, viene a coincidir con éste en lo esencial, es decir, en ser inspirada en un burdo criterio dualista” (21). Valente desentraña estos puntos de vista:

En el libro de Alonso, la muletilla de la «conversión del sentido humano en espiritual» nos lleva, más de una vez, a preguntarnos si entiende él acaso que lo humano carece de espíritu. Su obsesión por lo que llama «versión humana» y «refundición espiritual» lo lleva a sentar afirmaciones tan poco concebibles como la siguiente: «Córdoba refuerza y carga de sentido espiritual las imágenes nocturnas y aurales de Garcilaso.» ¿Es que las imágenes de Garcilaso carecían de sentido espiritual? ¿Cómo puede Sebastián de Córdoba -poeta ínfimo o «aborto literario», al decir de Menéndez Pelayo «reforzar» a Garcilaso? Con análogo criterio dualista, Guillén escribe: «Los poemas, si se los lee como poemas [...] no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte *poético* se percibe.» He ahí, de nuevo, una chata visión de lo humano, que a ningún horizonte nos proyecta «El poeta -añade todavía dicho autor- canta en términos humanos.» Pero ¿en qué otros podría hacerlo? (21)

La visión de estas conjeturas es “fuertemente reductora de lo humano la que el dualismo de esta crítica impone, para construir aparte el reino -¿antagónico?, ¿complementario?- de lo espiritual” (21). Al deponer en estos términos su dictamen contra la *autoritas* del crítico y del poeta, Valente pretende una revisión del tratamiento de lo humano en la

mística.¹⁴³ Propondrá una dinámica de la tradición como salvaguarda de las esencias sanjuanistas. La visión crítica dualista “perpetra el anómalo apartamiento o inaccesibilidad de la obra de San Juan de la Cruz que había mantenido a la lírica española ajena en su evolución, durante tres siglos, a la presencia operante de lo que hoy parece constituir su más alta cima” (J. Á. Valente 19-20). Juan de la Cruz se mantiene, aunque oscurecido por una nebulosa, para Valente y al final del siglo XX, como centro inexpugnable del canon de poesía mística española.

José Ángel Valente escribe con agudeza desde el registro de la crítica, pero sus preocupaciones son más de poeta. Quiere disipar la tiniebla

¹⁴³ Con su crítica a Alonso y Guillén, Valente está haciendo un lugar para su poesía que frecuentemente “se sitúa en un tercer lugar que no es el alma pero tampoco es el cuerpo” (Díaz Armas 34). Este lugar está verificado en la tradición mística y Valente se suscribe a él. Lo sanciona Díaz Armas: “¿es que el divorcio entre el cuerpo y el alma son una premisa indispensable en toda mística? Valente nos mostró que no. En su ensayo *La piedra y el centro*, nos recuerda que en Osuna o Santa Teresa desaparece absolutamente la dualidad:

Osuna marcó a Teresa y en el centro de la doctrina del Recogimiento, que Osuna postuló, está la reducción del hombre a unidad en la sustancia del alma, donde la dualidad cuerpo-espíritu o exterioridad-interioridad queda abolida. «Do quiera que vayas -escribe Osuna- lleves tu entendimiento contigo y no ande por su parte dividido, así que el cuerpo ande por una parte y el corazón por otra» (*Obras completas. III. Ensayos, p. 287*).” (Díaz Armas 36)

José Ángel Valente, en una actitud similar a la de Juan de la Cruz, comenta su poesía con el fin de hacer ver que existe una tradición, algo velada, a la que su obra se adscribe. Con su poesía Valente alcanza “una altísima mística despojada al fin de Dios” (Díaz Armas 36).

El tema es riquísimo en sus fuentes y su complejidad. En occidente, pasa por la cultura griega, la latina, la Edad Media y el neoplatonismo. En el ámbito de la mística propiamente, lo aborda en su dimensión agustiniana Martin Heidegger. El volumen entero de los *Estudios sobre mística medieval* (1997) trata sobre el neoplatonismo y Agustín de Hipona. Especialmente en el inciso “h) ¿Qué significa buscar?” de “9. La memoria” me parece que se registra con mayor claridad la reflexión agustiniana sobre la pertenencia y dependencia de lo espiritual a lo humano que tanto interesara a Valente. Dice Heidegger: “¿pero qué es lo que busco realmente? Más exactamente: ¿de qué me es dado disponer aún en mi búsqueda? ¿A qué dedico mis esfuerzos, qué es lo que me ha abandonado enteramente?” (Heidegger 63-64). Heidegger ve ya en estas preguntas un síntoma existencial del pensamiento de Agustín de Hipona; el teólogo trata de discernir entre el Dios de la memoria, al que se accede en la búsqueda y el Dios como *vita vitae*.

que ha mantenido velada la tradición a la que él mismo dice pertenecer. Y es justamente “en el género poético donde el carmelita (Juan de la Cruz) ha dejado sentir su voz con más frecuencia” (Mialdea Baena 156). Frente al Juan de la Cruz del amplio panorama, objeto del discurso teórico crítico, de polémicas teológicas y literarias, está el Juan de la Cruz de la lectura personal y la fascinación íntima, el Juan de la Cruz de la experiencia estética vivida individualmente.

2.4.1 Fenómenos en torno a la recepción creadora lírica sanjuanina en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX

2.4.1.1 Siglo XVII

La base de esta fascinación es esa indeterminación del símbolo tejida en la semántica de las secuencias léxicas de las canciones sanjuaninas que aumenta en grado sumo lo que poetas de distintos siglos han reconocido como poeticidad. La configuración hermética del símbolo que fascina e invita a adentrarse en sus posibles sentidos enraíza en el dominio de lo sugerente y en poesía, como lo afirmara Borges en una de sus conferencias en Harvard “lo sugerido es mucho más efectivo que lo explícito” (48). Sugiriendo e incitando ha actuado el símbolo sanjuanino sobre la recepción durante casi cinco siglos.

Pretender una historia de la recepción creadora lírica sanjuanista en lengua española durante los siglos XVII, XVIII y XIX es un proyecto de gran ambición. El estudio que ha hecho un mayor avance en la materia, teniendo como marco metodológico la teoría de la recepción, es el citado de Antonio José Mialdea. Ordenar la recepción en cada uno de estos siglos presenta dificultades particulares. Para el XVII se pregunta Baldomero Jiménez Duque “¿cuál fue la presencia e influencia de San

Juan de la Cruz en ese siglo XVII, empedrado de tensiones y sospechas y dificultades?” (14). Después de constatar por sus medios la fortuna y fama producto de la beatificación del fraile carmelita concluye que “buscar su huella durante estos siglos posteriores a él exigiría la lectura de toda la literatura espiritual cristiana, y seguro que en la mayor parte de ella la encontraríamos explícita o latente” (15). Por lo que todavía “el estudio penetrante de la presencia sanjuanista está por hacer” (Jiménez Duque 14).

La recepción de la obra literaria de Juan de la Cruz en la creación literaria española en los siglos XVII, XVIII y XIX es pues objeto de interés de Mialdea Baena. Busca las “posibles huellas que el carmelita descalzo haya podido dejar en la literatura no espiritual” (171). Consciente del reto, Mialdea opta por configurar una nómina de autores con el fin de “rellenar un vacío sobre la repercusión del fraile carmelita en estos tres siglos de literatura española” (157). El autor se decanta por la profundidad en el estudio de estos poetas versus la amplitud que podría alcanzar la nómina aún así nada extensa de autores. Le interesa clasificar a la recepción creadora en dos categorías: la influencia consciente y la influencia como imitación inconsciente correspondientes, según Mialdea, a etapas bien delineadas en la recepción.

Del siglo XVII la conjetura de recepción más llamativa en los términos de Mialdea es la sensación sanjuanina que produce en algunos académicos la “Canción de Artisidorio” del primer libro de *La Galatea* de Miguel de Cervantes (1547-1616). Es verdad que Cervantes “sintió una gran admiración por los hijos del Carmelo y por su santa Reformadora”. La presencia de Teresa de Ávila se deja sentir en varios pasajes de sus obras. A ella le ha compuesto la “Canción de los Éxtasis

de la beata Madre Teresa de Jesús” (Sanz 105). La presencia de Juan de la Cruz en su obra no es así de explícita;¹⁴⁴ sin embargo, se ha pensado que la quijotesca “aventura que le sucedió a un cuerpo muerto” ficcionaliza el traslado del cuerpo sin vida de Juan de la Cruz de Úbeda a Segovia. Tránsito del que da cuenta Jerónimo de San José en el capítulo XXXI del libro tercero en su *Historia de la Vida y Virtudes del Venerable P.F. Juan de la Cruz, Primer Religioso de la Reformation de los descalzos de N. Señora del Carmen* (1628).

Asegurar que la sanjuanina “Noche oscura” tiene presencia en *La Galatea* parece más producto del febril entusiasmo que de una conjetura con sólida materialidad intertextual. La similitud sintagmática sólo se verifica en el verso primero de la “Canción de Artisidoro” que dice “En áspera, cerrada, oscura noche.”¹⁴⁵

La beatificación de Juan de la Cruz en 1675 es ocasión festiva. Mialdea verifica la relación impresa de las celebraciones en Sevilla en Lucerna, Córdoba. Centra su atención en el volumen de Lucerna¹⁴⁶ que contiene

¹⁴⁴ “Sin género de duda, Cervantes había oído referir, con la escueta sencillez admirativa de las monjas y gentes castellanas del Centro de la Península o con el garbo ponderativo, propio de las tierras meridionales durante sus viajes de alcahalero y aprovisionador de galeras casi por toda Andalucía, las asombrosas penitencias y maravillosas virtudes de san Juan de la Cruz y los estupendos milagros ocurridos antes en y después de la muerte del mismo (1591)” (Sanz 106)

¹⁴⁵ Para Sanz el verso “trae inmediatamente a la memoria su hermano gemelo: «En una noche oscura»” (Sanz 109)

¹⁴⁶ *Descripción panegyrica y narración laconica de las solennissimas fiestas que en le mas plausible octanario de la Beatificación del Beato Padre S. JUAN DE LA CRUZ, primer Descalço Carmelita, Celebró la Ciudad de Luzena, y el Conuento Religiosissimo de Padres Carmelitas Descalços della, desde el día 13 de Octubre de 1675, siendo dignísimo prior de dicho Convento el M.R.P.Fr. Francisco de San Elias, provincial que ha sido de la Provincia de Andalúzía. DISPUSOLA Y ESCRIVIALO POR SV DEVOCION El Lic. D. Francisco de Dueñas y Arjona, Presbytero; y sale a la luz con la protección magnífica del Excelentissimo Señor Duque de Medina-Caeli, Alcalá, Cardona y Segorbe, Sumiller del Corps, Capitan General del Mar Oceano, y del Insigne Orden del Tuson de oro; y Señor de la Ciudad de Luzena, y las Villas de Espejo,*

las composiciones líricas para la celebración y concluye que “no existen aportaciones novedosas que merezcan la pena ser aquí reseñadas en nuestra investigación” (181).

En el XVII Mialdea encuentra “algunas influencias sanjuanistas¹⁴⁷” en el “Madrigal a los cabellos de su dama” de Pedro Espinosa (1578-1650)

En una red prendiste tu cabello,
por saltador de triunfos y despojos,
y, siendo él delincuente,
lo sueltas, y me haces de él cadena.
No fíes de él, oh lumbre de mis ojos,
que es lazo, y mucho se te llega al cuello;
llégalo al mío, y pagaré la pena,
porque diga el Amor, siendo testigo,
que mi premio nació de su castigo (7)

Un caso llamativo por lo prolífico de su producción imitativa de Juan de la Cruz es el de Juan de Rojas y Ausa (1622-1685). Esta recepción se verifica por ejemplo en el poema “De flores y esmeraldas”

¿Cuándo pasando nuestras tristes penas
sin peso las espaldas
veremos nuestro esposo entre azucenas
llegando a las moradas, que están llenas
de flores y esmeraldas?

¿Cuándo nuestros amores

Canillas y Chillon, & c., Impresa en Granada, en la Imprenta de Real de Francisco de Ochoa en la calle de Abenmar, Año de 1676.

Mialdea destaca la intervención del fraile franciscano Antonio Álvarez Pinto, encargado del certamen literario. Arguye que “lo excepcional del texto, aunque el autor no sea demasiado consciente de ello, es que en él se unen lo que tantas veces han desunido los tres siglos objeto de nuestro estudio: el poeta, el santo, el escritor y el místico, el hombre de Dios y de los versos, que ya, hasta bien entrado el siglo XIX. No vuelven a unirse definitivamente” (182).

¹⁴⁷ Dicha estrofa “recuerda mucho las líras 10 y 31, respectivamente, del *Cántico espiritual*” (183)

en aquellas regiones tan lucidas
gozarán sus ardores
y en sus sienes pondrán flores unidas
en las frescas mañanas escogidas?

Más ya nos dice el amor que caminemos
por cumbres y por faldas
de montes y lleguemos
que cuando entres sus flores, oh alma, estemos
haremos las guirnaldas.

Allí la pena calla,
delicias y fragancias son subidas,
y en tus jardines halla
oh esposo, aun las espinas deslucidas
en tu amor florecidas.

Alma, si es que te precias de tu esposo,
las flores encendidas le lleva, y dile, hermoso:
aquí, mi amado, están las escogidas
*y en un cabello mío entretegidas*¹⁴⁸

Rojas y Ausa, como otros poetas receptores de Juan de la Cruz, diferencia tipográficamente en itálicas los versos que ha tomado del “Cántico espiritual” para su poema. En la primera estrofa embellece las moradas teresianas de flores y esmeraldas sanjuaninas. Este poema de anhelo unitivo entra en la literatura espiritual del siglo XVII por derecho propio.¹⁴⁹ Ningún otro poeta de relevancia en el ámbito que Mialdea ha

¹⁴⁸ Este poema es seleccionado por Ismael Bengoechea en la *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*, páginas 90 y 91. Bengoechea dice haberlo tomado del libro de Rojas y Ausa *Representaciones de la verdad vestida, Místicas, Morales y Alegóricas* de 1679.

¹⁴⁹ Mialdea rescata de este autor “A la esposa pretendo” y “Tras de un amoroso Lance”. Del primero dice “lo más llamativo, en primer lugar, es el proceso de recontextualización en el que Juan de Rojas escribe su poema que le ha llevado a sustituir el ‘juego’ entre el ‘yo’ y el ‘tu’ del *Cántico espiritual* del místico carmelita por un ‘ellos’ en el que el sujeto lírico de Rojas se mantiene al margen de la experiencia. Él sólo actúa como narrador del encuentro entre el Esposo y la Esposa. Juan de la Cruz, sin embargo, es el ‘yo’ lírico y el sujeto de la experiencia en su canto epitalámico” (187).

denominado “de la literatura no espiritual” ha sido señalado para el siglo XVII. Este sin embargo es el siglo de las más elevadas imitadoras de Juan de la Cruz en la escuela de tradición carmelitana; a éste género de recepción creadora pertenecen las citadas “Canciones en que Dios descubre el camino para que las almas vayan a Él por la escala secreta de la oración” de Isabel de Jesús (1611-1682). Aquí dos de sus lirás, la primera y la doceava, de gran resonancia sanjuanista, de un total de veintitrés que alcanza el poema

¡Oh, dulce noche obscura,
que no pones tiniebla tenebrosa,
mas antes tu espesura,
cuan ciega, es deleitosa,
y cuanto más obscura, más vistosa!

Así, la dulce esposa,
transformada en su Amado y convertida,
en Él vive y reposa
y del recibe vida,
quedando la suya consumida. (764-765)

En este poema, la devota hija espiritual de Juan de la Cruz registra sintagmas tanto de la “Noche oscura” como del “Cántico espiritual”.

El talante espiritual de esta literatura contrasta con el criterio sentado por Mialdea de registrar en su investigación la literatura “no espiritual”. El problema no parece de género literario sino de historiografía “En la Historia de la literatura espiritual es generalmente aceptado considerar como grandes maestros europeos, dentro del movimiento derivado de la *Reforma Católica* o *Contrarreforma*, en una primera etapa, las figuras de Fray Luis de Granada, Juan de Ávila, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús o el Cardenal Bérulle, entre otros. Con posterioridad, en un segundo grupo, aparecerían los escritores espirituales reconocidos como clásicos en las diversas literaturas nacionales. En el caso de España, podríamos encontrar a los jesuitas J.E. Nieremberg o Luis de la Puente. Junto a ellos, como un grupo de segundo orden, citados casi de pasada, aparecerían autores como Luis de Molina, Falconi, Miguel de Molinos o la Madre María de Jesús de Ágreda. Pues bien, Juan de Rojas y Ausa es una de esas plumas, entre muchas, que formarían un cuarto grupo, que no figuran en ningún texto de la *Historia de la literatura*, con la excepción de las contadas palabras - citando un par de sus obras-que le dedicó J. Cejador y Faruca” (González Ruiz 11).

Esta hibridación es susceptible de más de una conjetura. Puede tratarse de un conocimiento profundo de la doctrina sanjuanina, que sin duda Isabel de Jesús tenía y que conscientemente asimila y poetiza; o bien, la hibridación pudo haberle venido dada en el proceso de transmisión oral y espontánea de las canciones sanjuaninas.

2.4.1.2 Siglo XVIII

La recepción de la vida y la obra literaria de Juan de la Cruz en el siglo XVIII tiene expresión visible en formas del género dramático. El 22 de octubre de 1727 se estrenó en el teatro madrileño de la Cruz la obra teatral *A cuál mejor, confesada y confesor San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* escrita por un dramaturgo que gozaba de fama en el momento, José Cañizares (1676-1750).¹⁵⁰ Esta ramificación de la recepción al género dramático reafirma que “el papel del receptor es esencial y que, según unas determinadas circunstancias históricas, la recepción de un determinado autor funciona mejor en un género literario que en otro” (Mialdea Baena 195).

Dentro del género lírico producto de la recepción creadora, destaca el *Pardillo Místico* de Bernabé de Pardiñas publicado en 1744 en Bilbao. El poema, de título homónimo al libro dice:

¡Oh, qué vivamente hiere
del amor la viva llama,
y más si toca el centro
y más profundo del alma!

¡Oh, qué manso y amoroso
en el seno de la amada

¹⁵⁰ Para más detalles sobre la cuestión, consúltese el artículo de Irene Vallejo “San Juan de la Cruz en el teatro popular del siglo XVIII” en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista* vol. 1, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, págs. 95-106 (I. Vallejo)

recuerda el esposo
cuando quiere enamorarla!

¡Oh, qué cauterio tan suave,
oh, qué regalada llaga,
oh, qué toque delicado
siente de mano tan blanda!

Aquí es donde desea
el que la tela delgada
rompa un encuentro tan dulce
de la vida que se acaba.

Todo sabe a vida eterna,
toda deuda aquí se paga,
y mata a la misma muerte,
que en vida queda trocada.

Para conocer si Dios
a contemplación te llama,
mira estas tres señales
todas juntas en ti paran.

Es la primera señal
para inferir esto en el alma
si en las cosas transitorias
no halla gusto ni gana.

Pero no proceda esto
de tristeza muy pesada
sino de mayor contento
que en lo que es celestial hallas.

La segunda señal es
si el alma mucho se agrada
del silencio y soledad
y a lo más perfecto se ánsia.

Finalmente la tercera
si no estorba o embaraza
meditación y discurso
de quien antes se ayudaba.

Esto es, si las potencias
discurrir no pueden nada,
pues sin percibirlo casi
se suspenden aquietadas.

Mas si las dichas señales
en ti se hallan separadas,
no podrás bien conocer
si eres deste don dotada. (92-93)

El poema une la “*Llama de amor viva* de san Juan de la Cruz con el dicho 123 de los conocidos como *Dichos de Luz y Amor*” (Mialdea Baena 200). Mialdea ve en esta combinación un momento original en la recepción. Sin embargo, en el siglo anterior Isabel de Jesús ya había entretejido sintagmas de dos canciones sanjuaninas, como se verifica en las comentadas “Canciones en que Dios descubre el camino para que las almas vayan a Él por la escala secreta de la oración”.

Alberto Lista (1775-1848) compone el “Canto del Esposo” para una profesión religiosa. Cita como epígrafe tres versos del “Cántico espiritual” y despliega un poema de 24 estrofas en las que elementos léxicos y sintagmas sanjuaninos tienen notoria presencia, como en la quinta y la décima:

5. Mas ya corre sonoro
A fecundar las plácidas praderas,
Volcando arenas de oro;
Ya alfombras de sus laderas
De guirnaldas de flores placenteras.

10. En el silencio vieras
Pasar del monte con feroz rugido
Las despiadadas fieras,
Y mi pecho afligido
Buscar en ti consuelo a su quejido. (94-95)

El último poeta del siglo XVIII de destacable recepción-creación sanjuanista, según han sancionado Rusell Sebold y Antonio José Mialdea, es José Iglesias de la Casa (1748-1791). El estribillo de la letrilla IV de Iglesias de la Casa sugiere una analogía entre el corazón de la amada y una casa “Que en vano a la puerta llama/quien no llama al corazón” esta comparación recuerda a Sebold los versículos 2 y 6 del capítulo V del “Cantar de los cantares” y en segundo lugar la “Noche oscura” de Juan de la Cruz.¹⁵¹

Otras letrillas de Iglesias de la Casa “acusar la influencia de las poesías de San Juan de la Cruz” (Sebold 281). Por ejemplo, una estrofa de la letrilla XXXIII

Una paloma blanca
como la nieve
me ha picado en el alma;
mucho me duele.

¹⁵¹ “«Yo dormía, pero mi corazón velaba. / La voz de mi amado que llamaba: / 'Abreme, hermana mía... /...' Abrió yo a mi amado, / mas mi amado se había ido, había ya pasado, / y tras su hablar salió mi alma»; «En una noche oscura. /... salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada. / A oscuras, y segura / por la secreta escala disfrazada», etc. No deja de ser sugestivo el que en la misma letrilla venga a tratarse de rondar rejas («cesa de observar la reja, / que rondas sin ocasión»), ya que también en el *Cantar de los cantares* se nos presenta el amado «tras nuestra pared, / mirando por las ventanas, / mostrándose por las rejas» (cap. II, versículo 9). En una de las poquísimas letrillas escritas desde el punto de vista masculino, la célebre de *La rosa de abril*, la zagaleja es en parte descrita así: «El rosado aliento / que yo a percibir / llegué de sus labios, / me saca de mí: / bálsamo de Arabia / y olor de jazmín / excede en fragancia / *la rosa de abril*» (pág. 422b); versos que contienen una reminiscencia inconfundible de ese lugar del *Cantar de los cantares* en el que se describe a la esposa afirmando que es mejor «el olor de tus ungüentos que todas las especies aromáticas» (IV, 10). Nótese también que el estribillo de la letrilla ahora en cuestión hace recordar las primeras palabras del capítulo II del *Cantar de los cantares*: «Yo soy la rosa de Sarón.» (Sebold 280-281)

Sebold encuentra reminiscencias de ciertas estrofas del “Cántico espiritual” del gran místico carmelita, como la 34 que comienza “La blanca palomica”. En los primeros versos de la letrilla XIII del primer grupo y en la cantilena I se acentúa la deuda de Iglesias con la misma obra sanjuanista. Se hace evidente que la estrofa 4 del “Cántico espiritual” influyó¹⁵² en los versos siguientes:

De buscar mi Alexi
por un bosque espeso,
niña tierna y sola,
cansadito vengo. (Iglesias de la Casa 15)

Por esta selva umbrosa
busqué a noche a mi amado;
busquéle congojosa
¡Ay triste! ¡y no le he hallado! (Iglesias de la Casa 77)

Hasta aquí los hallazgos de Sebold. Por su parte, Mialdea concluye con respecto al siglo XVIII español que se trata del “siglo más oscuro respecto a la recepción de la obra literaria del místico carmelita” (Mialdea Baena 205).

¹⁵² Concluye Sebold que en Iglesias de la Casa hay una “fusión de poesía amorosa profana y poesía mística; se dirá que esto no tiene nada de particular, y es verdad que tal conjunción de tradiciones poéticas, en tanto correspondencias estilísticas externas, se ha estudiado y documentado muchas veces, sobre todo con referencia a los poetas del quinientos. Mas el hecho de que los préstamos estilísticos que Iglesias toma de la mística hebraica y española son tan directos, y sin embargo se ajustan tan fácil y naturalmente al nuevo contexto, interesa mucho; pues esto es el mejor ejemplo posible de la eficacia de la reconciliación que Arcadio logra, en el nivel simbólico del arte, entre las dos inclinaciones antagónicas de su carácter: la religiosa y la homosexual; y tan completa reconciliación simbólica es, a su vez, un claro indicio de lo intenso que fue el conflicto que movió al poeta a buscarla. No se trata de los préstamos indirectos de quien al poetizar dentro de una tradición inmiscuya en ella de modo casi subconsciente rasgos oportunos de otra tradición que haya conocido a través de las lecturas casuales de alguna época anterior de su vida; sino que se trata de la deuda literaria, y estoy por decir ideológica, de quien acudía una y otra vez a los mismos textos, tan ansioso de hallar el consuelo como el goce estético.” (Sebold 282)

La recepción creadora lírica del siglo XIX en España recibe paulatinos pero decididos impulsos producto del momento histórico. Además del impulso dado por la recuperación que se venía fraguando en la recepción reproductiva, que tiene como paradigma el “Discurso de Menéndez Pelayo” confluyen en España los elementos suficientes que estabilizan la creciente sanjuanina de cara al siglo XX. Las instituciones de autoridad y la devoción popular concuerdan en un entusiasmo generalizado sin precedentes por Juan de la Cruz. La movilización de esferas de órdenes diversos dinamiza el campo literario y dentro de éste a la recepción creadora lírica sanjuanista.

2.4.1.3 Las celebraciones del III Centenario de la muerte de Juan de la Cruz en 1891 y el cambio de comprensión de Juan de la Cruz

Todavía hasta el año de 1891 “San Juan de la Cruz no es la figura pletórica y «nacional» que es ya hace mucho tiempo Santa Teresa, ni ha comenzado todavía el siglo XX que es el que realmente lo descubre” (San Román 187). Los carmelitas descalzos habían sido suprimidos por las leyes desamortizadoras de 1855 “lo que contribuye, naturalmente, a un descenso en el conocimiento y el culto del Santo” (San Román 193). A este factor se suma la escasa edición de sus obras en este siglo.¹⁵³

¹⁵³ San Román hace el recuento “No son mucho más numerosas las ediciones e los escritos del Doctor Místico en ese periodo. La inercia es su ley crítico-textual. Las obras se mandan a la imprenta como de ella salieron en el siglo anterior. De París tiene que venir la primera edición en español de esa época y sólo en antologías común con otros místicos españoles; contiene *Cartas, Sentencias espirituales, Llama de amor Viva, Poesías*. Tres completas salen después, trasladando, en general, el texto de la impresa en Sevilla en 1703, aunque la tercera tenga elementos del esquema de la de Madrid 1694: la que prolonga en 1853 Francisco Pi y Margall y constituye, con las obras de Pedro Malón de Chaide y Hernando de Zárata, el tomo XXVII de la célebre Biblioteca de Autores Españoles que edita Manuel de Rivadeneira; la que prologa Juan Manuel

Desconocimiento éste que contrasta con la súbita popularidad que ganó para la Corona. Juan de la Cruz, un santo “sin visos de popularidad” recibe en su sepulcro la visita devota de la Familia Real “primero en 1853 y luego ininterrumpidamente desde 1859 a 1869, todos los veranos, uno de ellos hasta tres veces” (San Román 199).

Muros conventuales adentro, el Carmelo Reformado español renace en su rama masculina, hecho éste que coincide con la Revolución conocida como “La Gloriosa” de 1868 que destrona y destierra a Isabel II. La fuerza de la restauración carmelitana se aboca de inmediato a Juan de la Cruz

Restaurada la vida Descalza y convertido el convento en Vicariato el 3 de diciembre de 1877, se eleva a Priorato el 21 de abril de 1883 y se convierte en Colegio de profesores carmelitas en 1888, siendo prior el P. Ignacio de Jesús, María y José, la comunidad acomete un plan casi febril de restauración y dotación de iglesia, capilla del Santo, sacristía y convento que se prorroga en el siguiente 1888-1891, aunque en menor medida (San Román 200).

Fuera de los muros carmelitanos, España entra en el proceso de la llamada Restauración que “intenta remansar los turbulentos decenios anteriores de la historia española, agotada en radicales y beligerantes antagonismos” (San Román 187). Dos nombres protagonizan el sistema binómico de gobierno frente a la Restauración: Cánovas y Sagasta.¹⁵⁴

Ortí y Lara, en dos volúmenes, aparecida en 1872; una tercera, en cuatro tomos, editada en Barcelona en 1883” (San Román 194-195).

¹⁵⁴ “Cánovas es el artífice del sistema y la Constitución de 1876 su expresión política. Ambos establecen un Estado neutral y flexible, de equilibrio funcional, turnante y basculante entre dos tendencias, de corte liberal no extremista las dos; agrupadora de las fuerzas más conservadoras la primera, polarizadora de los grupos anticonservadores y de la izquierda liberal la segunda” (San Román 187-188).

Sagasta en el gobierno comportó un problema para el Centenario teresiano de 1882; en vísperas del Centenario sanjuanista, en julio de 1890 el conservador Cánovas sube de nuevo al poder. Se sucede una serie de elementos en todo favorables a la recuperación y recontextualización del santo. Incluso el generalato de la orden del Carmen, en contraste con su comportamiento en siglos anteriores, se conduce con entusiasmo inédito en la difusión de Juan de la Cruz. Este entusiasmo se materializará en la celebración del III Centenario de su muerte en 1891.

El General de la orden “exhorta a celebrar en todas sus iglesias triduos y cultos en honor del Santo, estimula a sus religiosas a imitar las virtudes de que fue ejemplo su vida, a predicárselas al pueblo fiel en los cultos que se organicen” y en una invitación sin precedentes en la instancia que la emite, llama a “estudiar sus libros inspirados para provecho propio y de los demás” (San Román 204). Nuevamente se ha producido un cambio significativo en la comprensión del santo, por tanto, en su recepción. El 9 de octubre de 1891 el obispo de Ávila, Don Juan Herrera Muñoz emite una *Exhortación Pastoral* en la que convoca a toda la diócesis a participar en las celebraciones del Centenario por tratarse de la tierra natal del santo celebrado. Este documento es muestra del significado doctrinal que la ortodoxia católica decimonónica atribuyó a Juan de la Cruz. Parece a las autoridades eclesiásticas que el tiempo en el que viven encuentra un correlato en su doctrina mística

1) «Centenario de la oscuridad profunda celebrado en el periodo de las más decantadas claridades». La noche sanjuanista, su doctrina de negación universal de apetitos como un correctivo para las luces seductoras del siglo. 2) Su doctrina de humildad y anonadación a ejemplo del Maestro, mensaje para un siglo

sensualista por excelencia. 3) Su doctrina de oración, antídoto para el siglo de la disipación (San Román 205)

El obispo de Ávila, finalmente, anima a su diócesis a leer las obras del Místico Doctor. La sanción definitiva se había producido ya en la Carta *Gratus quidem* del papa León XIII, firmada en Roma el 4 de marzo de 1891. En ella el pontífice “subraya lo grato que le ha sido saber que la Orden de los Carmelitas Descalzos prepara el III Centenario de la Muerte de San Juan de la Cruz, «su primer Maestro, llamado con razón segundo Padre de dicha Orden» varón santísimo y de esclarecidas virtudes” (San Román 203). Todo peligro en relación con Juan de la Cruz parece disuelto de cara al siglo XX. La respuesta de acogida popular en las celebraciones del III Centenario fue unánime.¹⁵⁵

Un actor destaca entre todos los que aportaron a la recuperación de Juan de la Cruz en el marco de las celebraciones del III Centenario de su muerte. Se trata de la revista *San Juan de la Cruz* cuyo primer número aparece el 1 de noviembre de 1890 en Segovia; es creada y dirigida por los Carmelitas Descalzos. Su propósito entre otros¹⁵⁶ es “dar a conocer

¹⁵⁵ Lo rescata Juan Bosco San Román “«Apiñadas muchedumbres -narra el obispo testigo- atravesando caminos casi impracticables, muchos de ellos a pie, afligidos con una incesante lluvia, aun de tres y cuatro leguas en contorno». El fervor de toda la jornada es memorable (...) El día 24 de noviembre en Fontiveros está repleto de peregrinos” (206) Es “la primera vez en la historia española de la Orden (del Carmen) que una conmemoración secular sanjuanista sale de las clausuras, conecta con la sociedad incorporándose a sus medios y recursos y adopta un carácter público, extraconventual, de intenciones espirituales y culturales socialmente abiertas” (185).

¹⁵⁶ “Aunque se propuso, en general, una difusión seria y predominante de la doctrina y los escritos de San Juan de la Cruz, sin excluir otros trabajos históricos, místicos, ascéticos y literarios de fondo carmelitano, y crónicas de conventos, misiones y actividades de la Orden, «su principal blanco» lo constituyó inicialmente «el tercer centenario de la muerte gloriosa de nuestro incomparable Padre y doctor místico San Juan de la Cruz [...] Todo lo que se refiere a este centenario será objeto especialísimo de esta modesta revista» Lo fue no solamente con una intención normal, cultural, periodística y testimonial, sino también moralizante y renovadora con un triple objeto:

la figura y los escritos de San Juan de la Cruz y promover el III Centenario de su Muerte” (San Román 190). Su primer director fue el carmelita Eulogio de San José “un digno pionero del sanjuanismo moderno” (San Román 202).

Previa devoción de la Corona, respaldo del Gobierno conservador de Cánovas, revista fundada *exprofeso* para difusión de la vida y obra sanjuaninas, ímpetu de la restauración carmelitana, entusiasmo del generalato carmelitano, acción pastoral de los obispos, sanción papal favorable y respuesta fervorosa de la religiosidad popular son factores epocales que confluyen en la organización de las fiestas del III Centenario de la muerte de Juan de la Cruz en 1891. Las celebraciones tienen como capital nacional la ciudad de Segovia. Ahí el 14 de agosto de ese año tiene su primera reunión la Comisión Ejecutiva que acuerda la creación de cinco subcomisiones entre las que se cuenta la subcomisión de Asuntos Literarios. Esta subcomisión junto a la de Fiestas Religiosas son “en principio, y van a serlo en la realidad, las puntuales de la conmemoración” (San Román 214).

Asuntos Literarios organiza veladas literarias y un certamen literario en honor del místico celebrado. El jurado es conformado por el director de la Real Academia Española, el Conde de Cheste, su secretario, Don Manuel Tamayo y Baus, Don Juan Valera y Don Marcelino Menéndez y Pelayo, es tal el grupo de autoridades. Las obras que han resultado ganadoras son editadas en Segovia en el volumen *Certamen literario en*

«hacer frente con la doctrina y el ejemplo de este serafín del Carmelo a la corrupción de costumbres, la decadencia de la literatura, especialmente la española, y al abandono punible en que se halla la más sublime de las ciencias, cual es la mística Teología» (San Román 201). Las cúpulas carmelitanas ven la obra literaria de Juan de la Cruz como un remedio para la “decadencia” de la literatura española.

honor de San Juan de la Cruz. Composiciones premiadas con motivo del tercer centenario del Doctor Extático (1892). El prólogo del volumen, escrito por Carlos de Lecea y García toma parte en el clima de esclarecimiento y disposición al análisis que se había venido materializando hasta el “Discurso” de Marcelino Menéndez Pelayo. La reiteración en siglos previos de la recepción reproductiva sobre la “dificultad del asunto tratado” toma forma de crítica a esos que acusan a Juan de la Cruz

de obscuro, nebuloso y poco inteligible, tachándole, además, de falto de la propiedad que ha de tener todo escritor para ser considerado como clásico. Nada menos cierto: los libros de San Juan de la Cruz explican y describen, ante todo y sobre todo, los misterios más profundos del alma apasionada por su unión a Dios; y cuando de esto se trata, y al que tan santa aspiración lleva, y en tan delicadas materias se ocupa, no se le puede censurar (Lecea y Gracia XVI-XVII)

Los ganadores del certamen en el rubro de la poesía lírica son “A san Juan de la Cruz” de Carolina Valencia, premio otorgado por la Real Academia Española.¹⁵⁷ “San Juan de la Cruz en visión extática” de un anónimo devoto religioso y siervo de María, acreedor del Premio de la Reina Regente. La oda “En elogio de San Juan de la Cruz de Eduardo Pato y Martínez, premio de la Infanta Doña Isabel. Un soneto “En loor de San Juan de la Cruz” de Calixto Ballesteros, mercedor del premio de la Diputación de Segovia. “Al gran poeta lírico San Juan de la Cruz” de José Rodao, premio otorgado por el Marqués del Arco. Finalmente,

¹⁵⁷ Leopoldo Alas “Clarín” protesta por el premio otorgado por la Real Academia Española a Carolina Valencia. Con la distancia de los años, la queja de Clarín es relevante en tanto que estimación de la crítica a la recepción creadora de Juan de la Cruz; su protesta muestra además que el certamen y el posterior volumen editado no pasaron desapercibidos. Severamente embiste el crítico “No, no creo que se deba gastar el dinero del Estado en proteger las debilidades poéticas de señoritas más o menos inspiradas, pero cuya misión en esta tierra que habitan es muy otra que escribir odas cursis, nihilistas, tautológicas, inocentonas anodinas e incorrectas” (Alas)

una “Leyenda en verso y en elogio de San Juan de la Cruz” de Bernardo Maeso premiado por el Marqués de Quintanar. Entre odas, elogios y loores al santo aparece, como síntoma de la época, el reconocimiento y la exaltación de Juan de la Cruz como poeta lírico en la recepción creadora. Juan de la Cruz, ante el público, es ya también el poeta. Con elocuencia lo asimila José Rodao en las tres primeras estrofas del premiado “Al gran poeta lírico San Juan de la Cruz”

I.

No su fe divina
cantar ahora quiero,
que a empresa tan alta
no llega mi empeño...
Quédese para aquellos poetas de más rico ingenio,
que en sus obras predicán virtudes
y en giros hermosos envuelven sus versos.

II.

Su ideal sublime
a expresar no acierto,
porque, al admirarle, le bendigo y le creo;
y cantara sus grandes virtudes, con dulce embeleso,
si, cual él, en mi frente sintiera
fulgores divinos, gloriosos destellos.

III.

Yo canto al poeta
que, con suave acento,
en tiernas estrofas, se elevó hasta el Cielo,
siendo tal la pureza del numen
que inspiró a su genio,
que entre nimbos de luz escribía,
pintando del alma precisos afectos. (59-60)

Las celebraciones del III Centenario en 1891 transcurren con toda la pompa. Los periódicos y revistas de la época dieron buena cuenta de ellas. La prensa puso a disposición, además, en el medio de difusión de

mayor consumo del siglo, calificativos enaltecedores que permearán todo el siglo XX incluso en los trabajos escritos en registro académico. Entre estos calificativos¹⁵⁸ se encuentran las valoraciones de “«Gloria de las letras españolas», «Honra de las Letras patrias», «Esclarecido y místico poeta»” (San Román 223).

2.4.1.4 Siglo XIX

Previo a la creación motivada *ex profeso* por el III Centenario, Juan de la Cruz venía haciéndose presente en poetas del siglo XIX español que más tarde destacarían como paradigmas de las letras españolas y alcanzarían cierto reconocimiento internacional. El problema crítico de la expresión de la vida interior reconfigura la nómina de poetas que integran la tradición de poesía española. No se trata sólo de una lengua o una geografía que dan coherencia a la tradición. Se trata de el problema de la inefabilidad mística como rector del canon, de manera que

el poeta místico no puede expresar lo que sabe, sufre y goza, y en las palabras no encontrará sino soluciones insuficientes. Hasta partiendo de una vida interior sin fondo sobrenatural, el poeta profano tampoco logrará transmitir con palabras adecuadas visiones y emociones. Ante el “soñador” del siglo XIX vuelve a plantearse el problema de la expresión en

¹⁵⁸“Diversas revistas o periódicos hacen números «extraordinarios» para el nivel de la época y con el estilo y posibilidades de sus respectivas publicaciones editoras. Común a todos ellos es la primera página con la dedicatoria orlada, en la que se tributan a San Juan de la Cruz toda clase de elogios y títulos enaltecedores: «Doctor Místico», «Extático Doctor», «Maestro sublime de la vida espiritual», «Coadjutor fidelísimo de la heroína española Santa Teresa de Jesús», «Lumbrera esplendente de la Iglesia» (San Román 223).

Dentro de estas publicaciones destacan los dos números correspondientes a noviembre y diciembre de 1891 que le dedica la revista “La Cruz” dirigida en Madrid por Don León Carbonero y Sol. La misma publicación le edita el *Homenaje a San Juan de la Cruz*, *Serafín del Carmelo, Doctor Místico, Reformador de la Orden Carmelitana, poeta y prosista clásico en el tercer centenario de la subida de su alma a la gloria eterna. 1591.*

condiciones análogas a las del místico. En España, de San Juan de la Cruz debemos pasar a Bécquer (Guillén 143)

De afirmarse, la conjetura de recepción sanjuanista en Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), sostenida por José Servera Baño a título de “coincidencias profundas” (454) entre los versos de ambos poetas, sería el testimonio de un cambio de relevancia en la historia de la recepción creadora sanjuanista. En Bécquer no es ya el tema, o algún elemento léxico recontextualizado. Se trata de la apropiación del problema de la expresión en poesía de la vida interior, como quiso ver Jorge Guillén. Para Mialdea, la rima VII de Bécquer “trescientos años más tarde parece querer decir lo mismo” (226) y reproduce con esto el problema entre el genio y la inspiración

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay! pensé; cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»! (67-68)

Especialistas en la obra de Bécquer han señalado algunas influencias sanjuanistas especialmente en la rima V.¹⁵⁹ Hasta aquí las hipótesis de influencia sanjuanista en Bécquer.

¹⁵⁹ El mismo Servera Baño en su artículo antes citado, página 440. Coincide en el señalamiento Pageard, Robert editor de las *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (1972).

Rosalía de Castro (1837-1885) es para Mialdea “el ejemplo más claro y elaborado de intertextualidad en estos tres siglos” (233). Aparentemente¹⁶⁰ “no parece que tenga mucho que ver entre sí ambos versos. Pero si reparamos en la intertextualidad fónica de las silbantes que en ellos se realiza el asunto varía considerablemente” (237). Mialdea verifica dicha “intertextualidad fónica” entre dos estrofas de Rosalía de Castro y las liras 14 y 15 del “Cántico espiritual”

Si cantan, eres tú que cantas;
si lloran, eres tú que lloras;
y eres el murmullo del río,
y eres la noche, y eres la aurora.

En todo estás y eres todo,
para mí y en mí misma moras,
no me abandonarás nunca,
sombra que siempre me asombra. (Castro 212)

que tendrían un paralelo fónico velado en

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

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (s. J. Cruz 570)

¹⁶⁰ Mialdea extiende su aproximación: “Rosalía sólo ha reelaborado el subtexto sanjuanista conservando la fuerza expresiva de la repetición del fonema /s/. La diferencia respecto al verso sanjuanista estriba en que Juan de la Cruz hace más hincapié en el sonido y la poetisa gallega en la figura, en el contorno de la sombra, siempre presente. Si embargo, este marcado acento sobre la ‘s’ conduce a los lectores de ambos poetas desde la palabra hasta el silencio” (237); se trata para Mialdea de un caso de “interacción del sentido profundo” (238) en ambos poemas, el “Cántico espiritual” y el poema de Rosalía de Castro.

Otros paralelos, con los *Dichos de luz y amor*, por ejemplo, son señalados por Mialdea en Rosalía de Castro. Destaca el número 34 sanjuanino “Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo; por tanto, sólo Dios es digno de él” (87) que tendría paralelo en los versos de Castro “¿Qué es soledad? Para llenar el mundo /baste a veces un solo pensamiento” (95).

Otra poeta del siglo XIX es comentada por Mialdea, Josefa Massanés (1811-1887). Su poema “Amor” sustituye en sus últimos versos “el imperativo sanjuanista” del “Cántico espiritual” con lo que el poema de Massanés, en el dictamen de Mialdea, pierde “fuerza expresiva y, por tanto, no encontramos un enriquecimiento del sentido que Juan quiere comunicar con su enaltecido encuentro” (241).

Ni el fuego varonil de su mirada,
esa mirada que fascina y mata,
y mágica anonada;
que cuanto apasionada,
tanto subyuga, tanto es dulce y grata...
Si supieras dó está, brisa ligera,
el que guarda su amor para mi amor,
el que tierno me espera
y me ve donde quiera
quimérica ilusión de su dolor;

Y de rodillas oiré su acento,
y cariñosa velaré su sueño;
mi corazón atento
gozará en su contento
mi desdicha mayor será su ceño,
y por fin nuestras almas enlazadas
juntas al seno volarán de Dios,
pues que fueron formadas
para ir escaladas
siempre la una de la otra en pos (Mialdea Baena 239-240)

Jacint Verdaguer (1845-1902), ha sido de los creadores líricos más destacados¹⁶¹ en la recepción sanjuanista de todos los tiempos “todavía hay un discípulo más aventajado de S. Juan de la Cruz en España aunque en lengua catalana: Jacinto Verdaguer. El gran poeta catalán le imita en el Cantich de l'esposa, al que sirve de lema aquella estrofa del Cántico Espiritual” (Pérez Barroso 19). También se ha señalado su influencia en “Lo Llit de Flors” poema en el que traduce el verso sanjuanino “y el ganado perdí que antes seguía” (s. J. Cruz 572). Donde más intensivamente se verifica la influencia sanjuanista es en la égloga del pastorcito que Verdaguer “debió aprender de memoria, pues al querer imitarla le salió idéntica al modelo, resultando una bellísima traducción” (Pérez Barroso 19). Dice el poema del sacerdote catalán:

N'hi ha un Pastoret - a dalt de la sena
que plora d'amor - de dia et de nit;
l'amor l'ha baxat - del Cel a la terra
mes ¡ay! ha son pit - cruelment ferit.

Qui l'ha enamorat - es una pastora
que abeusa son Cor - de pena y d'oblit;
sos passos seguint - plora que plora,
mes ¡ay! ha son pit - cruelment jent.

Y dín lo Pastor: - ¡ay trist de qui'm dexa,
puix dexa pel janch - lo goig infinit!
Venyentla allunyar - lo Cor se m'esquexa,
mes ¡ay! es mon pit - cruelment ferit.

A un arbre ha pujat - per si l'ovirava,

¹⁶¹ Verdaguer, un poeta sumamente prolífico, merece un estudio mucho más detallado de los puentes entre su poesía y la de Juan de la Cruz. El interés en su vida y en su obra ha venido incrementado con el tiempo. Actualmente se estudian los vínculos de su poesía con el sanjuanismo y el lulismo. Para más datos sobre Jacint Verdaguer consúltese el volumen *Jacint Verdaguer: història, crítica i poesia* (1986) de Isidor Cònsul.

los braços ha obert - cridantla afligit;
allí de dolor - sa vida s'acaba,
mes ¡ay! té son pit - cruelment ferit. (Verdaguer 58-59)

También en uno de sus “Idilis”, el titulado “Anyorança” Verdaguer intima la búsqueda amorosa del “Cántico espiritual” cuya primera lira sirve de epígrafe al poema. Mediante los diminutivos, Verdaguer logra la sensación de afecto en la añoranza que el yo poético profiere al tú del poema. Aquí sus primeras cinco estrofas:

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
¡Como el ciervo huiste,
habiéndome herido!
salí tras ti clamando y eras ido.
(Sant Joan de la Creu)

Donchs hont sou, videta mía?
de mon cor enamorat
vos he obert la porta un día;
l'heu ferit y m'heu dexat.

M'heu dexat en l'anyorança,
com verger al caure'l sol,
quan lo vespre que s'atança
l'abriga ab mantell de dol.

Mes, d'amor claríssim astre,
cercaré fins a trobà us,
abans ¡ay! de perdre'l rastre
de vostres olors suaus.

Mostràuvos a qui us anyora,
clavell a punt de florir;
olorarvos puga una hora,
mes que sia per morir.

Ribes, màrgens y boscuries,
si us trepitja mon Amat
¿com no ho diuen les canturies,

la verdor y claredat? (25-26)

Con plena consciencia imitativa, Ángel María Dacarrete (1827-1904) escribe “A Jesús Crucificado” poema en el que debajo de este título, Dacarrete informa en paréntesis que se trata de una imitación de Juan de la Cruz. La mayor resonancia sanjuanista¹⁶² se verifica en la primera y la última lira del poema. Las siete intermedias invitan al lamento y profieren el lamento propio del yo poético salido de la contemplación del crucificado. Aquí la primera y la novena:

¡Ay, salga triste llanto
de mis cansados ojos, y un gemido
emblema del quebranto
exhale el pecho herido,
que la vida Jesús por mí ha perdido!

¡Ay! dame la esperanza
de que podré en un tiempo ser tu amado!
¡Mayor placer no alcanza
mi pecho enamorado,
que verse en tu regazo recostado (Dacarrete)

No queda del todo claro en algunos casos de poetas decimonónicos de recepción creadora sanjuanista señalados por Servera Baño (1993) y por Mialdea (2002) en qué medida se trata de recepción creadora sanjuanista. Aunque las aproximaciones de Mialdea son de tesitura intertextual, no da el mismo tratamiento a todos los poetas que previamente ha seleccionado Servera Baño. Así, por ejemplo, el poema

¹⁶² “Sólo algunos aspectos nos recuerdan estos versos a los de Juan de la Cruz: por un lado, el uso de términos y expresiones sanjuanistas (¡ay!, pecho herido, amado, huido, tórtola, alma enamorada, pecho enamorado...); por otro, dentro de un aspecto formal, el uso de la lira que, como ya hemos mencionado, es muy frecuentada por quienes han sido lectores productivos del místico (intertextualidad de códigos); y, finalmente, el último verso de los que hemos expuesto, que trae a la memoria la *Noche Oscura*” (Mialdea Baena 255)

“La boda de Portici” de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) si bien es un poema claramente epitalámico no queda claro en qué medida se verifica en él recepción de la obra sanjuanina. El fragmento reproducido por Mialdea es el siguiente:

Esposo
Ven, cara esposa, ven al nupcial lecho,
por el amor mullido
para labrar su nido!
Présago el corazón late en mi pecho;
tu dulce aliento aspiro;
tu hermosa imagen veo;
dudo, temo, deseo;
ni aliento ni respiro;
y trémulo de ardor y de esperanza
oigo el canto nupcial: ven, Himeneo! (256)

En todo caso, el fenómeno crítico de dar por sentado que el género epitalámico equivale por descontado a un tipo de recepción sanjuanina es de interés y se repetirá en otros lugares de la recepción reproductiva durante el siglo XX.

Carolina Coronado (1820-1911) destaca en la historia de la literatura española como una de las “principales representantes del romanticismo español” (Mata Ramos). Su creación a partir de la recepción de Juan de la Cruz destaca también entre los poetas españoles del siglo XIX “podríamos decir que lo asimila al modo que lo hacen los simbolistas franceses” (Mialdea Baena 256). En su estudio *Muerte, locura y marginación en la poesía de Carolina Coronado* (2017) Amanda Mata Ramos describe el proceso que en el poema¹⁶³ de la poeta extremeña “El amor de los

¹⁶³ “El amor de los amores cierra” el conjunto de *Inspiraciones a la soledad*. “Forma parte de uno de los poemas más significativos de Carolina Coronado, dividido en seis cantos, nos hace recordar el modelo bíblico del *Cantar de los cantares*. Aparece publicado en el Semanario Pintoresco Español entre los años 1850 y 1851” (Mata Ramos)

amores” transcurre “de forma religiosa el alcance de ese éxtasis amoroso que tanto anhelaba la autora (a imitación de San Juan de la Cruz)”.

Formalmente “El amor de los amores”, cuyo título reproduce la forma de superlativo del *Cantar de los cantares*, es un poema dividido en 6 cantigas, escrito en cuartetos y serventesios alternados. A cada una de estas cantigas

le correspondería un núcleo temático; así, el deseo de encuentro con el amado, la búsqueda de la amada con la creación, la aparición de los signos de lo inasible, las sucesivas búsquedas por los montes y el mar y el encuentro final con el amado; se podría pues definir como un poema casi místico, en que la vía purgativa correspondería a las cantigas 1ª y 2ª, la vía purgativo-iluminativa, a la 3ª 4ª y 5ª, y la vía unitiva, en la muerte, a la 6ª. (Burguera Nadal 121)

Es el mismo Juan de la Cruz quien crea el formidable vínculo entre la estructura preparatoria del itinerario de perfección para la experiencia mística y la estructura de ordenación sucesoria del poema místico. Así se verifica en “Argumento” par de notas que aparecen justo después de la canción 40 del “Cántico espiritual” terminada en 1586

1. El orden que llevan estas canciones es desde que un alma comienza a servir a Dios hasta que llega al último estado de perfección, que es matrimonio espiritual. Y así, en ellas se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma hasta llegar al dicho estado, que son: purgativa, iluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ella (s. J. Cruz 574)

Ya en la primera redacción de 1584, Juan de la Cruz, comentarista de su propia obra “alude explícitamente a la estructura del poema (...) a la altura de la canción 27” (Herráiz 549). Ahí se encuentra la división temática por estrofas hecha por él:

- 1-5: en las que se ejercitó el alma en los trabajos y amarguras de la mortificación y en la meditación
- 6-11: cuentan las penas y estrechos de amor, camino del desposorio espiritual
- 12-26: narran grandes comunicaciones y muchas visitas del amado
- 27-39: cantan el matrimonio espiritual, el más alto estado a que en esta vida se puede llegar (s. J. Cruz 549)

Estudios posteriores registran variantes a la segmentación hecha por el propio Juan de la Cruz.¹⁶⁴ Carolina Coronado asimila no sólo el léxico y

¹⁶⁴ En el capítulo “II Dos formas históricas del poema místico en la tradición hispánica” el estudio de la forma me lleva a profundizar en su origen y su recepción posterior a Juan de la Cruz. Sobre las variantes en la segmentación del “Cántico espiritual” y su origen, Eulogio Pachó propone la siguiente:

- 2-11: búsqueda;
- 12-16: primer encuentro;
- 17-26: unión mística;
- 27-31: matrimonio espiritual;
- 32-34: vida íntima de los amantes;
- 35-39: unión en continuación de amor. Tendríamos de este modo seis ciclos poéticos (738-739).

Esta forma de las tres vías “que ha hecho fortuna a lo largo de los siglos” (Santiago XV) se ha atribuido en múltiples ocasiones a Platón o al Pitágoras de los *Versos áureos*, como raíz de esta configuración. González de Cardedal (2016), Santiago (1998) y Melquiades Andrés (1994) coinciden en la trascendencia en la mística cristiana de Pseudodionisio y después de Hugo de Balma como configuradores teóricos de las tres vías y transmisores de la forma. Alois M. Haas es partidario de una genealogía distinta a la dionisiana de más amplia reproducción. Para él es Evagrio Pónico quien ordena en la figura de Cristo la *Praktiké*, la *Physiké* y la *Theologiké*, que “vuelve sobre la tripartición estoica de la filosofía (Séneca: «*Philosophiae tres partes esse dixerunt...: moralem, naturalem et rationalem*»), como las tres etapas de la vida espiritual, en las que la *Praktiké* otorga el aspecto purgativo de único camino hacia Dios, la *Physiké* (en tanto que contemplación de las cosas naturales creadas), el aspecto iluminativo, y la *Theologiké*, el unitivo” (45). El modelo de las vías, sin embargo, no ha permanecido inmutable en el devenir de la tradición mística hispánica; Santa Teresa de Ávila, por ejemplo, habla de cuatro grados: “quietud, estado unitivo, éxtasis y mística sponsal” (de Santiago XV-XVI). Melquiades Andrés en el capítulo V “Los procesos”, ofrece un grueso registro de las variaciones que presenta el modelo en los siglos del XV al XVII. Destaca las variaciones de Juan de los Ángeles quien propone: purgativa, iluminativa, amativa y unitiva; la de Jaime Font: las tres tradicionales y la transformativa. La mayoría de los autores toman las tres vías clásicas y añaden si acaso una o dos más; Andrés registra la excepción del benedictino Antonio Alvarado quien en *Arte de servir a Dios y camino del cielo* (1608) “reduce a dos los grados de contemplación: vía afirmativa y negativa” (132).

la búsqueda sanjuanina. Carolina Coronado penetra en la forma y configura su poema siguiendo la estructura con la que Juan de la Cruz ha escalonado el proceso místico. Aquí la estrofa inicial que apertura los dos ciclos correspondientes a las dos vías de las cántigas de “El amor de los amores” y la estrofa final de la cantiga IV, correspondiente a la vía unitiva

I
¿Cómo te llamaré para que entiendas
que me dirijo a ti ¡dulce amor mío!
cuando lleguen al mundo las ofrendas
que desde oculta soledad te envió?

III
Dejaba apenas la inocente cuna
cuando una hermosa noche en la pradera
los juegos suspendí por ver la luna
y en sus rayos te ví, la vez primera.

VI
Y entonces al ceñir la eterna palma,
que ciñen tus esposas en el cielo,
el beso celestial, que darte anhelo,
llena de gloria te dará mi alma. (Coronado 28-29)

Finalmente, la filosofía se ha ocupado también del estudio de las vías; tal es el caso de Jorge Manzano quien hace en “La mística según Bergson” (2007) una sucinta comparación entre las tres vías de San Juan de la Cruz y las tres etapas místicas bergsonianas: atracción, noche y unión.

Entre los estudios sanjuanistas no hay mucha duda respecto a que fue efectivamente gracias a *De triplici via* (1289-1304), de Hugo de Balma, que San Juan de la Cruz tuvo acceso al conocimiento de esas tres vías en tanto que fue cartujo antes que carmelita; en dicha obra, Hugo de Balma, prior de la cartuja de Meyrart, “fundamenta la objetividad de las tres vías, comenzando por la purificadora y la iluminadora, que desembocan en la unitiva, muestra que se realiza no tanto por la inteligencia cuanto por el amor” y destaca a “Cristo como objeto al que se dirige el deseo del hombre” (González de Cardedal 116-117). Es por la mediación de Hugo de Balma que Juan de la Cruz tiene acceso a este modelo de conocimiento de las vías místicas.

El último poeta del siglo XIX español destacado por Mialdea es Ventura de la Vega (1807-1865). Su poema “El canto de la Esposa” según el propio Ventura afirma en el subtítulo es una Imitación del *Cantar de los Cantares* “y podríamos decir también que del *Cántico Espiritual*” (267) añade Mialdea. Las últimas cinco liras “parecen una recreación resumida del *Cántico Espiritual*” (Mialdea Baena 271)

Mas el Esposo amado
no me esperaba, ¡ay tristes!, y era ido
celoso y despechado.
Mi acento dolorido
llámale, y no responde a mi gemido.

Los guardas me encontraron
que la ciudad custodian, y me hirieron,
y el manto me quitaron,
como sola me vieron,
y ramerilla pobre me creyeron.

Doncellas de Judea,
si por dicha encontráis mi fugitivo,
decidle que no sea
con su adorada esquivo,
que ya morada y lecho le apercibo.

¿Conocéis por ventura,
castas doncellas, a mi Esposo ausente?
Gallarda es su figura
como el cedro eminente,
y bruñido marfil su tersa frente.

Conoceréis quién sea,
si al verle os encendéis con fuego vivo.
Doncellas de Judea,
traedme al fugitivo;
que amor y esposa y lecho le apercibo. (V. d. Vega 538)

2.5.1 Recepción creadora lírica sanjuanina en los siglos XVII, XVIII novohispanos y XIX mexicano

La investigación de la recepción creadora lírica de Juan de la Cruz en dos siglos novohispanos, XVII y XVIII, y uno del México independiente, el XIX, está todavía por desarrollarse. Hasta ahora la investigación más afín al tema es el estudio de Alfonso Méndez Plancarte *San Juan de la Cruz en Méjico* (1959).

Uno de esos numerosos traslados manuscritos, de los que da cuenta Eulogio Pacho, estaría destinado a ser emisario de las canciones sanjuaninas en la Nueva España. La relación de Juan de la Cruz con las Indias comienza por el deseo del fraile de desplazarse a la Provincia de San Alberto fundada en tierras novohispanas. Sobre la fascinación que sintió el fraile por el Nuevo Mundo, Luce López-Baralt ofrece argumentos convincentes que explican el origen en la fraseología náutica del sintagma “ínsulas extrañas” *dis legomenon* en el *Cántico espiritual*.¹⁶⁵ Se tiene noticia además de que san Juan de la Cruz quiso y estuvo a punto de viajar a la Nueva España. En el Capítulo General de 1591 de los carmelitas descalzos, celebrado en Madrid “se resolvió dejarle sin prelación y ofreciéndose ocasión de haber de enviar religiosos a la Nueva España para conservar y aumentar la provincia que allí se

¹⁶⁵ Dice López-Baralt: “Hijo reciente del asombro ante las Antillas recién descubiertas, san Juan de la Cruz usurpa a su vez la frase marina para calificar otra *terra incognita* aún más improbable de cartografiar con la palabra. El poeta se desplaza por una geografía celeste y, con lenguaje alucinado, alude al Misterio de las epifanías de Dios con el venerable mantra náutico de los descubridores de las Indias. Como ellos, el poeta también ha navegado por ínsulas extrañas. Sólo que, en su caso, por unas ínsulas extrañas trascendidas” (9). La actividad del conquistador y la actividad del místico se ven como actitudes análogas “los grandes conquistadores y capitanes de la lucha interior son los místicos. En ellos y en los conquistadores de tierras hay la misma decisión de no encerrarse en sí mismos; a ambos los asfixia la pequeñez de su propio mundo y, porque en él no pueden vivir, tratan de traspasarlo” (Baz Weatherston 30)

había comenzado a fundar, se ofreció el Siervo de Dios a esta jornada, y la pidió al Capítulo, el cual se lo concedió” (J. d. San José 699); la noticia es confirmada por las “Actas” del Capítulo citadas por Méndez Plancarte:

En Madrid, a 5 de junio de 1591 años... vista la demanda de los padres Provinciales de Méjico de la Nueva España, en que piden que se les envíen una docena de religiosos, y el ofrecimiento que el P. fray Juan de la Cruz ha hecho a todo el Capítulo, y que iría de buena gana allá enviándole, propúsose que se envíen los doce padres a Méjico y se acepte el ofrecimiento de dicho P. fray Juan de la Cruz para esta jornada (29).

Su deseo de cruzar el Atlántico quedaría sólo en eso, en deseo, pues la muerte le alcanzó el 14 de diciembre de aquel mismo año. Ignoraba el poeta que muy pronto, quizá en ese último decenio de su siglo vital, sus canciones atravesarían el Atlántico. Una de esas copias manuscritas que circulaban ya con éxito por la Península Ibérica daría a conocer, aunque sea en mínima escala, las canciones espirituales sanjuaninas en la Nueva España. Se trata del ahora conocido como *Códice Gómez de Orozco* “cuyo manuscritor (y acaso parcial autor) fue un sacerdote, muy probablemente agustino, que vivía en Méjico entre el último tercio del XVI y el primero del XVII” (Méndez Plancarte 32). Este manuscrito novohispano trae consigo, aunque sin anotar el nombre de ninguno de sus autores, obras y fragmentos de Teresa de Jesús, fray Luis de León, fray Pedro Malón de Chaide, fray Pedro Padilla y, quien aquí nos interesa, fray Juan de la Cruz.

En dicho códice se verifica íntegra “La Noche Oscura” a la que se le ha dado el título “De la soledad del alma” (folio 28, v.). No así las “Canciones entre el alma y el esposo Cristo” de las que se reduce el diálogo a tan sólo un monólogo que en el manuscrito lleva el título de

“La Esposa a su amado Jesús” (folio 100) abreviadas sus cuarenta liras a diecisiete, correspondientes a las estrofas 1-9, 12, 26-29, 33, 22 y 35 del manuscrito de Jaén. También con respecto a dicho manuscrito se registran variantes que Méndez Plancarte califica de “detalles microscópicos¹⁶⁶”. La hipótesis de Eulogio Pacho sobre la fortuna que gozó la difusión de las canciones sanjuaninas según sus propios medios de transmisión parece más proporcionada para dar cuenta de la llegada de las canciones del santo carmelita a tierras novohispanas. Méndez Plancarte partirá de la probable llegada más tardía del manuscrito, esto es, el primer tercio del siglo XVII para espigar la presencia de Juan de la Cruz “sus enlaces vitales y sus resonancias artísticas” (27) en los, hasta 1959, cuatro siglos de historia literaria mexicana.

Una palabra ilumina el reconocimiento de la recepción de Juan de la Cruz: imitación. De las transcripciones manuscritas y la memorización, así como la musicalización suscitada en los conventos de descalzas muy pronto se llegó a la imitación de rimadoras cabales. Esa tradición imitativa de Juan de la Cruz que se gesta de forma temprana en los conventos carmelitanos. La imitación es también la clave que utiliza Méndez Plancarte para reconocer la recepción de Juan de la Cruz.

El primer autor con el que se encuentra en su tránsito histórico de reconocimiento es Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) a quien se le atribuyen las “Liras de la transformación del Alma en Dios” cuya

¹⁶⁶ Anota Méndez Plancarte: “En la lira 2 prefiérese aquí la variante “Pastores, los que fuéredes”, así como el “viéredes” y el “dezidle” (en vez del fuerdes y el vierdes y el dezilde”, más divulgados). En la 6 leemos: “desde hoy más, mensajero” (por “de hoy más ya”). La 28 aquí dice: “que ya sólo el amor es mi ejercicio” (por: que ya sólo en amar”). La 22, que es aquí la penúltima: “en el vergel ameno” (por “en el ameno huerto”). Y todavía, en la propia lira 6, otra letra posterior retocó el “Acaba de entregarte ya de vero”, poniendo en su lugar: “ya, que muero”. (34)

mejor ponderación es haber sido también atribuidas al mismo Juan de la Cruz.¹⁶⁷ Atribución que Méndez Plancarte descalifica por el, dice, evidente “propósito de ajena imitación y pleito homenaje” (37) que se desprende de estas liras. Sean o no de la autoría de Palafox y Mendoza, de lo que no hay duda es de su recepción lírica de la obra de Juan de la Cruz en otros lugares,¹⁶⁸ por ejemplo, en su “Cántico XLVI”:

No hay mar, ni fieras, ni elemento fuerte

¹⁶⁷ Así se verifica en *Las mejores poesías místicas* (1916) seleccionadas por Luis Villalba y Andrés González Blanco. Las mismas liras fueron también atribuidas por Crisógono de Jesús Sacramentado a Cecilia del Nacimiento. La crítica textual que fija el corpus definitivo de las canciones sanjuanistas no incluye las liras en cuestión, véase la edición crítica más autorizada *San Juan de la Cruz, Obras completas* (1982) de Eulogio Pacho.

¹⁶⁸ El estudio *Aportaciones al estudio de la literatura mística en la Nueva España* (1945) de Elena Baz Weatherston se propone “recoger algunas notas para el estudio de la literatura mística en la Nueva España, dirigiéndose a plantear el tema mismo de la existencia de esta literatura y esbozando algunas conclusiones. Desde luego ¿qué características debe reunir un autor para que en él se determine la autenticidad mística? ¿Por qué se considera que la literatura mística española floreció y acabó con los autores del Siglo de Oro? ¿Qué características o exclusividad reunían los autores españoles para ser tenidos por únicos representantes de esta literatura en lengua española? (5). Parte del supuesto de que no hay tal ruptura entre la expresión mística española aurisecular y la novohispana “ni en América pierden los españoles su hispanidad, sino que la confirman; ni en la unión con Dios desaparecen los místicos, sino que mantienen su personalidad, enriquecida y agrandada por el trato con Dios.” (Baz Weatherston 30). Se pregunta entonces Elena Baz “esta expresión literaria de los místicos ¿se habrá expresado en América y concretando en la Nueva España?” (32). Concluye que “tanto la herencia religiosa del novohispano como el medio ambiente que reinaba en la Nueva España, eran favorables para que germinara la semilla mística, por lo que vemos que se encontraron aquí autores que reunieron las características necesarias para llegar a este alto estado, y que nos dejaron bellos e interesantes escritos en los que relatan sus experiencias subjetivas.” (Baz Weatherston 129-130)

La canonicidad de Juan de la Cruz queda también manifiesta en el estudio de Elena Baz “¿quién que lea a San Juan de la Cruz no se admira, y reconoce en él al más grande lírico de las letras españolas?” (33). Esta canonicidad también guía a Baz en la estimación de literatura mística novohispana de producción posterior a Juan de la Cruz. De manera más consciente que Pemán, ante una lira de Palafox y Mendoza

¡Oh noche cristalina!
que juntaste con esa luz hermosa
en una unión divina
al Esposo y la Esposa,
haciendo a ambos una misma cosa

Sanciona Elena Baz “belleza de expresión y matiz perfecto de conceptos, si bien imitados del Cantar o de San Juan, admirablemente bien logrados” (107).

que si se mueven contra el hombre amigo,
en el destierro triste
no trueque el Cielo su desdicha en suerte

(...)

Estaba el santo Job, suspenso y triste,
vencido de una gran melancolía
en una noche oscura;
y Dios amante, que a deshora asiste,
vuelve la noche en un alegre día (516)

Méndez Plancarte dice haber desesperado en el afán de “poder realmente probar alguna reminiscencia concreta” de Juan de la Cruz en sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y aunque a él mismo le resulta inconcebible que sor Juana no hubiera tenido conocimiento en algún grado de la obra del padre del Carmelo descalzo, afirma que “la huella verbal no aparece por ninguna senda; y toda su palmaria afinidad de rasgos y tonos parecíanos muy explicable por sólo tal o cual difusa influencia del XVI y por la coincidencia natural de sus fuentes bíblicas” (42). Pasaron de la atención de Méndez Plancarte tres romances que él mismo incluye en el juego de “Romances sacros” de la edición que hiciera en 1951 de las obras de la jerónima. Es evidente que estos romances “mucho tienen que ver con la tradición mística de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz” los poemas en cuestión “revelan una refundición de los místicos españoles, como si la obra de aquéllos hubiera pasado por un cuidadoso proceso de destilación, depuración o refinamiento en manos de la monja mexicana” (Estrada 71).

Es difícil saber lo que Méndez Plancarte considera como afinidad de rasgos y tonos dada por la coincidencia temporal y lo que para él

consiste en una huella verbal sólida.¹⁶⁹ De los referidos tres romances de sor Juana, un fragmento del romance “En que expresa los efectos del Amor Divino, y propone morir amante a pesar de todo riesgo” remite sin muchos titubeos a las sanjuaninas “Coplas del alma que pena por ver a Dios”. Compárese el primero con la primera estrofa de las segundas:

Muero, ¿quién lo creerá? a manos
de la cosa que más quiero,
y el motivo de matarme
es el amor que le tengo.

Así alimentado, triste,
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo,
es la vida que muero (39)

y en san Juan de la Cruz se lee:

Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero,
que muero porque no muero. (74)

Las resonancias de los dos grandes místicos del renacimiento español en la obra de sor Juana Inés de la Cruz tendría que ser objeto de una

¹⁶⁹ Igual de difícil es desentramar lo que pudo haber sido para Méndez Plancarte una confusión producto de las “interferencias debidas a la oralidad que se encuentran en la transmisión manuscrita de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios*”. Estas coplas son también glosadas con pequeñas variantes por santa Teresa de Jesús y a ella se le han atribuido en más de una ocasión; esta interpolación se debe, probablemente a la obra de “copistas minuciosos que, al conocer de memoria otras estrofas sobre el mismo tema, creyeron oportuno añadirlas a las coplas de Teresa.” (Elia 8) Ambas glosas, tanto la sanjuanina como la teresiana son desarrollos en clave mística de la misma coplilla profana que comienza “*Vivo sin vivir en mí*”; es probable que Méndez Plancarte haya identificado a santa Teresa como única autora de la afamada copla y sea esta la razón de porque no encuentra rastro de san Juan de la Cruz en los romances de sor Juana Inés de la Cruz.

investigación exhaustiva.¹⁷⁰ Son estos dos autores, el venerable Juan Palafox y Mendoza y la humana, contemplativa sor Juana Inés de la Cruz a quienes Méndez Plancarte identifica como receptores de san Juan de la Cruz en el siglo XVII.

El cambio de siglo lleva a Méndez Plancarte a identificar la recepción desde una clave distinta: la exaltación. El siglo XVIII estará marcado por las fiestas de canonización que celebra la Provincia de San Alberto de carmelitas descalzos al místico doctor. Los poemas que rescata Méndez Plancarte para este periodo son tomados de *El segundo quince de enero de la corte mejicana* (1730) libro que reúne los trabajos del certamen lírico convocado con motivo de dichas festividades.¹⁷¹ Estos poemas están alejados “de la poesía refinadísima e íntima de San Juan” (Méndez Plancarte 51) no son poemas que imiten su obra, se trata de poemas que se centran en la figura del santo, de un “ardiente homenaje colectivo que le rindieron las letras novohispanas al nuevo santo poeta” (48) de una tesitura parecida a los salidos en las celebraciones del III Centenario de su muerte. Tomo aquí por muestra un soneto del que no se registra autor y que esmaltaba una de las columnas de la portada triunfal:

¹⁷⁰ Véase, por ejemplo: “Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el “Primero sueño” de sor Juana” en *Florilegio de Estudios de Emblemática: Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, 2004, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 553-558. Caso receptivo que además suscita interesantes debates sobre el “discutido misticismo de Sor Juana” (Xirau, Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz 53)

¹⁷¹ Sería necesario revisar los más de 700 folios de *El segundo quince de enero de la corte mexicana. Solemnas fiestas, que a la canonización del Místico Doctor San Juan de la Cruz celebró la provincia de San Alberto de carmelitas descalzos de esta Nueva España. Lo dan a luz dedicándolo a sus dignísimos prelados, provincial y diffinidores los DD Don Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla y otros*; para comprobar que la forma de recepción de san Juan de la Cruz en este libro se encamina más hacia la exaltación y que no hubo poetas en el certamen que se acercaran más a imitarlo. Méndez Plancarte presenta únicamente 5 composiciones en sus apuntes, sería necesario también buscar en otras fuentes documentales para dar cuenta de la recepción de san Juan en esos cien años.

Zeuxis, pintor famoso aunque importuno,
buscó cinco hermosísimas doncellas
para imitar sus perfecciones bellas
en el retrato de la diosa Juno.

Mirados los sujetos uno a uno,
cogió milagros de un jardín de estrellas,
coral, rosa, jazmín, nieve, centellas,
sin reservar de su primor ninguno.

Si aquel mismo pincel pintar quisiera
a San Juan de la Cruz, aun puesto en calma,
y a todos los Patriarcas diestro viera,

cediera su pincel luego la palma,
pues en su carne están, de esta manera,
que sólo todo Dios le llena el alma.

Para el siglo XIX la recepción de Juan de la Cruz en los apuntes de Méndez Plancarte se centra en dos poetas y un dramaturgo: José Manuel Sartorio (1746-1829), Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) y José Sebastián Segura (1822-1889). En Sartorio la recepción se verifica en la traducción que hace el autor de los “Himnos del breviario carmelitano” traducciones del latín al castellano en las que el autor ha dejado un tono y un timbre personales. En ellas, la figura de Juan de la Cruz es nuevamente la motivación de sentidas loas. Manuel Eduardo de Gorostiza merece la atención de Méndez Plancarte por un párrafo en el que el dramaturgo ofrece dictamen de la prosa sanjuanina; uno de los escasos registros de recepción reproductiva:

Hablando de Santa Teresa, es preciso hablar de San Juan de la Cruz. Almas vaciadas en un mismo molde. Poeta en prosa. No tanta imaginación y entusiasmo como aquélla. Pero, si cabe, mayor suavidad y dulzura. Alguna vez se eleva, sin embargo, a la cuerda de los grandes maestros” (Gorostiza 59)

Es el poeta decimonónico José Sebastián Segura en quién Méndez Plancarte encuentra “reminiscencias textuales del sumo poeta místico” (60). Su poema en tercetos “Idilio Sagrado: El Esposo y la Esposa” es una apropiación del epitalamio místico sanjuanino. Como muestra de esta reelaboración algunos tercetos en los que se combina el sentido y el léxico del “Cántico espiritual” y la “La Noche Oscura”:

En casto amor se abrasan nuestras almas.
¡Ven y no tardes: con Tu blando acento
las ansias vivas de mi pecho calmas!

Al remover los árboles el viento,
en secreto, que nadie me veía,
presurosa salí de mi aposento.

Salí sin ser notada, y sin más guía,
entre las sombras de la noche oscura,
que la luz que en el seno oculta ardía.

No temí de las selvas la espesura,
ni los roncros rugidos del leopardo,
ni el torrente tendido en la llanura.

Cual cervatilla herida por el dardo
vuela buscando a su consorte esbelto,
así busco al Amante por quien ardo.

Mi enamorado corazón, resuelto
a unirse viene al Tuyo, sin que tema
ver nunca el lazo de Tu amor disuelto.

¡Feliz quien en Tu amor santo se quema!
Quien goce Tus dulcísimas caricias
contigo habita en la región suprema. (Segura 393)

Tres siglos de recepción reproductiva y de recepción creadora. Juan de la Cruz, como astro de la literatura en lengua española, ejerce pronto,

desde el siglo XVI, una fuerza de atracción que hace gravitar en torno suyo un corpus de textos desde el siglo XVI hasta el siglo XX: canciones, textos exegéticos y textos apologéticos. En este corpus destacan los creadores líricos que favorecidos por el contexto de conocimiento o a pesar del desconocimiento de la obra del poeta, han creado a partir de la recepción de Juan de la Cruz. La fuente que mana de la experiencia mística vivida en el monasterio interior, corre por los versos de estos poetas.



3. RECEPCIÓN CREADORA DE JUAN DE LA CRUZ EN POETAS ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX

3.1 Blas de Otero. El golpe de Dios en *Cántico espiritual*

Dar a *Cántico espiritual* (1942) el lugar de primer libro de poesía escrito por Blas de Otero (1916-1979) hace necesaria una serie de aclaraciones previas. Conforme avanza su trayectoria poética, Blas de Otero acepta y luego niega que *Cántico espiritual* sea su primer libro de poesía. En 1956 María Pilar Comín entrevista al poeta bilbaíno para el diario *Correo catalán*; a la pregunta de ¿Cuántos libros has publicado? Blas de Otero responde: “*Cántico espiritual*, *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y ahora acaba de salir *Pido la paz y la palabra*”. Ya en 1968 Otero omite *Cántico espiritual* de sus obras y se refiere a *Ángel fieramente humano* como su *opera prima* “mi desarrollo ideológico ha sido muy lento y por aquel entonces no tenía las ideas muy claras. Escribía cientos de poemas que destruí casi todos, lo que explica que mi primer libro *Ángel fieramente humano*, sea de 1950” (Otero, Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero (1968)).

Ese desarrollo ideológico es descrito por el propio poeta en términos de una evolución natural “*Cántico* y *Ángel fieramente humano* están marcados por una época de duda y angustia, de inquietud metafísica (...) Kierkegaard y Unamuno están bien hasta un límite. Yo evolucioné de una forma natural hacia lo social porque eso vivo y eso me preocupa” (Otero, Blas de Otero cuenta algo de su vida). El lugar que ocuparan las ideas religiosas de la infancia es tomado por una fe en el socialismo producto de la claridad adquirida para la visión

Yo me sentía oprimido por mis «ideas» religiosas y como pisando en falso. En mi niñez -S.J.- me inculcaron una piedad sentimentaloides y terrorífica. Luego padecí de escrúpulos religiosos, una de las mayores torturas que puede sufrir un espíritu. En mi madura juventud, me junté a algún amigo, cayeron en mis manos unos libros, al leer algunos de sus párrafos pensaba: Esto es lo que yo presentía, lo que descansa en mi verdad y me hace libre. Y, sobre todo, mi andadura y mi meditación por la vida, los hombres, el caos. Con un inmenso sentido de la justicia. Cuando vi claro, fue como si me arrancaran de un escenario -el gran teatro del mundo- y contemplara desde una incómoda butaca la monstruosa sociedad en la que convivía. Fui adentrándome en la historia, en la dialéctica. Y luego la comprobación, a prueba de toda clase de pruebas, en mis repetidos viajes al campo socialista. Con todos sus defectos, evitables o inevitables (Otero, Historia (casi) de mi vida 960)

Pese a la posterior omisión de *Cántico espiritual*, libro de marcada impronta sanjuanista, Blas de Otero admite la lectura de Juan de la Cruz, con lo que informa su recepción del mistagogo del siglo XVI

Yo pertencí a una generación desarraigada. Mi evolución fue lenta, sin cambios muy bruscos. Mientras estudiaba, fui presidente de los estudiantes católicos de Vizcaya. Por medio de la reflexión, de las vivencias y de las lecturas, fui llegando a otra visión del mundo y del hombre que pude contrastar, después, en largos viajes. En mi época religiosa me entusiasmaba San Juan de la Cruz, sus tratados en prosa. (Otero, Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero (1968))

Precisamente un fragmento de la “Subida del Monte Carmelo” hace de epígrafe en *Cántico espiritual* “metiendo al alma en una nueva noticia y abismal deleite” (Cruz 164). La escritura del libro sobreviene en un momento histórico configurador del destino español, la Guerra Civil Española (1936-1939).¹⁷² La participación del joven Blas de Otero en el

¹⁷² “La guerra fue una experiencia colectiva que creó un conjunto de traumas difíciles de superar y, por lo tanto, muy duraderos en el tiempo. En cierto sentido la Guerra

desarrollo bélico fue primero como sanitario en un batallón vasco. Desde junio de 1937, al entrar las tropas del general Francisco Franco en Bilbao es incorporado a ellas como los demás soldados que habían dependido del gobierno vasco y de la República; recorrió junto a esas tropas el frente de Levante en un batallón de artillería.

Su relación vivencial y estética con la guerra “esa gran cabronada que nos armaron cuatro militares, ocho terratenientes y cinco curas, con el respaldo del hijo de puta de Hitler” (Otero, *Historia (casi) de mi vida* 954) es tema constante en su obra lírica. En su prosa se resiste a narrar la guerra con excepción de un episodio en el teatro Novedades que lo marca y le muestra el horror.¹⁷³ En medio de la conmoción encuentra en el oficio de poeta un paradigma de vida¹⁷⁴ “los jóvenes se han refugiado en la poesía al encontrar inhóspitas las cosas exteriores” (Otero, *Blas de Otero*).

Depuestas las armas, Blas de Otero ejerce durante dos años de asesor jurídico y de secretario del consejo de administración de Forjas de Amorebieta, empresa metalúrgica vasca. Es durante esas horas de

Civil no concluyó hasta 1977 y desde 1939 todos los rasgos de la vida española estuvieron marcados por la impronta bélica” (Tusell 273).

¹⁷³ En *Historia (casi) de mi vida* cuenta “Mi padre me mandó a sacar tres entradas al teatro Novedades, en la calle de Toledo. El teatro ardió con furia. Se presentaba *La mejor del puerto* y el acto anterior había figurado una fiesta en la cubierta de un barco, con banderitas y farolillos a la valenciana. Creo que fuimos los tres únicos de familia que se salvase completa. Estoy viendo *El Mundo Gráfico* de aquellos días. Horrorosas fotografías. En la escalera que descendía del anfiteatro, todos están, muertos, de pie: uno le agarra furiosamente el pelo al muerto de delante. Salí con las piernas llenas de sangre y mi padre, rasgada la chaqueta de arriba debajo de un navajazo” (Otero, *Historia (casi) de mi vida* 954)

¹⁷⁴ “Antonio Machado representó para Otero, como para toda la poesía de posguerra, incluida la del exilio, el guía moral y cívico, el poeta de una España fracturada y destruida, pero también el emblema de una España futura. El poeta vasco reconoció en él no sólo su magisterio poético, sino también un modelo de vida que intentó seguir en los momentos más cruciales de la suya” (Hernández 19)

fábrica cuando escribe¹⁷⁵ *Cántico espiritual*. Años más tarde, el testimonio de escritura del libro alcanza registro poemático; el arribo al pensamiento, la imaginación y la palabra sin ataduras se entienden en el poema “Liberación”, incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* (1968-1977), como un proceso liberador, un fluir líquido de la palabra que encuentra su cauce una vez que ha estallado en borbotones de poemas y se ha entretenido en *Cántico espiritual*

Liberación

La historia de mis libros está escrita
claramente en mis libros. El comienzo
fueron cientos y cientos de poemas
a borbotones.
Luego,
cántico espiritual o mejor dicho
un entretenimiento en una fábrica.
Y ¿para qué seguir? Mis libros fluyen
a compás de mi vida. Mi palabra
a compás de los años: va variando
por sí misma, sucediéndose
y revolucionándose. He llegado
hasta aquí: estas hojas
en que hablé con entera libertad
de todo, de todo al mismo tiempo,
liberando
el pensamiento, la imaginación
y la palabra.
(Otero, *Obra completa* (1935-1977) 833)

¹⁷⁵ Al proceso de escritura se refiere también Sabina de la Cruz “Los poemas de su *Cántico espiritual* (1942), en homenaje a San Juan de la Cruz, fueron compuestos en estos días como «un entretenimiento en una fábrica», según confiesa en el poema «Liberación». El título del libro y la impresión inicial son los propios de un libro religioso, pero pronto estos versos descubren una conmovedora llamada de la criatura al Padre creador, un grito de ayuda para la realización de una tarea bien humana: la realización vocacional de un joven poeta que se debate entre el deber y la vocación, al tomar conciencia de que sigue un camino vocacional equivocado” (S. d. Cruz 62)

La edición príncipe de *Cántico espiritual* se imprime en San Sebastián, en los Cuadernos del Grupo Álea, número 2, en 1942. Dicho grupo celebra en Bilbao un recital en homenaje a San Juan de la Cruz el 6 de marzo de ese año.

El libro de Blas de Otero aparece en un momento festivo sanjuanista, las vistosas celebraciones del IV Centenario del nacimiento de Juan de la Cruz a las que antes se ha hecho referencia.¹⁷⁶ El vigorizado contexto político de nacionalcatolicismo¹⁷⁷ alienta y favorece estas celebraciones. La Iglesia española reaparece como protagonista y configuradora del devenir histórico español¹⁷⁸ y su influencia cobra fuerza en todos los estratos de la vida. El ambiente celebrativo que pudo generar ese estado

¹⁷⁶ Véase capítulo II “La tradición receptora de Juan de la Cruz en España y México durante los siglos XVII, XVIII y XIX”. El *Cántico espiritual* de Blas de Otero, hecho para una ocasión celebratoria de Juan de la Cruz, se relaciona por su motivación con textos sanjuanistas festivos previos; “proliferaron esta clase de oratorios festivos sanjuanistas en los carmelos” (Bengoechea 17). Ismael Bengoechea en su *Antología poética sobre San Juan de la Cruz* recoge algunos escritos para la beatificación en 1675 y la canonización en 1726 (páginas 417 a 452). En este sentido es ilustrativa la valoración que en 1944 hiciera el jesuita P. R. M. Hornedo; para él ha sido ventura de Juan de la Cruz el hecho de que “su centenario haya ocurrido después del Jordán purificador de la guerra española; de lo contrario, hubiéramos tenido que lamentar en periódicos y revistas, artículos irreverentes que coreasen frívola, cuando no malévolamente, o la extraviada orientación de Vossler, o la interpretación racionalista de Rousselot y Baruzi, o la raquítica e injuriosa visión materialista del barón de Waldeberg. Afortunadamente no ha sido así, y la conmemoración cuadriseccular se ha desenvuelto dentro de las lindes de la sana ortodoxia.” (Hornedo S.J.)

¹⁷⁷ “La victoria de las tropas insurgentes de Franco supuso la implantación de un régimen político que ha sido denominado *nacional-catolicismo*, por fuerte conexión entre catolicismo y Estado que duró, aunque variando con el tiempo sus características, hasta noviembre de 1975 (...) el devenir histórico del Estado español constituye un proceso de construcción de una iglesia políticamente articulada” (Pérez-Agote 208)

¹⁷⁸ “Desde la Edad Media hasta el siglo XX, para bien o para mal, ha estado estrechamente identificada con las grandes cuestiones de la historia de España: la contribución de la religión a la Reconquista; las actividades de la Inquisición desde finales del siglo XV; las masivas campañas de evangelización entre los indios del nuevo mundo; el florecimiento del misticismo y de la espiritualidad en el siglo XVI; el virulento anticlericalismo de los siglos XIX y XX; el apoyo de la Iglesia a Francisco Franco durante la guerra civil” (Callahan 11)

de cosas alcanza las inquietudes religiosas de un poeta joven que, como se ha tenido ocasión de ver, por entonces comenzaba a definir sus primeras preocupaciones y templaba su voz naciente. Esa voz, consciente de los estertores de su nacimiento, signa su destino líquido en el último poema de *Cántico espiritual*, el soneto “*Amiga de la luz*”

*Para alumbrar el agua que yo siento
latir en mis entrañas redivivas,
y poderlas soltar, hacerlas vivas,
como corzo de Dios, manos de viento,*

*tiene que reposar mi pensamiento,
limpiarse de hojarascas sensitivas,
y entonces, sí, las aguas hoy cautivas
brotarán hacia el mar, como un lamento.*

*Lamento que me dé la voz de todo,
y todo, a su llamada, se recoja.
No esta voz muerta, espumear de lodo,*

*sino aquella final, timbrada y firme,
amiga de la luz y de la hoja
en el viento de Dios en que he de irme...*
(Otero, *Obra completa* (1935-1977) 125)

Interesa desde el punto de vista de la recepción sanjuanina en el poema que la condición para que se produzca el alumbramiento de la voz hídrica “*amiga de la luz y de la hoja*” sea una condición purgativa, como se verifica en los versos primero y segundo de la segunda estrofa “*tiene que reposar mi pensamiento / limpiarse de hojarascas sensitivas*”. El capítulo quinto del libro primero de la “Subida al Monte Carmelo”, de donde Blas de Otero ha elegido el epígrafe para *Cántico espiritual*, describe en parte el itinerario ascético “de la mortificación del apetito en todas las cosas” (Cruz 161). La depuración sanjuanina para emprender la subida “a este Monte a hacer de sí mismo su altar en él” (Cruz 163) ha de pasar por

tres estados, que se corresponden con los momentos de las vías místicas¹⁷⁹ purgativa, iluminativa y unitiva:

Lo primero, que arroje todos los dioses ajenos, que son todas las extrañas aficiones y asimientos. Y lo segundo, que se purifique del deajo que han dejado en el alma los dichos apetitos con la noche oscura del sentido que decimos, negándolos y arrepintiéndose ordinariamente. Y lo tercero que ha de tener para llegar a este alto Monte es las vestiduras mudadas (Cruz 164)

Formar la propia voz de poeta, su elevación desde el lodo al “*viento de Dios*” responde en este poema a una articulación ascética. Hay una aspiración sostenida del yo poético a “subir poquito a poco, / peldaño tras peldaño, hacia tu cumbre” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 102) El subtexto de esta ascesis es el itinerario de las vías sanjuaninas purgativa e iluminativa proyectadas hacia el anhelo de unión.

Cántico espiritual se divide en tres partes “Introducción” integrada por cuatro poemas: el soneto de título homónimo “*Cántico espiritual*” que abre el libro y tres poemas en endecasílabos libres. Una segunda parte titulada “Liras” en la que se cuentan diez poemas escritos en liras y una parte “Final” con dos villancicos y dos sonetos “Nocturno” y “*Amiga de la luz*” ese último soneto con sensación de futuro. El título del libro evidencia que Blas de Otero no sólo es receptor de las declaraciones sanjuaninas. “Cántico espiritual” es el título que se ha impuesto a las “canciones entre el alma y el Esposo Cristo” escritas por Juan de la Cruz desde que Jerónimo de San José editara las Obras del fraile en 1630.¹⁸⁰

¹⁷⁹ “M.P.C.: ¿Tú crees que todo poeta es un místico?”

B. de O.: Desde luego existe una relación muy íntima entre la poesía y la mística (Otero, Blas de Otero)

¹⁸⁰ “Escribió un maravilloso Apocalipsis, tan lleno de misterios, que él mismo (...) no fue bastante declarar su fecundísima preñez. Escribióle en versos de dulces liras o

“*Cántico espiritual*” soneto y primer poema del libro, contiene los rumores sanjuaninos que serán ampliados como en una caja de resonancia en los subsecuentes poemas del volumen

*Todo el amor divino, con el amor humano,
me tiembla en el costado, seguro como flecha.
La flecha vino pura, dulcísima y derecha:
el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.*

*Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.
Mas nunca, aunque doliéndose la tierra le desecha
al sembrador, la herida donde encerrar el grano.*

*¡Oh Sembrador de ansia; oh Sembrador de anhelo,
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo*

*para la vid hermosa, para la espiga pura.
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
con ramas infinitas, doliéndose de altura.
(Otero, Obra completa (1935-1977) 97)*

El soneto configura en el nivel sintagmático, actancial, simbólico y semántico las dos categorías que se mantienen constantes en su significación. En el primer verso están contenidas esas dos categorías interactuantes: lo divino activo, semánticamente cifrado como la fuerza dinamizadora del poema; y lo humano, estático y situado en el eje horizontal, aunque finalmente proyectado hacia la verticalidad. Ambas categorías se conjuntan en un único amor figurado como flecha que se dirige al yo corporeizado metonímicamente en el poema “*me tiembla en el costado*”, “*llevé la mano*”. El sustantivo “*brecha*” que establece secuencia

canciones..., debajo de graciosas comparaciones, y misteriosas metáforas...: por lo cual podemos llamar a esta obra *Cántico espiritual* o *Égloga divina*” (G. d. San José 276)

léxica con “herida” puede referirse tanto a una abertura en el suelo como a una herida en el cuerpo. La introducción de este sustantivo permite que “tierra” y el “suelo” se metaforicen en el poema como un cuerpo¹⁸¹ que antes ha sido el blanco donde ha ido a dar la flecha divina.

Amor divino y amor humano hieren ese costado. Dios figurado como Sembrador surca ese suelo-cuerpo. La metáfora de Dios como sembrador participa del patrimonio bíblico; su codificación más célebre se encuentra en la conocida parábola del sembrador (Mr. 4. 1-9; Lc. 8.4-8). En dicha parábola bíblica el sembrador sale a sembrar; una parte de las semillas se pierden por diferentes causas: caen fuera del camino, crecen entre piedras o entre espinos y terminan muriendo. Pero la semilla que cae en tierra buena da frutos en abundancia. La voz poética en este primer soneto se sitúa en un paso previo a la siembra: la labranza, trabajo agrario presupuesto en la parábola bíblica. Esas mismas manos de Dios que sembrando hieren serán calificadas como “asembrinas”, composición de los sustantivos asesinas y siembra, en el soneto *Ecce Homo* publicado en *Ancia* (1947-1954). El neologismo oteriano viene con una súplica: “Retira, oh Tú, tus manos asembrinas” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 277)

La flecha, arma con la que el amor hiere el costado del yo poético tiene un dilatado recorrido histórico como símbolo místico y como tal se

¹⁸¹ La metaforización del cuerpo como lugar responde a una larga tradición de la representación del hombre como microcosmos. Este tema “se desarrolla plenamente en la filosofía del siglo XII, en el seno de la escuela de Chartes, con el tratado de Bernard Silvestre *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus* (Del universo del mundo o megacosmos y microcosmos). Es entonces cuando “se desarrolla la analogía entre el mundo y el hombre. El hombre se convierte en un universo en miniatura. Y en un cuerpo desnudo, como en una soberbia miniatura de un manuscrito de Lucca del libro de las obras divinas de Hildegard von Bingen del siglo XII, que reproduce en pequeño el mundo en el centro del cuál está el mismo” (Le Goff y Truong 130)

encuentra difundido en un amplio espectro geográfico.¹⁸² Este símbolo con el concurso de un actante emisor y otro receptor configuran el tópico *venatio amoris*¹⁸³ en el contexto de la mística europea medieval¹⁸⁴ y renacentista. Las canciones de Juan de la Cruz recogen el productivo símbolo de la flecha en la octava lira del “Cántico espiritual”

Más ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?
(s. J. Cruz 569)

En la declaración del tercer y cuarto verso explica el mistagogo:

Como si dijera: Y demás de lo dicho ¿cómo puedes perseverar en el cuerpo, pues por sí sólo bastan quitarte la vida los toques de amor, que eso entiende por flechas, que en tu corazón hace el Amado? Los cuales toques de tal manera fecundan el alma y

¹⁸² “Fue especialmente el «dominio de la distancia», conseguido gracias al arma arrojadiza, el que suscitó innumerables creencias, mitos y leyendas. Recordemos las mitologías articuladas en torno a las lanzas que se clavan en la bóveda celeste y permiten la ascensión al cielo, o las flechas que vuelan a través de las nubes, atraviesan a los demonios o forman una cadena que llega hasta el cielo” (Eliade 27)

¹⁸³ Donde este tópico configura más explícitamente la búsqueda unitiva es unas coplas “a lo divino”; en su primera estrofa torna Juan de la Cruz:

*Tras un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.*
(s. J. Cruz 76)

¹⁸⁴ Baste recordar el “quinto modo” de Beatriz de Nazaret (1200-1269). Se trata de la “tormenta o furia de amor, tema central en las cartas y poemas de su coetánea Hadewijch. En ella, la locura y la violencia del amor afectan al cuerpo y al alma indisolublemente, al tiempo que el abrazo de amor la fortalece (...) amor hiere renovadamente el corazón atravesándolo con una flecha” (Ciriot y Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media 129-130*) para Beatriz de Nazaret la herida de amor “*es una especie de rayo, como una flecha, que brotaba del fuego del santo amor, atravesaba su corazón, su pecho y penetrando a través de los órganos de su garganta y su cabeza llegaba hasta el cerebro*” citada por Ciriot y Garí.

el corazón de inteligencia y amor de Dios, que se puede bien decir que concibe de Dios (s. J. Cruz 608)

Pero el lenguaje de la herida en el soneto oteriano no es únicamente sanjuanino y bíblico, no sólo responde a la tradición mística o por lo menos no de inmediato. La herida, la flecha acertada en el costado es presentida como “*golpe de Dios*”. Acudir a otra de las lecturas tempranas de Blas de Otero amplía la resonancia del sintagma que se resolverá en abundancia sanjuanina. Se trata de otro libro novel de poesía latinoamericana cuya lectura refiere Otero “*Los heraldos negros*, los leí en el huerto de mis antepasados, en Orozco” (Otero, *Historia (casi) de mi vida* 966).

Con César Vallejo (1892-1938) autor de *Los heraldos negros*, Blas de Otero siente de inmediato “hermandad, identificación íntima (...) se alía a ese sentido raigal de origen, tierra y antepasados” sentimientos tan íntimamente biográficos como orfandad vital, desposesión y melancolía “ligan a los dos poetas mediante ese acto y lugar de lectura” (Hernández 25-26) que fuera para Otero el huerto materno de Orozco. “*Los heraldos negros*” el conocido poema homónimo del primer libro de César Vallejo poetiza en su primera estrofa el más tarde oteriano “*golpe de Dios*”

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!
(C. Vallejo 33)

Antes de que Blas de Otero escribiera *Historia (casi) de mi vida* (1969) e informara ahí su lectura del poeta peruano, ya algunos poetas habían señalado la presencia vallejjiana en la obra de Otero. Leopoldo Panero

lo hace al reseñar con admiración la publicación de *Ancia* (1958) en Barcelona. José Ángel Valente tratará con atención la influencia que César Vallejo ejerce sobre la generación española de posguerra,¹⁸⁵ para interesarse luego por la huella de la poesía vallejiana en la obra de Blas de Otero. Valente sanciona que “los materiales de procedencia vallejiana son visibles para cualquier lector familiarizado con la obra de ambos poetas. Aparecen, a veces, en los poemas de Otero fragmentos a penas alterados de la expresión vallejiana” (Las palabras de la tribu 159). José Ángel Valente encuentra algunos ejemplos concretos en *Ancia* y en *Pido la paz y la palabra*. Sin embargo, ya en *Cántico espiritual* son latentes los vestigios de César Vallejo y de “Los heraldos negros” en concreto. El sintagma “golpe de dios” en el primer soneto “*Cántico espiritual*” califica como expresión vallejiana en la voz de Blas de Otero. No sólo en el plano de la expresión léxica encuentran ambas obras relación. Su comunicación se da desde un lugar más profundo y profusamente sanjuanino.

La poesía española de posguerra y del exilio profundiza en el estudio del lenguaje bíblico; para los poetas de este periodo, la sagrada escritura

¹⁸⁵ “Si algo distingue de modo global a la generación española de postguerra y a los poetas mayores que la acompañan o participan en la configuración de su sensibilidad, es justamente la busca de ese *timbre* o *auténtica inspiración humana*, cuya ausencia señalaba Vallejo en el año 27 (...) la poesía de postguerra puede considerarse plenamente precedida por Vallejo. No estará de más señalar que no se trata, en este caso, de un predecesor descubierto *a posteriori*, o con el que se ha coincidido sin saberlo. La obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre una buena parte de la joven poesía española después del año 40. También he de advertir que cuanto digo aquí se refiere a la poesía peninsular.” (Valente, *Las palabras de la tribu* 145-146). Valente encuentra *timbre* y *auténtica inspiración humana* en la obra de Vallejo “las dos notas que según he indicado podrían caracterizar de modo conjunto la poesía escrita en ese periodo se dan con evidente originalidad en la obra del peruano y, en segundo lugar, que esa obra es uno de los elementos cuya presencia influye de hecho en la configuración de una nueva sensibilidad poética que adquiere cuerpo colectivo en los libros publicados entre 1940 y 1950” (Valente, *Las palabras de la tribu* 146-147)

viene a “subsana esa carencia de un vocabulario que exprese los sentimientos negativos originados por la realidad social en la apariencia de una crisis religiosa que es, en realidad, una dramática búsqueda de identidad” (Jato 141). Además del registro bíblico de la parábola del sembrador, Blas de Otero se reviste en *Cántico espiritual* del arquetipo bíblico de Job.¹⁸⁶ Los ecos del gemido de Job en la poesía de Blas de Otero han sido puntualmente señalados en su obra a partir de su libro *Ángel fieramente humano*¹⁸⁷ pero poca atención se ha prestado al Job que gime doloroso en *Cántico espiritual*.

Job gime y clama en el endecasílabo oteriano del poema “I” “Escúchame, Yavé, desllágame” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 100) que concentra toda la esencia del drama de ese hombre justo duramente puesto a prueba por Yavé, el dios veterotestamentario. Es el mismo Job doliente que en el primer soneto ya había presentado el “golpe

¹⁸⁶ “Tanto para Dámaso Alonso como para Blas de Otero o León Felipe, Job es el mito bíblico que mejor expresa el desarraigo, la interminable angustia existencial llevada al límite de la pregunta, en la queja gemebunda y rebelde que intenta romper el silencio de Dios” (Jato 145)

¹⁸⁷ Señalo dos recientes. Mónica Jato pone atención en los versos de *Ángel fieramente humano* “Señor, calla tu boca / cerrada, no me digas tu palabra de silencio” y ve en ellos ese Job, leproso colectivo que “Blas de Otero, en esa misma línea hace hablar a Dios para que responda las preguntas del ser humano, le pide que calle su silencio” (Jato 145). José Alberto Garijo Serrano ve que “el grito del poeta es el Cristo coronado de espinas. Es su señal de identidad, que es la de un individuo concreto, no anónimo, ni generalizado. Tan concreto, como que es el mismo poeta: «Soy Blas de Otero». Frente a ese hombre con nombre y apellido, Dios aparece como un desconocido: «no sé quién eres tú, siendo Dios Mío!». En ese «Soy Blas de Otero» parece resonar el momento en el que Dios revela su nombre a Moisés (cf. Ex 3, 14), como resonaba también en unos versos de *Cántico espiritual*: «Nada soy si no soy el que soy, / el que ha salido de tus manos». Se trata de una autorrevelación del hombre. Por el contrario, Dios se esconde detrás del sufrimiento del que no quiere dar cuentas, detrás de sus «manos asembrinas» (asesinas + siembra). La mano de Dios que pesa implacable sobre el hombre recuerda el texto de Job y los salmos.” (Garijo Serrano 116)

de Dios”. En el poema “III” el yo poético insiste en la herida del costado y en las llagas, ambas provocadas por Dios

De pronto, Tú, abriendo mi costado
con tu golpe de estrellas suspendidas
(...)
Oh Dios, oh Dios, cómo nos llagas
en las noches de estrellas solitarias.
(Otero, *Obra completa* (1935-1977) 103)

Otra reiteración simbólica provista en el Libro de Job se verifica en el sintagma “túnica llagada”¹⁸⁸ en el que insisten el primer poema de “Liras”: “Silencio para abrirte / la túnica llagada,” (*Obra completa* (1935-1977) 107); el octavo poema también escrito en liras dedicado a su amigo recientemente fallecido Jaime Delclaux “Plañéndonos a solas. / La túnica llagada.” (*Obra completa* (1935-1977) 116); y en la última “Íntima lira” “Saliendo hacia su encuentro, / la túnica llagada” (*Obra completa* (1935-1977) 119).

Tanto para la Esposa en el “Cántico espiritual” sanjuanino “¿Por qué pues has llagado / a questo corazón no le sanaste? (...) 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” (s. J. Cruz 55) como para el yo poético del “*Cántico espiritual*” oteriano “*¡Ob Sembrador de ansia; ob Sembrador de anhelo, / que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!*” la herida enciende el anhelo y dinamiza la búsqueda del Amado y del Sembrador. Esposa y yo poético tienen la misma certeza que ha

¹⁸⁸ En su *Exposición del Libro de Job* Fray Luis de León entiende las vestiduras como una metáfora de la carne “*En su muchedumbre dellos mi vestidura es consumida; ciñéronse como gorjal de túnica. Su vestidura llama aquí su carne, de que se demuestra aquí la alma vestida; la cual vestidura le consumen los gusanos, por ser muchos en gran manera y por cercarle todo y por todas partes, de que se seguía que dél al lodo y a la ceniza no había diferencia ninguna*” (1129)

proclamado el Job bíblico: “Él es quien hace la llaga, y Él la vendará: Él hiere y sus manos curan” (Job 5. 18).

No deja de ser paradójico en el nivel retórico y contradictorio en el nivel moral que Yavé, el Amado y el Sembrador hieran y también curen

En esto reside sin duda la grandeza de Job: en no dudar, ante esta dificultad, de la unidad de Dios, sino ver claramente que Dios se encuentra en contradicción consigo mismo, y esto, además, de manera tan total, que Job está seguro de encontrar en Dios un protector y un abogado contra Dios mismo. La bondad de Yavé se le presenta a Job con la misma certeza que su maldad (...) Yavé no está dividido, sino que es una *antinomia*, una total contradicción interna (Jung 21).

Se tarta del carácter homeopático del amor tanto profano como sagrado sancionado en la tradición. Cura con lo que ha herido. María Auxiliadora Álvarez ha dedicado varios estudios a las similitudes entre la obra de Cesar Vallejo y *El libro de Job*. El reconocimiento de estas similitudes comienza en “Los heraldos negros” poema donde “irrumpe de entrada la comparación de la precariedad humana con la fuerza todo poderosa de Dios” (Vallejo, San Juan de la Cruz, Job: resonancias y relaciones 282). Para Álvarez “el dolor mayor que la resistencia humana produce es la voluntad del reclamo, y aquí surge la fuerte analogía entre el discurso de Vallejo y el discurso de Job, el otro ‘gran golpeado’ que le precede” (Álvarez, Fino animal de sombra. De la antigua mística a la escritura urbana 205). Retóricamente, en Job se produce no sólo la deprecación, común en las oraciones; en Job se produce con fuerza la imprecación dirigida hacia Yavé; con esta figura del discurso se inaugura la historia del hombre.¹⁸⁹

¹⁸⁹ “Ningún ensueño ni delirio sobre el propio ser se explicaría si el hombre no fuera un pordiosero; un indigente que puede y sabe pedir. Sólo los animales muy próximos

La conjetura de María Auxiliadora Álvarez no describe una relación unidireccional de la poesía de César Vallejo con *El Libro de Job*. La ruta de similitudes que estudia Álvarez pasa por Juan de la Cruz. Algunos poemas de César Vallejo coinciden notablemente, además de con el libro de Job “con los presupuestos de la teoría mística de san Juan de la Cruz que se sirven la figuración de Job para ilustrar las características inherentes a la primera vía mística” (Álvarez, Vallejo, San Juan de la Cruz, *Job: resonancias y relaciones* 270).

Juan de la Cruz aprovecha la configuración estética y teológica de Job en el ambiente espiritual del siglo XVI¹⁹⁰ para exponer la vía purgativa

al hombre piden, gritan; el hombre clama. Su primera forma de expresión es un clamor; un delirio de exasperación en que irrumpe la necesidad largamente contenida. Es la queja con la que Job inaugura la historia del hombre” (Zambrano 156)

¹⁹⁰ A pesar de las dificultades inherentes al *Libro de Job* que enfrenta cualquier proyecto exegético, la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, refiere a los intérpretes de Biblia consigna en el siglo XVI las obras de Cipriano de la Huerga, Diego de Zúñiga, Fernando Jarava (*Lecciones de Job en castellano*, Antuerpiae 1550), Jerónimo Osorio y Juan de Pineda, si bien el segundo tomo de éste se publica ya en 1601, además de un manuscrito del portugués Francisco Foreiro. El índice de Fernández de Castro permite completar el panorama de comentaristas del *Libro de Job* con la obra de Luis de Alcázar, de 1588 y con los comentarios hebreos de M. Ben Isaac Arama, José Kimji y rabí Moseh. Junto a la exégesis de Diego de Zúñiga, ha permanecido en relevancia la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León. Entre ambos se percibe un número importante de coincidencias, mismas que son puntualmente señaladas por Javier San José Lara “son coincidencias de método, partiendo de la explicación del sentido literal, de estructura, concediendo más importancia a determinados versos y agrupando otros, de talante, de enfoque, producto muchas veces del hecho de partir de la misma traducción, otras, del uso de las mismas fuentes. Incluso la interpretación moral coincide en ocasiones, lo cual, sin duda, se debe achacar al hecho de pertenecer ambos al mismo contexto espiritual, la Orden de San Agustín, y haberse formado en los mismos centros. El cotejo de ambos comentarios arroja pasajes en los que se produce un evidente contacto entre los dos agustinos. Es muy significativo el hecho de que el mayor número de coincidencias, en algunos casos casi literales, se produce en la parte final de la obra (desde el capítulo XXX). En esta parte fray Luis no cuenta con el apoyo del comentario de Cipriano de la Huerga, su maestro complutense, que llega solamente hasta el capítulo XVIII. La interpretación de su hermano de Orden, con el que comparte similares principios exegéticos, le aportaría a fray Luis una base fiable sobre la que construir la suya.” (Job)

en la “Subida del Monte Carmelo” y en las *Declaraciones* al “Cántico espiritual”. En este último son simbolizadas teológicamente la herida y la llaga, ambos símbolos provistos de significado espiritual en *El Libro de Job*, que en el contexto del siglo XVI son interpretados por Juan de la Cruz como paradigma ascético de la vía negativa. El mistagogo acude al libro bíblico aludiendo a su autoridad en esta materia; la espera de las almas por la unión con Dios es una espera purgativa en días y noches apofáticos como los de Job:

De esta manera, el alma que anda estando encendida de amor de Dios, desea el cumplimiento y perfección del amor para tener allí cumplido refrigerio, como el siervo fatigado del estío desea el refrigerio de la sombra, y como el mercenario espera el fin de su obra, espera el fin el alma de la suya. Donde es de notar que no dijo el profeta Job que el mercenario esperaba el fin de su trabajo, sino el fin de su obra, para dar a entender lo que vamos diciendo, es a saber, que el alma que ama no espera el fin de su trabajo sino el fin de su obra porque su obra es amar, y de esta obra que es amar espera ella el fin y remate que es la perfección u el cumplimiento de amar a Dios; al cual, hasta que llegue, siempre está el alma de la figura que en la dicha autoridad se pinta Job, teniendo los días y los meses por vacíos y las noches por trabajosas y prolijas. En lo dicho queda dado a entender cómo el alma que ama a Dios no ha de pretender ni esperar otra cosa de él sino la perfección del amor (J. d. Cruz 49)

El Job de Juan de la Cruz es el Job del proceso espiritual kenótico, del camino de vaciamiento. Desde la instancia íntima del “yo” “Vallejo se interna, junto a Job, en una ética y una estética cristológicas de la muerte (...) a diferencia de Job, quien finalmente humaniza lo sagrado, Vallejo sacraliza lo humano en una conjunción de contrarios” (Álvarez, Vallejo, San Juan de la Cruz, Job: resonancias y relaciones 284). El “yo” oteriano en *Cántico espiritual* también se configura en una estética cristológica

desde el momento en el que Dios le hiere en el costado con una flecha, como ha herido Longino a Cristo en la cruz.

Job es el sustrato arquetípico en el que Juan de la Cruz encuentra la configuración bíblica de la vía negativa

«¿A dónde te escondiste?» Porque ni la alta comunicación y presencia sensible es más testimonio de su presencia, ni la sequedad y carencia de todo eso en el alma es menos testimonio de su presencia en ella, por lo cual dice el Profeta Job: *Si venerit ad me, non videbo eum; et si abierit, non intelligam*. Que quiere decir: Si viniere a mí (es a saber, Dios) no le veré; y si se fuere, no lo entenderé (Obras de San Juan de la Cruz 15)

En las vidas de César Vallejo y Blas de Otero como en la de Job “en un plazo brevísimo, se amontona una gran cantidad de hechos funestos (...) Job es despojado inmediatamente de sus rebaños; sus siervos, sus hijos e hijas son muertos, y él mismo es atacado por una enfermedad que le pone al borde de la tumba. Para quitarle hasta el último sosiego, son incitados contra él su mujer y sus amigos” (Jung 31). Los hechos funestos padecidos por Job en la prueba de Yavé bien podrían ser enlistados también para describir el contexto de Vallejo y Otero, ambos un Job del siglo XX.¹⁹¹

¹⁹¹ Este mismo soneto es comentado a la luz de la recepción de la tradición mística por Elisabeth Kruse quien prefiere leer el “golpe de Dios” a la luz de la tradición teresiana de la transverberación “En este poema, cuyo paratexto nos remite directamente a san Juan de la Cruz, se dialoga también con la tradición teresiana, ya que el “golpe” del amor divino o transverberación también es representado mediante un dardo, como lo describe la santa en el capítulo 29 del *Libro de la vida*” («Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero 464) La lectura desde César Vallejo me parece no sólo justificada sino de una mayor solidez por contar con la sanción temprana de poetas como José Ángel Valente y por la confirmación de lectura del propio Blas de Otero. Creo además que no es necesario pasar de la flecha oteriana al dardo teresiano y hacer de ambos un “golpe de Dios” pues, como se ha mostrado, la poesía de Juan de la Cruz está provista en distintos lugares de la flecha como símbolo místico.

Así trazado, el triangulo Juan de la Cruz, César Vallejo, Blas de Otero, contiene en su centro el gemido de Job. Blas de Otero, lector de César Vallejo y ambos lectores de Juan de la Cruz coinciden con el mistagogo en la configuración poética de la herida hecha por Dios, amorosa para Juan de la Cruz y el Blas de Otero de *Cántico espiritual*, funesta para César Vallejo. Asentadas estas relaciones de ecos expansivos, cabe ahora describir el valor que el sintagma “cántico espiritual” va cobrando en el libro oteriano de poesía al que da título.

Después de una serie de deprecaciones de la voz poética a Dios, cercanas discursivamente a la oración, en las que la voz poética pide multívoca y reiteradamente la gracia para librarse del pecado en el poema I de “Introducción”, continuadas en el poema II “¡Tennos Tú de la mano, equilibrista / de tentaciones, sobre el fino alambre / de la carne agitada, estremecida!” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 101), aparece por primera vez el canto dirigido al “Señor”: “Te canto a Ti con el amor divino / y este rescoldo del humano amor.” El canto surge del dolor: “Te canto a ti, doliéndome de todo, / subiendo por tu noche hacia mi aurora” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 101). El ascenso por la noche hacia la aurora es declarado por Juan de la Cruz en “Subida del Monte Carmelo” y en “Noche oscura”. Ahí el mistagogo desarrolla una secuencia de noches que simbolizan la purgación, la intelección y la unión con lo divino.

La primera noche “es de la parte sensitiva del alma”, la segunda y tercera “es de la parte espiritual” (Cruz 151) y la cuarta es la purificación pasiva. Esa oscuridad de la noche se resuelve en luz, asciende, como recoge la voz poética, hacia la aurora “conviene mucho y es necesario para que el alma haya de pasar a estas grandezas, que esta noche oscura de

contemplación la aniquile y la deshaga primero en sus bajezas, poniéndola a oscuras, seca, apretada y vacía; porque la luz que se le ha de dar, es una altísima luz divina” (J. d. Cruz 442)

“Cántico” es más adelante en el poema II “Cántico de mi vida inusitada” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 102); finalmente, en los últimos versos de III “cántico” adquiere el valor de oblación. El “Cántico espiritual” sanjuanino “historia de un amor encendido, abrasador, hilos que tejían una biografía cifrada, interior, en progresión constante y en constante aceleración, desde la herida inicial hasta el encuentro saciativo” (Herráiz 546) en el que tienen voz la amada, el Amado y las criaturas, en el *Cántico espiritual* de Otero aparece como oblación de la criatura, y su sola plegaria, su sola solicitud de las virtudes necesarias para el encuentro se entonan en el

Cántico blanco que te ofrezco a Ti,
Señor de las estrellas condolidas.
Cántico espiritual
sobre el barro que se asienta en mi garganta.
(Otero, *Obra completa* (1935-1977) 104)

De la misma forma que en “*Amiga de la luz*” la sublimación del canto es metaforizada en una sublimación de la materia. La base de esta purificación es la ascética sanjuanina de la que Blas de Otero crea a partir de su recepción.

Una forma distinta de recepción creadora se despliega en el poema “Mi frailecico” más cercano tipológicamente a un homenaje hagiográfico. En la clasificación de Bengoechea, se trata de un poema de exaltación, aquellas odas o loas que se dirigen a Juan de la Cruz por admiración o devoción. La voz poética describe al fraile mistagogo, al Juan de la Cruz

maestro de recogimiento, amigo de Teresa de Jesús con quienes esa voz del poema quiere mantener un coloquio íntimo. Ambos, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz conducen al amor que da “fiebre y calentura” (Otero, *Obra completa (1935-1977)* 113). Los dos primeros versos de la quinta estrofa dirigen su anhelo a Teresa y los últimos se refieren al símbolo de la fuente, posesión de Juan de la Cruz

Que si ella es, castellana
de Dios, lo que del mundo yo más quiero,
él tiene una fontana
tan rica de venero,
que en ella me adolezco, peno y muero.
(Otero, *Obra completa (1935-1977)* 113-114)

En esta estrofa están contenidos los elementos que Blas de Otero aprovecha en su recepción de Juan de la Cruz para su propia creación. El primero de estos es el dato biográfico del encuentro de Juan de la Cruz con Teresa de Jesús, de tan hondo impacto para ambos. El segundo, es el símbolo de la fuente, vertido por Juan de la Cruz en “Cántico espiritual” y en el “*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*”.¹⁹² En “Cántico espiritual” el símbolo está solo en una estrofa:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados

¹⁹² La configuración de este símbolo en el “*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*” ha sido cuidadosamente estudiada por Salvador Ros García “Para San Juan de la Cruz, como dirá expresamente al final del poema, la fuente es el símbolo del deseo -«aquesta viva fuente que deseo»-, del «deseo abisal» que lo deseable suscita, que nace a partir de su objeto, no de lo que le falta, sino de lo que le desborda, y que es «fuente abisal de amor» (CB 12, 9), del amor *de* Dios (en genitivo subjetivo), «siendo Dios aquí el principal amante, que con la omnipotencia de su abisal amor absorbe al alma en sí» (CB 31, 2). Símbolo que, como en la Biblia, tiene múltiples significados: de Dios, «porque Dios es como la fuente, de la cual cada uno coge como lleva el vaso» (2S 21, 2); del hombre, «porque esta alma es en la que está hecha esta fuente de que dice Cristo por San Juan que su agua salta hasta la vida eterna» (CB 20, 11); del amor, «fuente abisal de amor» (CB 12, 9); de la fe, «llámala fuente, porque de ella le manan al alma las aguas de todos los bienes espirituales» (CB 12, 3)” (Ros García)

formases de repente los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!
¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!
(s. J. Cruz 57)

En el “*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*”, en una compleja configuración simbólica que termina haciendo de la fuente el vivo pan de la eucaristía. Este poema alcanzó la atención en el siglo XX de voces consolidadas de la poesía española como Juan Ramón Jiménez (1881-1958).¹⁹³ Dice el poeta andaluz sobre éste “se refiere a la Eucaristía, pero cuanto dice lo mismo puede aplicarse a la poesía, a la verdad y a la belleza. Es un ejemplo de poesía inefable” (Gullón 107).

El tercero de los elementos que enfocan la recepción es la apropiación de elementos léxicos y sintagmáticos sanjuaninos sin distinción tipográfica alguna que indique dicha apropiación. En la fuente sanjuanina la voz poética oteriana se adolece, pena y muere tal y como lo hace la esposa del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz en la segunda estrofa

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
(s. J. Cruz 53)

¹⁹³ “En 1900, Juan Ramón viaja a Madrid para «luchar por el modernismo», atendiendo a la invitación que le cursan Villaespesa y el mismo Rubén Darío. Al entrar en contacto directo con los símbolos modernistas, descubre que uno de los poetas venerados por los jóvenes de entonces era San Juan de la Cruz (...) Juan Ramón no sólo se dejó contagiar por esta corriente de entusiasmo sanjuanista, sino que él mismo se complació en seguir fomentando la lectura del santo entre sus «compañeros de jeneración» y también entre los «jóvenes que venían detrás de él»” (Sanz Manzano 1645)

Son pocas las liras en las que Blas de Otero se preocupa por distinguir tipográficamente la proveniencia sanjuanina de estos elementos. Es el caso de la lira quinta del poema “5” cuyos últimos dos versos son: “*la soledad sonora, / la noche sosegada y robadora.*” (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 112) sintagmas que como tales conforman un distinto orden de versos en la lira 15 del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.
(s. J. Cruz 57)

La distinción tipográfica también está en las dos últimas liras de “Íntima lira”. Ahí el epígrafe del libro se divide y encabalga el último verso de la penúltima lira con el primero de la última “arregosta, de unión. «*Nueva noticia / y abismal deleite*» (Otero, *Obra completa* (1935-1977) 119). Esta distinción tipográfica es uno de los deícticos con los que Blas de Otero ha querido explicitar su recepción de Juan de la Cruz en su propio “*Cántico espiritual*”. Las otras señales explícitas son el título del libro y su epígrafe. La apropiación del *modus loquendi* sanjuanino llega al grado en que supera la diferenciación tipográfica y se integra al discurso poético oteriano indiferenciadamente. El mejor ejemplo es la cuarta lira del poema “I” que describe el paisaje con léxico proveniente de distintos lugares del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz

¡Collados y espesuras,
colgadas, de los cielos, primaveras;
las rosas siempre puras,
los montes, las verduras
del campo; el amarillo de las eras!
(Otero, *Obra completa* (1935-1977) 107)

Los sustantivos “collados, espesuras, montes, verduras” no cobrarían mayor notoriedad que “primaveras, rosas, campo, amarillo, eras” de no ser porque encuentran también registro en tres liras distintas del “Cántico espiritual”. Un verso de la tercera “iré por esos montes y riberas” (s. J. Cruz 53); tres versos de la cuarta “Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! / Oh prado de verduras,” (s. J. Cruz 53); y finalmente la lira 36 que reitera los montes, la espesura e introduce “collado”

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.
(s. J. Cruz 63)

Estas son las formas en las que se asienta la recepción de Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual* de Blas de Otero. Su hacer creador se despliega en la explicitación de la recepción en el título, el epígrafe, la cita; se despliega en un poema de homenaje hagiográfico, tipo sancionado en la tradición receptiva sanjuanista y finalmente en una penetrante recepción léxica y simbólica que va desde la apropiación del *modus loquendi* sanjuanino hasta la codificación de los símbolos de la flecha, la herida y el golpe de Dios sedimentado éste último en el arquetipo del Job bíblico una vez que han pasado por la mistagogía de Juan de la Cruz y por la poesía de César Vallejo.

El libro que comenzara motivado por las celebraciones del IV Centenario del nacimiento de Juan de la Cruz y fuera después calificado por su autor como sencillito entretenimiento, para finalmente ser omitido por completo de la lista de sus obras, termina siendo a la luz de la

recepción una “conmovedora llamada de la creatura al Padre creador, un grito en petición de ayuda para una tarea bien humana: la realización vocacional de un joven poeta que se debate en un angustioso dilema entre el deber y la vocación” (S. d. Cruz 62).

De abajo nace el canto.
De abajo nace y sube hasta la altura.
Cerrado a cal y canto,
con su ventana pura,
se adolece oteando la Hermosura.
(Otero, *Obra completa (1935-1977)* 107)

Cántico espiritual es además un libro de formación en esa vocación poética. Esta formación se reitera en la forma y el tema: la composición en metros clásicos como el soneto y la lira y la tematización en poemas como “*Amiga de la luz*”. Dicha formación poética está concebida como una depuración que llevará finalmente a la elevación; la guía de esta depuración tiene por fundamento la ascética de Juan de la Cruz.

3.2 Y todos cuantos vagan, *Las estrellas vencidas* y el “Cántico espiritual” como experiencia genésica de la escritura

Entre Clara Janés (Barcelona 1940) y su obra “mucho más que las vinculaciones entre poesía y biografía interesa la relación entre poesía y vida interior”.¹⁹⁴ De inmediato se impone la cuestión ¿cómo es posible conocer desde fuera la vida interior de otro? La tendencia al silenciamiento de la vida íntima está dada en buena medida por el cambio de las sociedades primitivas a las sociedades modernas, según conjetura Mircea Eliade.¹⁹⁵ Desembarazada del orden convencional de la biografía, Clara Janés traza una ruta diseminada en textos prosísticos como *La voz de Ofelia* (2005), *La tentación del paraíso* (2014) o *Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares* (2016);¹⁹⁶ siguiendo este itinerario es posible acceder a algunos episodios de su vida interior.

Como ella misma lo explica, en el devenir de su escritura la prosa precede al verso, la novela a la poesía. Rememorando su infancia, la vida en Pedralbes, dice Clara Janés “me acostumbré a estar donde no estaba. Con los años hacía real el «otro lugar» leyendo y escribiendo. Así empecé, sin otro objeto que inventarme una vida, a escribir novela”

¹⁹⁴ Tomo la respuesta que diera el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995) a la pregunta “Es posible que ciertos episodios o experiencias particulares de su vida nos permitan indagar desde otra perspectiva el sentido de la poesía y, en especial, el de la que usted ha escrito. No es mucho lo que se conoce de su biografía.” (Juarroz 55)

¹⁹⁵ “Un enorme foso separa desde ese punto de vista la mentalidad tradicional de las sociedades modernas. En estas últimas la gente no es «transparente» y cada uno es un pequeño átomo separado de los demás (...) la vida interior y los «acontecimientos» personales son, por lo general, meticulosamente guardados. Estamos acostumbrados a felicitarnos por la «discreción». (Eliade 67)

¹⁹⁶ No sólo en estos textos, la exposición de esta vida interior es pieza clave en la poética de Clara Janés, gran parte de su prosa acoge las revelaciones de esta vida interior.

(Janés, Poética y poesía 18). Su prosa se extiende del dominio de la vida inventada al de la vida íntima. Una vez que ha comenzado a escribir poesía, la poeta enciende en su prosa las velas en torno a esos acontecimientos producidos en lo íntimo de su vida, arroja luz sobre la oscuridad que puebla sus poemas.¹⁹⁷

La revelación de la vida íntima de Clara Janés en la prosa que circunda su poesía no se limita al orden de la tematización “así está Clara Janés, en ese abismo que deja intacta su palabra, que la hace sentir, que la hace aparecer, lengua, hazaña de revelación” (Zambrano 90). La revelación es un procedimiento recurrente en el estilo janesiano al grado de que su poesía deviene “en una operación de «desocultación» y en un medio de desvelamiento que acaba convertido en una forma de revelación” (Siles 28). En esta experiencia interior acontecimientos aparentemente banales “pero en realidad extraordinarios (...) revelan el misterio de la vida interior y exterior, dominadas ambas por el azar objetivo, tal y como lo llamaba André Bretón, o por la sincronicidad en terminología junguiana” (Cirlot 11).

En esos testimonios de vida interior Clara Janés ha dejado escrita su experiencia estética, así como el “impulso genésico que mueve a la

¹⁹⁷ Así define su experiencia lectora el crítico Jaime Siles “la obra de Clara Janés produce tanta sorpresa y placer al lector como dificultad al estudioso. Al primero le atrae la radical novedad de una escritura que en nuestra lengua carece casi de tradición y cuenta -si los hay- con muy pocos y reducidos precedentes; al segundo le causa angustia precisamente esa misma novedad, que exige, más que un método crítico al uso, una nueva hermenéutica” (Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras 7). La sensación generalizada de sus lectores y estudiosos es que “la poesía de Clara Janés es de las que se deben leer en solitario ejercicio de concentración. Su intensidad expresiva, o sus monólogos dramáticos, como dirían los expertos, requiere una aproximación meditativa, un pausado sistema de acercamiento a las claves de una poesía que no deja de contener, afortunadamente sus complejidades” (Caballero Bonald 87)

creación” (Janés 42) sobrevenidos ambos por la recepción del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz

mi vinculación con la escritura empezó precisamente debido al *Cántico espiritual*, a la lectura y explicación -diría majestuosa- que de él hizo José Manuel Blecua -a quien tanto debo- cuando llegó a la Universidad de Barcelona. Él, con su ritmo pausado, me desveló mi sensibilidad poética, a la vez que el origen salomónico del poema de san Juan. (Janés, Una estrella de puntas infinitas. En torno al Cantar de los cantares de Salomón 14)

Ya en *Poética y poesía* Janés se refiere a esa lectura que hiciera el profesor José Manuel Blecua del “Cántico espiritual” como “el principio material”, el momento de arranque de su escritura poética “fue su inefable lectura del *Cántico* de San Juan de la Cruz lo que me indujo a la escritura” (Janés 6). En el proceso de recordar y ordenar su vida poética se remonta aún más, a los seis años de edad cuando siente “la primera emoción unida a la palabra” (Janés 6) provocada por los célebres versos “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero”.¹⁹⁸ A esa edad temprana Clara Janés era

tímida contempladora ya de la fugacidad, de los escasos momentos de plenitud, y del límite que nos separa del mundo que nos rodea, siento que «vivo sin vivir en mí», sin poder explicar ni formular la pregunta sobre esas distancias y por qué uno no es el otro, por qué uno no es también una flor, un árbol, la tierra, el sol o la luna, pero habiendo vivido instantes en que sucede lo contrario, en que se produce una suerte de inmensa proximidad, como al sentir el arrobamiento ante las flores de *alyssum*,

¹⁹⁸ Clara Janés atribuye estos versos a Teresa de Jesús, sin embargo, son también tornados a lo divino por Juan de la Cruz con el título “*Coplas del alma que pena por ver a Dios*”. Para una relación detallada y actualizada de los manuscritos donde consta la copla véase “«*Vivo sin vivir en mí*» a la luz de inexplorados testimonios manuscritos” de Paola Elia en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

lo que se experimenta como felicidad (Janés, Poética y poesía 7-8)

La palabra poética sanjuanina cae en tierra abonada por una aguda sensibilidad, por una fecunda atención al mundo simbólico que encuentra dirección en el profuso “cauce sensitivo o sensorial” (Siles 8) que marca la vida de Clara Janés desde sus primeros años.

Comenzar a escribir poesía no es enteramente suscitado por Clara Janés “escribir poesía me había acontecido, me había surgido al oír los versos de San Juan de la Cruz” (Janés, Poética y poesía 16). La experiencia estética y el despertar a la propia capacidad creadora resultantes de la recepción auditiva de las canciones de Juan de la Cruz es vivido por la poeta como una experiencia iniciática. El cifrado simbólico en el que Juan de la Cruz compone sus canciones para ser interiorizadas por los espirituales carmelitas mediante la práctica de *lectio divina*, con el fin de lograr un efecto y una activación de potencias espirituales, tiene en Clara Janés efecto en la sensibilidad poética y activa su propia capacidad creadora; de manera que la original intencionalidad iniciática de las canciones sanjuaninas se mantiene en la recepción que de ellas hace Clara Janés.

La causa de la experiencia estética es atribuida a la acción del texto poético y a la declamación que de él se hace, pues ha sido la audición de éste el factor desencadenante de una sensibilidad creadora en la que la poeta se figura a sí misma como participante más bien pasivo del acto receptivo.¹⁹⁹ Vista de esta manera, la experiencia estética tiene un

¹⁹⁹ Esta posición acerca a Clara Janés a procesos creativos análogos a los del yo de la fábula mística. Algunas similitudes han sido señaladas por Victoria Cirlot para el libro *Kamasutra para dormir a un espectro* (2019) donde Clara Janés “habla del «fantasma», es decir, de ese que carece de realidad material y física pero que la ha poseído

paralelo clásico en la doctrina platónica del entusiasmo que explicaba “de manera objetiva, el acto creador del poeta y del «visionario», como un salirse de sí mismo y un ser llenado de inspiración divina” (Jauss 41) en este caso, ser llenado de inspiración sanjuanina. En la categorización jaussiana se trata de la categoría poiética de la experiencia estética.

Dispuesta al hacer poético en el influjo del arrobamiento sanjuanino Clara Janés escribe su primer poema²⁰⁰ correspondiente al número V de *Las estrellas vencidas*, el primero de sus libros publicado en 1964.²⁰¹ Estos, poema y libro, son la creación más próxima a la experiencia estética en tanto que emanan directamente de ella. En el poema V se registra un proceso de comprensión entre el ser y el existir “presos en la temporalidad, ansiando ser en plenitud, comprendemos que ese ser en plenitud está fuera del existir, no es posible dentro del proceso que se orienta hacia la muerte: el ser en plenitud es, por lo tanto, su propia ausencia en cuanto a existir” (Janés, Blas de Otero, su Trayecto y mi Trayecto del Vacío a la Vida 362). Dice el poema V:

De nuevo estoy
lanzada a ser.
Infinitos instantes
delante de mis ojos

enteramente” (Cirlot 11). “La posesión” es especialmente revelador en este sentido “Mis ojos se perdían en aquel movimiento dubitativo del río, cuando un grave ser de luz se apoderó de mí t me obligó a escribir. Tres días y tres noches estuve sometida a su fuerza imperiosa. Primero se impuso como un silencio de todos los sentidos, y paso a paso avanzó por mis vías exteriores e interiores, asentándose hasta en el más sutil de mis pensamientos” (Janés, *Kamasutra para dormir a un espectro* 101)

²⁰⁰ “el primer poema que publiqué, recogido luego en *Las estrellas vencidas*, y cuyos últimos versos dicen: «Aquí estoy, sí, / aún / en mi total ausencia» (Janés, Blas de Otero, su Trayecto y mi Trayecto del Vacío a la Vida 362)

²⁰¹ Carlos Benítez Villodres informa que “antes de publicar su primer libro, su madre, que era amiga de Gerardo Diego, le envía a éste unos poemas: ‘Él lo lee, le gusta y hace posible que publique mi primer libro al año siguiente, en 1964, *Las estrellas vencidas*.’” Clara Janés, por el oficio de editor de su padre encuentra allanado el camino en el mundo editorial.

me dicen
que respiro.
Y me quedo
en el aire
silenciosa,
rodeada de luz,
sin presentir si quiera
algún vago destino...
Columnas de presencia.

Y mi cuerpo indolente
que recibe su peso
triste,
mudo.

Tanto ser que se impone
negando
ese morir
en el silencio.
Y aunque no quiera siento,
y aunque me rocen mundos
permanezco callada.
Aquí estoy, sí,
aun
en mi total ausencia.
(Janés, Las estrellas vencidas 13-14)

El yo lírico del poema “lanzada a ser” conoce en el poema las manifestaciones de su existencia. Busca los síntomas que le reporten ese existir. La temporalidad manifiesta en una sucesión de infinitos instantes presentan al yo lírico nociones de su propia existencia somatizada luego en la respiración, mínimo indicio de vida. Por un momento el yo vuelve a la categoría del ser, suspensa “en el aire / silenciosa,” para en la segunda estrofa ser devuelto a la dimensión corporal del existir mediante el efecto de la gravedad. Los últimos tres versos explicitan la diferencia entre el ser y el existir, diferencia en la que el verbo estar es continuación semántica de existir y ser se manifiesta en la ausencia, de

manera que el yo está, pero no es. Se consigue así un efectivo “contraste entre el ser y el existir” (Janés, Poética y poesía 15)

“Cántico espiritual” da el impulso creador para escribir el primer poema, sin embargo, es a Simone Weil²⁰²

a quien se debe esa frase próxima a la que he utilizado para explicar mi primer poema publicado: «Dios está presente en la creación sólo en forma de ausencia». «Hay que estar en el desierto -añade unos párrafos más adelante-, pues al que hay que amar está ausente» y a continuación «Nada de lo que existe es digno de amor. Hay que amar, pues, lo que no existe» (Janés, Blas de Otero, su Trayecto y mi Trayecto del Vacío a la Vida 362)

Es probable que la noción de gravedad en el poema se deba también a Simone Weil. En *La gravedad y la gracia*, libro publicado en francés desde 1947, el editor recoge y compila de los *cahiers* de la filósofa francesa una serie de aforismos sobre la dialéctica entre la gravedad y la gracia como las fuerzas que tensan la vida humana. No sólo la relación con la luz y

²⁰² Las fuentes místicas y la propia mística de Simone Weil han sido seriamente estudiadas. Su visión sobre el silencio de Dios ha cobrado cada vez una mayor celebridad en la segunda mitad del siglo XX y las dos décadas que van del XXI. A pesar de la indiscutible validez de la distinción entre mística especulativa y mística descriptiva se ha demostrado que “Simone Weil llega a superarla y a trascenderla. La filosofía de la atención nos presenta preciosas distinciones de los grandes momentos de la actitud y de la vida místicas, tratando de explicarlas y de fundarlas en un intento de construcción sistemática del orden metafísico teológico” (Vetö 137)

Recientemente se ha estudiado también la influencia que el existencialismo francés llegó a tener en el pensamiento de Weil y cómo éste pudo llegar a influir aquel. Pattison y Kirkpatrick (2019) indagan “the role that tropes, themes, and texts from authors and traditions that are often referred to as ‘mystical’ played in the work of key representatives of existentialist philosophy and theology, notably Kierkegaard, Buber, Heidegger, Beauvoir, Sartre, Marcel, Camus, Weil, Bataille, Berdyaev and Tillich (...) Weil and Bataille -whose classification as ‘existentialist’ might be disputed -have been included in order to show the way that several factors in early twentieth-century France contributed to the thought of the period: namely (i) the resurgence of interest in mysticism as a topic of philosophical study; (ii) questions about the relationship between Hellenism, Christianity, and modernity; and (iii) a reevaluation of values in the absence of God”

la elevación del alma, también las relaciones con otros seres humanos están mediadas por esa dialéctica entre la gravedad y la gracia de manera que “todos los movimientos *naturales* del alma se rigen por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción la constituye la gracia” (Weil 33). No han escaseado las comparaciones entre Simone Weil y Juan de la Cruz por las similitudes entre su vida y su obra.²⁰³

Un buen número de las fuentes y los procesos que alimentan la escritura de *Las estrellas vencidas* están bien atestiguados en sus distintos grados de intervención. Genésicamente sanjuanista, el libro está tensado entre el existencialismo como ambiente filosófico y la figura del *flâneur* “en aquel momento bullía el existencialismo. Entré en la universidad el año en que se concedió el Premio Nobel a Albert Camus. Su obra, la de Sartre y la de Kierkegaard -amén de Dostoievski y Unamuno- eran mis lecturas” (Janés, Poética y poesía 17).

Con todo, la filosofía existencialista no presenta a Clara Janés “la evidencia palpable de la muerte” (Poética y poesía 15). La muerte de su padre contando con 18 años, a una edad en la que aún no se había producido el contacto con Juan de la Cruz ni con Jean Paul Sartre o Simone Weil, hiere a la joven Clara Janés con la realidad de la ausencia,

²⁰³ “Por lo demás, nadie ignora el modo en que el interés eclesiástico puede hacer conjugar el destino espiritual más radical con axiomas más contrarios a ese destino. Baste recordar, por ejemplo, cómo fray Juan de la Cruz era perseguido en vida y cómo lo fueron personas afines a él espiritualmente, como la madre Ana de Jesús treinta años después de muerto el santo, por aquellos mismos que lo elogiaban. En Simone Weil, la tensión que expresa su obra, tan paradójica como la del propio Juan de Yepes, y su existencia, de una radicalidad tal que desemboca en una muerte voluntaria, deberían ser suficientes para disuadir a cualquier confesión de apropiarse de su figura. Con claridad manifestó ella hallarse «al lado de todas las cosas que no tienen cabida en la Iglesia», lo que equivale a afirmar que su verdad, la que encontró en el fondo de todo desamparo y de toda desgracia, no es accesible a aquella institución” (Ortega 7)

pues la muerte de su padre había supuesto para ella la ausencia de la realidad. Este evento trágico es fundacional en la vida íntima de la poeta

aquel instante terrible que no sé calificar porque, siendo una muerte, fue también un nacimiento: estructuró el resto de mi vida y me estructuró a mí modificada por esa muerte; me orientó no sólo hacia la vida subterránea, sino hacia la escritura de la primera trama de recuerdos que era, fundamentalmente, la creación de un lugar de acogida, una evocación de la atmósfera en la que él, mi padre, estaba vivo (Janés citada por Siles 15).

Son tales las ondas expansivas emitidas por este acontecimiento que han alcanzado incluso el lenguaje crítico de los estudiosos más calificados de la obra janesiana, quienes han conseguido explicar con éxito la expansión radial de este aturdimiento en los temas, los procedimientos y en la visión poética de Clara Janés. La muerte de su padre, junto a la información del existencialismo, origina el primer “lirismo trágico” (Siles 14) janesiano que con acierto se transforma en un “lirismo místico” (Siles 14).

La conmoción de la muerte se proyecta con inusitada regularidad en los procedimientos retóricos del estilo de Clara Janés. Para explicar estos procedimientos ha sido necesaria una nueva etiqueta en el ámbito de la retórica llamada “anapoiesis” por Michèle Ramond. La anapoiesis recoge “una figura y un proceder inauditos cuya función es aludir a un acontecimiento repudiado por el sujeto y, a la vez, fuertemente convocado hacia él por la escritura” (Ramond 191) con este procedimiento se hace patente el anhelo de “enmendar una pérdida por una actividad imaginaria y, a menudo, alegórica que va creando progresivamente, mirando hacia lo abolido y valiéndose de impresiones difusas sobrevivientes, una ficción necesaria, una pieza protética de absoluto reemplazo” (Ramond 191). De manera que

el lenguaje poético se vuelve no la expresión (como es usual) de un contenido latente inefable, sino pura tensión verbal y afectiva hacia aquel instante primitivo y perdido de la historia propia. Cada forma -visual, sonora, dramática -inventada- es una vuelta hacia este *trauma* en la mente, este pedazo de vida arrasado, irradiado, que sobre el sitio de su raptó dejó las ondas imprecisas pero molestas, angustiantes y obsesivas de una conmoción geológica inmemorable (Ramond 190)

Clara Janés describe el procedimiento de sus indagaciones poéticas en términos análogos a las conclusiones alcanzadas por Ramond “voy rodeando algo, voy intentando enfocar algo de lo que tengo sólo indicios, algo que escapa cuanto más intento aproximarme” (Poética y poesía 13).

La muerte, esa realidad impuesta como una radiación constante, se manifiesta por primera vez, vagamente, en los recuerdos de la infancia en los que se hace presente la guerra. Antes de que ocurriese la muerte de su padre, en sus primeros años, Clara Janés recuerda escuchar conversaciones que “giraban a menudo en torno a la guerra” lo que después viene a unirse en su vida a la “evidencia palpable de la muerte” (Janés, Poética y poesía 15) vivida en carne propia. Los eventos de la muerte confluyen en ese destino trágico que la lleva a la escritura. El existencialismo francés, junto al ascendente de Søren Kierkegaard, no viene sino a darle forma léxica a esa experiencia todavía informe de la angustia. Clara Janés camina y al principio, como ella misma explica “lo natural en mí era que el poema surgiera en la calle al compás de los pasos” (Poética y poesía 15).

Al ritmo de los pasos van surgiendo los poemas que conforman *Las estrellas vencidas*. También en la vida íntima de la infancia es posible rastrear los indicios que en el título dan una orientación hermenéutica

al libro. Al escuchar en casa el *Segundo concierto para piano y orquesta* de Sergei Rachmaninoff, Clara Janés “hundida en una butaca -tenía tres años-, dejaba que la fascinación de los sonidos se apoderara de mí mientras, a través de la ventana, veía oscurecer y aparecer los astros” (Janés, *Poética y poesía* 14). El surgimiento de los astros en este universo infantil,²⁰⁴ todavía ajeno a la muerte, contrasta con el ocaso de todos los astros que es *Las estrellas vencidas*.²⁰⁵ Así lo testimonia la poeta

mis dialogantes, cuando, movida por el impulso de Blecua, empecé a tantear, eran los árboles y los astros. Uno de los primeros versos que me asaltó decía: «Y voy andando con mi constelación a cuestas». En aquel momento, con todo, había ya

²⁰⁴ Además de informar sobre esta vida en repetidas ocasiones en su prosa “en 1990, y con 50 años, la muy conocida autora contemporánea Clara Janés publica un libro bastante distinto de su obra anterior muy innovadora en su forma y trayectoria, posmoderna por decirlo así. Se llama *Jardín y laberinto*, y en su totalidad y a primera vista se le puede considerar un trabajo autobiográfico, aunque se diferencia por completo de la forma tradicional y normalmente aceptada en que su enfoque es solo parcial, su forma fragmentada y sus rememoraciones teñidas de reflexiones poéticas. Su desarrollo, mientras que se vea al final como lineal, depende mucho de la circularidad de la idea, tema e imagen. Se dedica principalmente a recrear memorias de la niñez y adolescencia de Janés en Pedralbes (...) Janés llega a transformar esa ‘vida subterránea’ en la materia de poesía y también autobiografía” (Pasero 116)

²⁰⁵ Las estrellas se mantienen como una constante simbólica en la poesía de Clara Janés. Desde ese primer recuerdo de la infancia hasta su discurso de ingreso a la Real Academia Española titulado *Una estrella de puntas infinitas* (2016). Más tarde la poeta observa una hermandad entre su primer libro y el de un poeta suizo, a quien traduce y cita: “NO LLEGO A LA EXISTENCIA. Sin palabra no llego a la existencia, y con la palabra tampoco llego a la existencia. Sino a la noexistencia. Y todo el sufrimiento es el sufrimiento por el nacimiento de la existencia, para que yo llegue a la existencia. No es posible simplemente tomar conciencia de esto y así llegar a la existencia. No llego a la existencia ni siquiera con una conciencia tan clara (...) Esto parece erróneo, pues según aparece en la conciencia no es precisamente que no lleguemos a la existencia, sino que a lo que no llegamos es a la noexistencia, que es la existencia” y explica la poeta “Así empieza un poema del suizo Christian Uetz. Se lo oí recitar en el Festival de Berlín del año 2005. Me acerqué a felicitarle y nos hicimos amigos en el acto. Tradujimos juntos el libro entero: *Constelación en fuga*. Tardé en darme cuenta de que había algo en común entre este título y el de mi primer libro, *Las estrellas vencidas*: la importancia de los astros, los suyos escapaban, los míos eran alcanzados. Se trataba de una afinidad primordial, vinculada, por su puesto, a la duda respecto a la existencia.” (Janés, *Poética y poesía* 11).

un amado muerto muy importante: mi padre. Había fallecido a los 45 años en un accidente. Sin embargo, estaba tan presente en su ausencia, que realzó la ausencia en sí como protagonista implacable (Poética y poesía 9)

O bien, cuando explica el proceso de escritura de *La indetenible quietud* (1998) libro en torno a Eduardo Chillida (1924-2002). Se trata de la “búsqueda de una luz primordial, por lo que creí que el libro naciente trataría de los astros, basándome también en mi costumbre de despertarme con la estrella del alba y, al atardecer, contemplar el destello de Venus” (Janés, Poética y poesía 28). El primer poema escrito para el libro lleva a esos días de la infancia con el pretérito imperfecto; en este poema el proceso de escritura de *Las estrellas vencidas* cobra sentido; el vocativo al que se dirige la voz poética es la “Estrella del ocaso”:

Estrella del ocaso entre los árboles
viaje a los lejanos días de la infancia:
el lomo de los montes
era manto de sueños
cada tronco el cuerpo del amado,
las aguas inmutables
dibujaban el éxtasis
y en la línea rojiza del crepúsculo
se cruzaban las ramas
prendiendo fuego al corazón.
Estrella del ocaso,
hacia paisajes remotos, senda,
con los ojos te alcanzo
y antes de que la sombra me someta
me remonto en el ser
y llego hasta los días de Utnapistim
y contemplo las tierras
bañadas por el Éufrates.
(Janés, Poética y poesía 28-29)

Ese cielo poblado de astros de la infancia se opone directamente al cielo “cargado de vacío” según es descrito por la voz poética en el sexto

poema de *Las estrellas vencidas*. Este primer libro de creación poética se divide en cuatro partes; comienza con elocuentes “Primeros pasos” seguidos de “Puerto” y “Dudosa luz” para terminar con la cuarta parte “A zaga de tu huella”.

“Primeros pasos” está integrado por once poemas. La primera palabra del primer poema instala el lugar de la voz poética en el exterior, *locus* por excelencia del *flâneur*.²⁰⁶ Este primer poema aspira a la regularidad métrica, está compuesto en cinco estrofas de cuatro versos donde los tres primeros son regularmente endecasílabos y los cuartos de cada estrofa son pentasílabos:

Calle. Un árbol de delgadas ramas
que se alargaban a rozar el cielo.
Tallos desnudos destilaban sueños
de hojas y flores.

Blanca la luz, se convertía en aire
sobre el silencio de sus manos quietas
en la corteza del dormido tronco.

²⁰⁶ Este motivo y no el clásico tópico del *homo viator* es el que mejor describe el movimiento ambulatorio de la voz poética en el libro. Las coincidencias entre el primer *flâneur*, el de Charles Baudelaire, a quien Clara Janés declara una temprana afición “en casa he encontrado los poetas franceses y soy una adicta de Apollinaire, Baudelalaire” (Janés, *La vida, los libros* 24) y la voz poética en *Las estrellas vencidas* son bastante notables. No sólo el hecho de que el *flâneur* de *Les fleurs du mal* (1857) deambule por la ciudad, sino también que entre los sentidos del motivo del *flâneur* está el de la pérdida tal y como se verifica en “El cisne”. Esta relación entre el corazón humano y la ciudad queda explicitada y de alguna manera sancionada para el motivo del *flâneur*

Pienso, Andrómaca, en ti. Ese escaso riachuelo,
triste y mísero espejo que antaño reflejara
la inmensa majestad de tu dolor de viuda,
ese falso Simois que creció con tu llanto,

fecundó de repente mi ubérrima memoria
cuando yo atravesaba el nuevo Carrousel.
Se fue el viejo París (las ciudades, ay, cambian
Con mayor rapidez que un corazón humano).
(Baudelaire 106)

Gris la corteza.

Gris se encendía el olvidado suelo
donde desgasta su sandalia el tiempo.
Era la muda lejanía gris
de lo concreto.

Sólo sus ojos en mi cielo limpio.
Eran tristeza y alegría muda.
Era el asombro del amor primero
siempre esperanza.

Calle. Un árbol de delgadas ramas
que se alargaban a rozar mis sueños.
Tallos desnudos de corteza blanca.
Brazos abiertos.
(Janés, Las estrellas vencidas 7-8)

El árbol es el elemento que orienta el desplazamiento de la mirada en el poema. Se trata de un árbol otoñal en proceso de muerte a sus hojas y flores en las que están contenidos los sueños de la voz poética. Dos colores dominan la visión, la luz blanca y la corteza de los tallos también blanca que contrasta con el gris del tronco y el gris del suelo. Las ramas rozan el cielo y rozan también los sueños de la voz poética, con lo que se prueba la penetración del árbol en el dominio onírico. En el cielo limpio aparecen unos ojos que, con la información paratextual revisada hasta ahora, es posible pensar que se trata de los ojos del padre.

A partir de ahí la muerte se afianza como significado en los poemas subsecuentes. En “II” “Mira la tierra debajo de tus plantas, / ya no hay vida / ni la lluvia fecunda / dará luz a tu alma” (9); en “IV” el primero de los astros vencidos “El sol / murió en el cielo”; en “VI” “porque no diste forma / a mi apagado ser...” (11); en “VIII” “Ha caído la muerte allá a lo lejos” (18). El dolor por la pérdida del padre estalla en el planto

del poema “III” en el que se explicita el acto lírico de cantar “-canto /y así / no lloro / y me parece falso / el hecho de que cante / sola; / solo / porque / te quiero tanto” (10).

El poema “X” es el más representativo de esta primera sección en tanto que reúne en dos estrofas el tema que aparece en los demás poemas, configura los símbolos de mayor recurrencia y muestra en su estructura métrica irregular la constante métrica de “Primeros pasos”. El motivo del *flâneur* aparece en el segundo verso; el alma desierta refiere el estado de vacío en el que se encuentra el yo poético del poema y de la sección, estado de vacío inminentemente existencialista. Luego viene la identidad entre el árbol y el hombre, que ya es anticipada en el símil del poema “IV” “Tu cuerpo / como un árbol” (11) entre los que no se observa distancia alguna. El *hic et nunc* del yo poético es el otoño, pero hay también un allá que se alcanza con la mirada, un lugar de montañas floridas donde el sol no ha sido vencido

Es muy fácil
ir caminando sola
con el alma desierta
en los caminos
donde no hay distancia
entre un árbol y un hombre
ir pisando las hojas mojadas
indiferentes al río
que desborda a tu lado

ir viendo
en el mismo horizonte
de los días de otoño
hay montañas de flores palpitando
allá
lejos
donde el sol ilumina
y abraza

a los cuerpos que aman
pero es duro vivir
solo vivir
cuando el viento se mueve
y se lleva las hojas mojadas
que hacían de camino
y se borra tu huella
(Janés, *Las estrellas vencidas* 21-22)

Se ha borrado la huella. El *flâneur* que la voz poética es en los poemas de “Puerto” y “Dudosa luz” que con el desenfado del paseante va describiendo el paisaje urbano y marítimo del puerto y la ciudad de Barcelona en poemas como “Café del Marino”, “Plaza”, “Catedral” o bien “Estación”, deja de ser *flâneur* y deviene esposa espiritual andante en la cuarta y última sección de *Las estrellas vencidas* “A zaga de tu huella”. El *flâneur*, paseante sin destino ni objeto fijo,²⁰⁷ deja de serlo en el momento en que se conoce que la voz poética está a zaga de la huella de un tú. Todo el sentido de *Las estrellas vencidas* está contenido más que en cualquier autor existencialista en los versos del “Cántico espiritual” “Y todos cuantos vagan, de ti me van mil gracias refiriendo” (J. d. Cruz 8). El único poema de veintiún estrofas que compone esta cuarta sección indica en su epígrafe que el sintagma “A zaga de tu huella” es un verso de San Juan de la Cruz. Se trata del primer verso de la vigésimo quinta lira del “Cántico Espiritual” de Juan de la Cruz:

A zaga de tu huella

²⁰⁷ “París es la ciudad que produce al *flâneur*, ávido de recolectar con sus pies las huellas que va borrando la modernización. En esa ciudad surgen y persisten -en estado de latencia- las huellas oníricas de la Edad de Oro decimonónica” (Pereyra 43). José Sánchez Tortosa define la libertad del *flâneur* ejercida “sobre el conocimiento de que toda finalidad es, en mayor o menor grado, imposición de sentido y dependencia, sacrificio de la frágil eternidad del presente ‘carpe diem’. Vagar sin rumbo es la materialización de la libertad, que sólo es posible como liberación de toda finalidad” (Alemany)

las jóvenes discurren al camino
al toque de centella
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino
(Obras completas 572)

El sentido espiritual del verso según la mistagogía sanjuanina empieza por la huella:

la huella es el rastro de aquel cuya es la huella, por la cual se va rastreando y buscando quien la hizo. La suavidad y noticia que Dios da al alma que le busca, es rastro y huella por donde se va conociendo y buscando Dios. Pero dice aquí el alma al Verbo su Esposo: *A zaga de tu huella*, esto es, tras el rastro de suavidad que tu le imprimes e infundes y olor que de ti derramas. (Cruz 691).

También el segundo verso de la estrofa parece de relevancia en la zaga janesiana aquí emprendida.²⁰⁸ La huella que se ha borrado en el poema “X” aparece desde el poema “II” “que ya no hay más camino, / que tus huellas lejanas” (9) ; continúa alejándose en “IV” “tus pasos se alejaron” (12); en un terceto de “VIII” se pierden de vista esas huellas “Ha caído un camino ya sin huellas / en el cielo cubierto de rosales / y el sol parece oscuro y sin sonrisa” (18). Juan de la Cruz registra en la declaración a la estrofa los vestigios bíblicos a los que se remonta la metáfora de la búsqueda del Amado como itinerario deambulatorio

²⁰⁸ Quienes discurren por el camino a la zaga de la huella del esposo sanjuanino son jóvenes que dotadas de sentido místico son “las almas devotas, con fuerzas de juventud recibidas de la suavidad de tu huella, discurren, esto es, corren por muchas partes y muchas maneras (...) esta suavidad que Dios deja de sí en el alma grandemente la aligera y hace correr tras de él; porque entonces el alma muy poco o nada es lo que trabaja de su parte para andar este camino; antes es movida y atraída de esta divina huella de Dios, no sólo la que salga, sino la que corra de muchas maneras, como habemos dicho, al camino” (Cruz 691) es posible que la joven Clara Janés leyese y se sintiese identificada con esta indicación, o que el correr sanjuanino simplemente coincidiera con el deambular janesiano.

la esposa en los Cantares pidió al Esposo esta divina atracción, diciendo: *Trabe me; post te curremus in odorem unguentorum tuorum*, esto es: Atráeme tras de ti, y corremos al olor de tus ungüentos (1,3). Y después que le dio este divino olor, dice: *In odorem unguentorum tuorum currimus adolescentulae dilexerunt te nimis*; quiere decir: Al olor de tus ungüentos corremos; las jóvenes te amaron mucho. Y David dice: *El camino de tus mandamientos corrí cuando dilataste mi corazón* (Sal 118, 32).

A Juan de la Cruz le importa el correr, el andar con prisa tras las huellas del esposo. Esta metáfora del desplazamiento, del itinerario como búsqueda de Dios tiene una gran trascendencia para la espiritualidad femenina de la Edad Media.²⁰⁹

Mientras que la esposa del “Cántico espiritual” se desplaza por montes y riberas en busca de su Amado, la voz poética de “A zaga de tu huella” revisa distintos estratos de la creación en el pasado, el presente y un tiempo hipotético, marcados cada uno por el presente, presente continuo, el pretérito imperfecto y el subjuntivo. Estos tiempos y modalidades son introducidos todos por el adverbio relativo “Cuando” hasta la décimo tercera estrofa. La primera de ellas sitúa en el pasado

Cuando no había tiempo
y las horas vacías
rondaban el aire
buscando un leve apoyo
a su tristeza.

²⁰⁹ “Los textos de mística femenina, representada a lo largo del siglo XIII por autoras como Hadewijch, Beatriz van Nazareth, Mechthild von Magdeburg, Ángela de Foligno o Marguerite Porete, aunque contienen en distintos grados imágenes de la escalera, recurren con frecuencia a interpretaciones complejas de la misma o a formas complementarias, así como a nuevas formulaciones simbólicas, con otros sistemas de referencia y otras imágenes. Por ejemplo, precediendo a las nuevas expresiones de mística femenina del siglo XIII, la escalera de virtudes de Hildegard von Bingen remitía ya a nuevas imágenes como la de la montaña y la de la columna. Pero sobre todo a partir de 1200 el itinerario de perfección forjado en las prácticas de virtudes se funde irremisiblemente con la experiencia de amor y de unión con la divinidad” (Garí 13)

(Janés, Las estrellas vencidas 69)

La estrofa en presente de subjuntivo es la segunda

Y cuando muera el mundo
después de la agonía
de sostener la vida
en su palma cansada
día a día.

(Janés, Las estrellas vencidas 69)

A partir de ahí y hasta la décimo tercera, las estrofas siguientes están todas en tiempo presente y modo indicativo. Así, la cuarta estrofa, que refiere la pérdida de las estrellas y la luna, refieren procesos vigentes en el ahora de la voz poética. Se inicia así el ciclo estrófico en el que estos procesos se están llevando a cabo

Cuando ya las estrellas
van cegando una a una
y la luna despacio
desvanece su imagen
entre azules.

(Janés, Las estrellas vencidas 69)

Los seres de la creación a cuya manifestación está atenta la voz poética son: la aurora, un prado, el agua, el cielo, el sol, mariposas, el día, los niños, las piedras, el desierto y la noche. Vida y muerte, así como las variaciones de la luz en metáforas de más seres creados son la constante de las estrofas. La condición sostenida trece estrofas encuentra en el último verso de la décimo tercera un cierre en el último verso para en la estrofa décimo cuarta encontrar al Señor en todas las criaturas y eventos astronómicos antes enunciados

Cuando cierra la noche
y todo queda en calma
Cuando...

Siempre.

Allí estás Tú, Señor.

Allí estás Tú, Señor.

Allí.

Siempre.

Y Tú no mueres.

(Janés, *Las estrellas vencidas* 71).

A esta estrofa le siguen las siete últimas. Las tres siguientes de ellas tienen por primer verso una forma conjugada del verbo estar en segunda persona, correspondiente de nuevo a pretérito, al presente y la última al futuro; de manera que el Señor estaba, está y estará. El ahora, el presente de la voz poética nuevamente revela el dolor, se entrega al olvido de las sombras y se resuelve en esperanza

Estás
mientras olvido sombras
con el hondo dolor
de romper raíces,
mientras borro las huellas
y se forja una vida
que está llena,
una nueva esperanza
que rezuma de gozo.
(Janés, *Las estrellas vencidas* 72)

No es posible asegurar que el tú al que la voz poética se dirige en los demás poemas sea el padre. Tampoco que se trate del Señor, tú al que con seguridad se dirige en “A zaga de tu huella”. El tú sanjuanino de la estrofa es también el tú janesiano. Al igual que la esposa del “Cántico espiritual” que sale, busca y encuentra a su amado, la voz poética de *Las estrellas vencidas* sale, busca y reconoce al Señor en la creación.

La vía mística sanjuanina es de una negación radical en cuanto al encuentro unitivo con el Amado. La esposa en el cántico no coge las flores ni teme las fieras ni se contenta con ningún mensajero. Clara Janés sí, encuentra al Señor en la creación y aunque primero lo ve afuera, ella lo encuentra luego dentro, acompañándola en el dolor.

Las estrellas vencidas es sí, el primer libro de Clara Janés genésica y semánticamente sanjuanino; en él comienza la larga trayectoria de vestigios sanjuaninos que irán tomando formas cada vez más elaboradas de recepción. La obra posterior de la poeta vista por etapas “pasa de un aislamiento espiritual en los ’70 a un movimiento de autoafirmación en los ’80, hasta un desarrollo místico cuyo momento clave se encuentra entre 1996 y 1999 en las obras *Diván y el ópalo de fuego* y *Arcángel de sombra*” (Simon 158). Para Robert Simon otro libro fundamental en la comprensión de la recepción de la tradición mística en la obra de Clara Janés es *El libro de los pájaros* al igual que *Arcángel sombra* publicado en 1999. Ahí, dice Simon “las formas geométricas se combinan con la tradición mística de San Juan de la Cruz y los artistas sufíes como Rumi e Ibn ‘Arabi” (158). Geometría y mística. Física y mística. Las analogías entre estas disciplinas y la mística, por antitéticas que pareciesen, coinciden en una conciencia que no desfallece en sus asedios al misterio

la física investiga al menos tres puntos que coinciden con los temas fundamentales de la mística, que son: un nivel fuera del tiempo, la unicidad y el «saber del no saber». El primero estaría representado por la teoría de la relatividad, el segundo por la función de onda y el tercero por el principio de incertidumbre (Janés, Poética y poesía 35)

Gemma Gorga López estudia los “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés” específicamente su libro de 2002 *Los secretos del bosque* pues es donde, dice Gorga López

la huella del carmelita es más palmaria (...) más allá de deudas textuales concretas, se entrevé una profunda impregnación del discurso propio de la mística en varios niveles: la búsqueda del ser, la negación como vía, la formulación paradójica, el recurso al símbolo, la disolución de la identidad, la alteración de las coordenadas espaciotemporales (83)

Se ve en las conclusiones de Gorga López que la apropiación de Juan de la Cruz es expansiva y ha ido en aumento. No es el último vestigio de Juan de la Cruz en la obra de Clara Janés; uno reciente se verifica en su libro *Kamasutra para dormir a un espectro* (2019)

Cuando llega el soplo *rub, ruah*, la voz acude a ese tú que convoca como *anemos...* Y ya la mano escribe y delimita. Y tú ya no eres ese tú en ti sino en mí. Y yo soy contigo. Y a mí misma no me veo por más que el corazón sea un espejo de agua. Con cada sílaba vas cobrando vida hasta nacer en un alumbramiento glorioso. Son los *ojos deseados*, la fuente donde aparecen esos ojos... *Apártalos, amado*, tengo que ver el fondo, ver si la palabra ha creado también esa aflicción, y, luego, regresar al silencio.

¿Pero existe el silencio? ¿Existe la transparencia que permita llegar al verdadero rostro de uno mismo?

Rub, ruah,

ruhe, ruhe...

...el caballo se detiene ante la pira... (66)

En “A zaga de tu huella” la voz poética asume la sanjuanina búsqueda del Señor y el no sanjuanino reconocimiento de su presencia en el mundo, en los fenómenos de los astros y en los seres. En este último fragmento “Cuando llega el soplo *rub, ruah*,” también hay creación a partir de la recepción del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz. La recepción tiene el deíctico tipográfico de las itálicas y proviene de las estrofas sanjuaninas que se refieren a la fuente:

¡Oh, cristalina fuente,

si en esos tus semblantes plateados,
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados

Apártalos, Amado,
que voy de vuelo.
(s. J. Cruz 9)

La estrofa, que encabalga el sustantivo ojos con los primeros versos de la siguiente, es un ejemplo de la paradoja sanjuanina por excelencia ¿por qué la esposa que está a zaga de su Amado le pediría que aparte de ella los ojos? la cuestión se resuelve en la declaración al verso “Apártalos, Amado,”²¹⁰. En este descubrimiento de nuevos significados, permitido por el *modus loquendi* sanjuanino, altamente paradójico, se agudiza el aspecto creativo de la recepción. Mientas que la esposa sanjuanina sabe que no puede recibir la mirada de su Amado en la carne y por eso la desea aún más, en espíritu, en el poema janesiano los ojos del Amado parecen más bien un obstáculo que impide observar la dialéctica entre la palabra y el silencio.

Clara Janés ensaya en *Kamasutra para dormir a un espectro* una coreografía, la performatividad de los mudras con esa presencia fantasmal que más

²¹⁰ “Por que a veces es tan grande el tormento que se siente en las semejantes visitas de arrobamientos, que no hay tormento que así descoyunte los huesos y ponga en estrecho natural, tanto, que si no proveyese Dios se le acabaría la vida. Y, a la verdad, así le parece al alma por quien pasa, porque siente como desasirse del alma por quien pasa, porque siente como desasirse el alma de las carnes y desamparar al cuerpo (...) Pero no se ha de entender, que porque el alma diga que lo apartase; porque aquel es un dicho de temor natural, como habemos dicho; antes, aunque mucho más la costase, no querría perder estas visitas y mercedes del Amado, porque aunque padece el natural, el espíritu vuela al recogimiento sobrenatural a gozar del espíritu del Amado, que es lo que ella deseaba y pedía. Pero quisiera ella recibirlo en la carne, donde no se puede cumplidamente, sino poco y con pena, mas en el vuelo del espíritu fuera de la carne, donde libremente se goza, por lo cual dijo: Apártalos, Amado, es a saber, de comunicármelos en carne” (J. d. Cruz 57-58)

adelante en el libro la voz que lo conduce identifica como “Aralk” (103) fonéticamente “Clara” leído de derecha a izquierda. En “El color prohibido”, primera parte del libro “la diversidad de géneros (versos rimados, libres, prosa poética, relatos de acontecimientos, citas) alcanza unidad a partir del ritmo que crean los sonetos” (Cirlot 10). Uno de estos catorce sonetos “DONDE SE EXPLICA EL SUCESO QUE DIO ORIGEN A ESTOS SONETOS” atribuye la escritura de ellos en el último verso al estado de “plenitud intemporal del ser” (77). En el libro “el elemento místico aflora aquí con inusitada fuerza. De lo que aquí se trata es de unión ¿carnal? ¿espiritual?, de la unión con el Otro, que no soy yo pero que vive en mí (...) El lenguaje de Clara Janés se vuelve necesariamente místico porque no hay otro modo de hablar de esta forma de unión” (Cirlot 11). Los expertos más informados de su obra insisten en la necesidad de “estudiar detalladamente la intertextualidad en los libros de Clara Janés en los que, no sólo asoman fragmentos de San Juan de la Cruz (‘voy de vuelo’, ‘lo ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados’), sino temas como la noche de los sentidos, la vía purgativa” (Martín-Hernández 173).

La recepción creadora de Juan de la Cruz en Clara Janés cobra tal potencia que su obra llega incluso a colaborar, de forma indirecta pero segura, con la hermenéutica de las más finas indeterminaciones sanjuaninas. Una de estas indeterminaciones intencionales en búsqueda de la representación teológica del alma es la carencia de señas de identidad de las protagonistas poéticas sanjuaninas. Al momento de pintar las facciones de sus “ardientes hembras poéticas, San Juan da la espalda no sólo a Petrarca y a Garcilaso, sino a su libro de cabecera, los *Cantares* salomónicos” esto porque “la corporeidad invisible de sus

protagonistas conviene a su condición de emblemas del alma descorporeizada en trance de unión teopática” (López-Baralt 201). La atractiva hipótesis sufi de Luce López-Baralt de que la esposa sanjuanina tiene una deuda contraída con Laylà, de la antigua historia beduina de Laylà y Qays, más que con ningún otro personaje femenino de las fuentes sanjuaninas se apoya para ejemplificar con citas primero e incluso antes que en la fuente directa de la fábula misma en el *Diván de ópalo de fuego* (1996) de Clara Janés. Citas como la siguiente hacen ver que en el proceso de comprensión de la estudiosa sanjuanista y en su exposición sobre las protagonistas femeninas de Juan de la Cruz ha sido determinante el libro janesiano

la amada ha tirado por el suelo su máscara metafórica y debajo de su disfraz surge esplendorosa su verdadera identidad. Era Noche -Laylà- de sobretonos divinales. Los amantes se han fundido en una noche oscura que es paradójicamente «blanca y santa», por usurpar una vez más la voz poética de Clara Janés (López-Baralt 209)

Frente a esta evidencia, la investigación de la recepción creadora de Juan de la Cruz en la obra de Clara Janés tendría que avanzar de la génesis de la escritura, la huella textual, pasar por los movimientos poemáticos, el comportamiento de las formas, los símbolos, el *modus loquendi*, la voz nocturna hasta profundizar en cómo, en un discurso poético, Clara Janés ha revelado en su creación nuevos significados sanjuaninos y ha incidido en la comprensión que del místico carmelita se tiene ahora.

3.3 José Ángel Valente. Descenso y concavidad en *El fulgor*

Fijar la recepción de Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente (1929-2000) es una labor cuyo interés ha ido en aumento sobre todo a partir de que un sanjuanista como Armando López Castro atendiera esta relación receptiva en su artículo de 1990 “La presencia de San Juan de la Cruz en la poesía de José Ángel Valente”. Al grueso de los críticos de la obra valentiana se han venido sumando voces que enriquecen el estudio de este vínculo actualizando sus perspectivas conforme al avance de métodos y teorías.²¹¹ A López Castro se adeuda la identificación del más antiguo vestigio sanjuanino en José Ángel Valente; se trata del poema “El desvelado”, escrito entre 1952 y 1953.²¹² El poema lleva el subtítulo de “Homenaje a san Juan de la Cruz en Segovia” y en el epígrafe el tercer verso del “Cántico espiritual”.

De este poema dice López Castro “se conserva el lenguaje de Juan de la Cruz ‘un ciervo’, ‘el agua’, ‘el aire de la almena’, ‘la secreta escala’. Se da aquí la aventura del amor en la ‘noche oscura’, de ahí la insistente pregunta ‘¿Quién es el que camina hacia la noche?’” (76). Los versos efectivamente reproducen el *modus loquendi* sanjuanino y la voz poética en el poema habla de adentrarse en la noche, noche que se resuelve en reposo en Dios. De las seis estrofas del poema, la cuarta introduce un sentido a primera vista no provisto por el “Cántico espiritual”; es

²¹¹ La Universidad Santiago de Compostela, sede de la “Cátedra José Ángel Valente de poesía y estética” ofrece una bibliografía básica sobre José Ángel Valente en la dirección: www.usc.es/es/catedras/valente/bibliografiasobrejav.html. Con todo, la crítica y estudios sobre José Ángel Valente no pueden reducirse a esta lista.

²¹² López Castro sitúa el poema a finales de 1952; lo confirma Sánchez Robayna, quien lo sitúa en los poemas escritos entre los años 1952 y 1953. El poema se publica en 1955 bajo “La jornada y otros poemas” en los *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 68-69, páginas 229-235.

precisamente gracias a esta estrofa que el poema cobra una dimensión de significado en la que el sanjuanino tránsito por las noches hacia el alba puede alojar los quiebres de la voz poética

Un hombre va por la espesura. Lleva
el cadáver de un hombre.
¿Quién es el que camina hacia la noche?
Un ocre, un gris resbalan,
se reparten el aire,
cabecea la almena, duerme el río.
¿Quién es el que camina hacia la noche?
(Valente, Nada está escrito (1952-1953) 784)

En el tránsito por la primera noche oscura de la lírica valentiana se desdibuja la identidad de quien desciende hacia la noche. ¿Quién es el que camina hacia la noche? Un hombre con el cadáver de un hombre. En el poema la indeterminación “un hombre” admite por lo menos dos lecturas. La primera apunta hacia alguna escena en nada ajena al contexto exterior de los años de juventud del poeta: las vidas continuamente tomadas primero a causa de la Guerra Civil y después por el régimen franquista, por lo que se trataría de dos hombres distintos que se adentran en la noche;²¹³ la segunda de estas lecturas posibilita la

²¹³ José Ángel Valente recupera esta situación en el poema “Versión de Hebbel” poema que integra la tercera parte de su libro *Breve son* (1968) a diferencia del ambiente nocturno en “El desvelado”, el acontecimiento en el poema se desarrolla en un ambiente diurno

Un hombre lleva un muerto

Se para bajo el sol ardiente a trechos.
Enjuga su jadeo interminable.
Arrastra una vez más la dura carga
y el muerto pesa como un muerto,
a cada paso más.

Un hombre arrastra un muerto.

Porque tú me has matado, dice el muerto.
(Valente, Breve son 253)

interpretación de la estrofa como una forma de anonadación del yo, de manera que el hombre llevaría su propio cadáver a cuestras hacia el reposo en Dios.

“El desvelado” es escrito en los años universitarios de José Ángel Valente. El joven poeta se desplaza de su natal ciudad gallega de Ourense a Santiago de Compostela donde aspira a cursar estudios en Derecho. Para comenzar a recordar aquellos años de su primera, corta migración, el poeta dice que “tendría que describir la miseria radical de la provincia, la precariedad absoluta del medio universitario” frente a la contingencia del tiempo Valente encuentra asilo en el “recurso casi desesperado a la escritura o a la experiencia religiosa como formas instintivas de huida o negación de la realidad inmediata”. (Valente, *Una breve memoria*) Ahí está el desvelado como testimonio de ambas huidas: a la escritura y a la experiencia religiosa.

Precariedad en las condiciones de vida, precariedad en la educación universitaria, ninguna hiere tan profundamente al poeta como la precariedad padecida en el lenguaje religioso

Como lo consigna en el título, se trata de una versión de algún poema o escena dramática del poeta y dramaturgo Friedrich Hebbel (1813-1863).

Que se trata de una escena común lo explica también Peinado Elliot en su comentario al poema “La mentira” del segundo libro de Valente, *Poemas a Lázaro* “tres son los grandes núcleos semánticos que estructuran el texto (aunque, como veremos al final, confluyen en uno solo): la mentira, la noche y la muerte. Todos ellos están unidos por un sema común: la extensión. No casualmente el comienzo del poema parte del movimiento, del camino de los mercaderes, a través de los campos cargados de cadáveres: «Caminan por los campos, arreando sus bestias / cargadas de cadáveres, hacia el atardecer». Con la llegada de la noche, se extiende la muerte a través de los campos: se trata de una invasión lenta («arreando sus bestias»), pero, precisamente por ello, su carácter se hace más inexorable. La imagen recuerda el cortejo de la muerte que se dirige hacia la noche con aquéllos a quienes ha matado y podría evocar también los camiones que transportaban, durante la Guerra Civil, a los que iban a fusilar” (Peinado Elliot, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente* 37)

la iglesia española, uno de los más firmes apoyos del largo régimen cruento impuesto por la dictadura militar, hablaba un lenguaje totalitario, brutal y reivindicativo; un lenguaje en el que toda la espiritualidad quedaba anegada en un eticismo autoritario y burdo; un lenguaje, en fin, donde la caritas brillaba por su ausencia y del que el catolicismo español acaso aún no se haya repuesto por entero. Las que entonces empezaban a proponerse como vías modernizadoras o rebarnizadas de vida religiosa no hacían más que perpetuar, bajo las formas empalagosas y falaces de una religiosidad profesionalizada, los contenidos más reaccionarios (Valente, Una breve memoria)

Sobre el oscuro telón de los años de Santiago de Compostela surge la luminosa figura, calificada de “aparición” por José Ángel Valente, del sacerdote Maximino Romero Lema (1911-1996)

en ese contexto, Romero Lema representaba el hecho insólito de una religiosidad abierta y dialogante que remitía sobre todo - frente al rígido dogmatismo de unos y el interesado pragmatismo de otros- a contenidos profundamente evangélicos. Diálogo, el que con él se mantenía, exento de presiones o de reflejos impositivos, en el que iban operando, a la vez y como por mutuo consentimiento, la liberación y el enriquecimiento de la experiencia interior. (Valente, Una breve memoria)

Romero Lema saca de la charca del eticismo autoritario y burdo la voz naciente del joven poeta gallego. Es de suponer que José Ángel Valente obtiene de su protector intelectual²¹⁴ un significativo impulso emancipador de la interpretación ortodoxa de la espiritualidad, además de la evidente liberación del mundo de la experiencia interior.²¹⁵

²¹⁴ “Maximino Romero Lema, un discípulo de Ortega en la república, adopta intelectualmente al estudiante de Derecho y ya poeta y lo orienta en las lecturas que cimentarán su enorme formación filosófica: Hegel, Schopenhauer, Heidegger” (Sánchez Robayna, Valente, una vida que vale la palabra)

²¹⁵ El tema de la relación entre ortodoxia y heterodoxia es de gran interés en la obra ensayística y crítica de Valente. En *Las palabras de la tribu* (1971) ya ahonda la tendencia paralizante de la religión contra el espíritu liberador: “contra el elemento alineador de

Un lenguaje espiritual precarizado no hace que José Ángel Valente se aleje de Juan de la Cruz. Las fastuosas fiestas nacionales dedicadas al santo en 1942 no producen en Valente ningún homenaje,²¹⁶ pasarán diez años antes de que el poeta ofrezca en “El desvelado” su propio homenaje, sin loas ni exaltaciones, a Juan de la Cruz. Con este gesto, José Ángel Valente traza el comienzo de su personal ruta de apropiación sanjuanina. Se dejará orientar únicamente por el Juan de la Cruz que le reporte su experiencia interior.

la religión, que es propiamente su constitución en el depósito ideológico donde la epifanía de lo real o la revelación de lo divino quedan congeladas, lo religioso o la conciencia religiosa sólo pueden producirse como momento creador o liberador de lo que pugna por manifestarse o mantenerse bajo la gravitación represiva de la ortodoxia en cuanto ésta es, como ha de serlo para constituirse como tal, gestión de las formas concluidas. En toda manifestación creadora de la conciencia religiosa hay un hambre de experiencia concreta de lo divino, que la estructura eclesial abstrae o acapara.” (Valente, *Las palabras de la tribu* 72)

²¹⁶ En cuanto a ese año de 1942 “cuando alcanzaba su paroxismo el ardor triunfalista del nacionalcatolicismo español” (16), parece que José Ángel Valente no había escrito aún ningún poema. El primer poema que se tiene de Valente se remonta a 1946 según Andrés Sánchez Robayna. En “José Ángel Valente y la crítica sanjuanista al cierre de siglo XX” incluido en el capítulo II de esta tesis, se estudia relevancia que tiene José Ángel Valente en la revisión de los estudios sanjuanistas del siglo XX. Sobresale un feroz rechazo de la figura de Dámaso Alonso, así como de la escuela crítica que el académico y poeta había venido encabezando a lo largo de casi un siglo. La aversión contra Dámaso Alonso se repite también en los versos de un poema no recogido por Valente en ninguno de sus libros, “Dámaso Alonso: imagen sucesiva” aquí sus dos primeras y ya lapidarias estrofas:

La ira, la iracundia, la ironía,
el súbito terror, el yo, el llanto,
el moscardón, el monstruo y el fonema,
la tiranía, la filología.

Sentado yo en tus bancos, maniatado,
en Chamartín de lata y perro muerto
con libros subterráneos te veía
enloquecido de remordimientos.

(Valente, *Poemas 1960-1997* 829)

La temprana oposición de Valente al régimen de la dictadura militar²¹⁷ no dirige su poética hacia la tendencia lírica generalizada de poesía social que este periodo parecía propiciar “frente a la masiva necesidad de componer una poesía crítica o social en los años de la dictadura franquista, Valente crea desde diferentes residencias una obra que solo parece encontrar parangón en la tradición de la mística hispánica” (Acosta García 122). Con todo, el poeta no está solo en su disidencia estética.²¹⁸ Según Daydí-Tolson “Valente había formulado su teoría poética aun antes de haber publicado ningún poema” (Daydí-Tolson, Breve son: Clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente 376); a la creación de sus poemas preceden reseñas y comentarios críticos sobre literatura, textos con los que colaboró entre 1949 y 1955 en las publicaciones *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Índice de Artes y Letras*. En este sentido para Daydí-Tolson es relevante la reseña que Valente

²¹⁷ Este aspecto de la poesía valentiana ha sido ricamente estudiado. Christine Arkinstall pone atención en la denuncia que hace la poesía de José Ángel Valente del régimen franquista. Arkinstall explica la dialéctica por la que “mientras que la dictadura franquista encierra al poeta, divorciándolo de su verdad material, la vía de la liberación de éste yace en su ruptura de las barreras ideológicas erigidas. Al reintroducir en su cuerpo lingüístico aquellos elementos eliminados por el Régimen, el poeta construye un nuevo edificio sociopolítico y una historia alternativa. Paradójicamente el exilio, si en principio viene impuesto al disidente por el deseo de la dictadura de purgarse de todo elemento contrario a sus designios, termina construyendo el requisito imprescindible para que monte su oposición.” (Arkinstall 87) Peinado Elliot amplía la mira y ve en la poesía de Valente una cierta tendencia a abordar “los rasgos de la Totalidad que pueden encontrarse en cualquier poder, que hacen que perdure la identidad del Mismo” (Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente 42)

²¹⁸ “José Ángel Valente entra a participar activamente en la vida literaria española en el momento de preponderancia de la concepción social de la poesía; pero como otros poetas de su edad, disidente de la idea, entonces en vigor, de que la poesía sea una forma de comunicación directa de contenidos preferentemente humanos y protestatarios. No niega con ello el valor social de toda la poesía en cuanto arte, sino sólo la concepción simplista de la misma como mera forma de propagación de puntos de vista, concepciones o ideologías prefijadas.” (Daydí-Tolson, Breve son: Clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente 376).

hace a los últimos poemas de Vicente Huidobro en 1949²¹⁹ pues ahí “resume lo que será la base de su pensamiento teórico” (376).

Con todo y que López Castro comenta uno a uno los poemas de Valente, hasta el libro de 1989 *Al dios del lugar*, en los que él encuentra alguna sintomática sanjuanina, no da por zanjado el estudio del asunto; por el contrario, insiste en la continuidad de la influencia de Juan de la Cruz en la trayectoria de Valente

Juan de la Cruz ha sido el poeta que ha ejercido una influencia más continua y, a la vez, menos consciente en la poesía de José Ángel Valente (...) la huella de San Juan, ya claramente visible en “El desvelado”, no deja de estar presente a lo largo de su escritura y en una serie de temas fundamentales (López Castro, La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente 93-94)

La inmersión que hace José Ángel Valente en Juan de la Cruz no se limita a la recepción creadora lírica. El Valente crítico literario despliega una robusta recepción reproductiva de Juan de la Cruz. El primero de los textos en el que como ensayista se ocupa del poeta místico se encuentra en *Las palabras de la tribu* (1971). Ahí, en “La hermenéutica y la cortedad del decir” revisita la tradición literaria que atraviesa la obra de Dante, Hölderlin, Mallarmé, la obra filológica de Curtius, la mística judía, Juan Ramón Jiménez, T.S. Eliot y Juan de la Cruz. Valente está en

²¹⁹ Daydí-Tolson destaca el fragmento en el que Valente dice: “Todavía se descubre en Huidobro la imagen del poeta, siempre obligado a hallar el recóndito genio del lenguaje a través del largo pasado mágico del mismo, a reconocer el sutil llamado de las cosas y su verdadero ser. Por eso, esa briosa huida de lo cotidiano que fue la carrera poética de Huidobro. ‘No hay poema si no hay lo inhabitual. Sabemos que poesía es, en último término, nombrar las cosas por lo que son; fundamentación, por tanto, del ser, dice Heidegger, hallazgo de la palabra esencial, la verdadera denominadora’. Es lícita pues, esa búsqueda de la palabra justamente reveladora fuera del mercado habitual de las palabras, del tráfico de las representaciones convencionales, para encontrar, con su verdadero ser, la validez poética de las cosas” (Valente, Vicente Huidobro 209)

busca de la configuración en la tradición del tópico de la inefabilidad *Ob quanto è corto il dire* según se encuentra escrito en el paraíso dantesco, o bien, *nullus sermo sufficiat* en la filología de Curtius.²²⁰ De lo que se trata es de la relación entre experiencia y expresión, problema que para Valente queda enunciado en los *Quartets* de T.S. Eliot (1888-1965)

We had the experience but missed the meaning.
And approach to the meaning restores the experience.
(Eliot 76)

Sobre estos versículos Valente comenta “el poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia es así rememorada en su sentido” (J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu* 60). Las similitudes entre la obra de T.S. Eliot y José Ángel Valente han sido frecuentemente señaladas y algunas de ellas rigurosamente estudiadas.²²¹ Rastreando esa “imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos” (J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu* 63) Valente llega a

²²⁰ La revisión que hace Curtius al respecto se encuentra en “Tópico de lo indecible”; este grupo de tópicos “tienen su origen en el hábito de ‘insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema’, que, desde Homero, ha existido en todas las épocas. En el panegírico, el autor ‘no encuentra palabras’ para elogiar convenientemente a la persona; es éste un tópico corriente en la alabanza a los soberanos. Ya en la Antigüedad, se desprende de este grupo el tópico ‘hasta Homero, Orfeo, etc. serían incapaces de alabar dignamente al festejado’; después en la Edad Media, se acumularán nombres de autores célebres que no hubieran estado a la altura de la tarea” (Curtius 231)

²²¹ Un estudio de notoriedad es la tesis doctoral *Escribir el tiempo (huellas de T.S. Eliot en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente)* de Ioana Ruxandra Gruia. En ella se revisa “la condición, tanto de Eliot como de Gil de Biedma y Valente, de poetas críticos, con sobresaliente capacidad analítica del hecho poético, atentos a los propios procedimientos de escritura; el diálogo, que los tres comparten, con la tradición, diálogo asumido en la práctica poética y en los ensayos; la importancia innegable de Eliot en la formación poética y crítica de los dos autores españoles; la comprobación de la existencia de múltiples huellas eliotianas en Gil de Biedma y Valente, tanto en su poesía como en sus ensayos” (Ruxandra Gruia 9)

Juan de la Cruz. En este caso, encuentra en el místico un teórico de la inefabilidad “este principio de la tensión máxima entre contenido indecible y significativo, cuyas manifestaciones de todo orden podrían ser objeto de un rastreo sin término, tiene declaración reiterada en la obra de San Juan de la Cruz” (J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu* 65). El estudio de Valente sobre la inefabilidad sanjuanina coincide en buena medida con Alois M. Haas a propósito de la inefabilidad mística²²²

cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente, lo indecible busca el decir; en cierto modo, como casi al vuelo indica San Juan de la Cruz, en su propia sobreabundancia lo conlleva: «el alma que de él (de la sabiduría y amor de Dios) es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en él su decir...» (*Cántico Espiritual*. Prólogo) Lo amorfo busca forma (...) la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en el lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo (J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu* 66).

José Ángel Valente volverá a ocuparse de Juan de la Cruz en los ensayos “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, “Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido” y “El ojo de agua” recogidos todos en *La piedra y el centro* (1982). Estos y algunos otros ensayos fundamentales cimentan el sustrato sobre el cual Valente asentará sus “autopoéticas” (*Lucifora*

²²² “lo inefable apenas puede ser expresión de una lógica cualquiera: lo que no puede decirse se sustrae a su denominación lingüística y por tanto también a todo *logos* en el sentido amplio de la palabra (...) lo inefable transgrede las dimensiones de una lógica fraseológica predeterminada y quizá solo alcanza una resolución lingüística en el contexto de especiales manipulaciones retóricas. Esto lo supieron siempre de manera implícita los místicos cuando hablaban de su lenguaje particular, de su *modus loquendi* especial que gusta de utilizar modos de hablar antilógicos, en ocasiones de manera abusiva” (Haas 19)

140). Como ha podido demostrar Pablo Acosta García, entrar en las explicaciones que Valente hace sobre su poesía “es toparse una y otra vez con el uso de lenguajes tradicionales de la religión adaptados a los lenguajes de la creación artística” (Acosta García 124).

El fulgor (1984) libro de un solo poema extenso dividido por Valente en treinta y seis ciclos breves ha sido rigurosamente estudiado por Jorge Machín Lucas en 2002, Carlos Peinado Elliot en 2003, y Marlena Krupa en 2016. Estos tres estudios coinciden en algunas conclusiones parciales, pero difieren en su hipótesis central: ¿cuál es el tema de *El fulgor*?²²³ la codificación lírica hermética del libro es más susceptible de admitir dudas que respuestas. El libro lleva a un alto nivel de desarrollo la complejidad polisémica que caracteriza al lenguaje poético. Aunque Machín Lucas, Peinado Elliot y Krupa acuden a Juan de la Cruz con el

²²³ Para Machín Lucas “nos encontramos ante un intento de moderna mística laica en que la experiencia poética, la indagación en el misterio del ser y la conciencia escindida en la otredad trascendente se funden frente al fulgor, ese destello que dimana del fondo de las cavernas del yo y que simboliza el anhelo de eternidad y trascendencia” (Machín Lucas 431). Para Peinado Elliot “este libro se desenvuelve como un viaje a través de la materia del amor (como indica el poema VIII). El yo poético es un personaje «daimónico», absolutamente poseído por el deseo amoroso, que lo transporta a un avance indefinido. El procedimiento alegórico del viaje, que entraña una búsqueda platónica siempre insatisfecha del verdadero objeto amado, sirve para encarnar la teoría del deseo infinito (núcleo vertebral del poemario). La alegoría principal genera otras secundarias (como la transformación de la mujer en un espacio natural limitado)” (Peinado Elliot, Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* 529). Por su parte, Marlena Krupa es quien desarrolla un estudio más cercano al trabajo con la recepción creadora. En su estudio “Mandorla: la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente” desde un estudio comparativo busca los elementos suficientes para responder tres preguntas: ¿cómo un místico del siglo XVI y un poeta contemporáneo inspirado en sus versos describen -en sus textos teóricos y en la poesía- la relación entre el cuerpo y la experiencia interior del hombre?, ¿por qué el amor erótico se convirtió en símbolo de las más profundas relaciones entre el alma y Dios? ¿en qué razones puede fundamentarse la tendencia de los artistas contemporáneos a reflejar sus inspiraciones con los textos místicos a través de las imágenes del acto erótico? Krupa está más bien interesada la solución temática entre lo místico y lo erótico que se encuentra en ambos poetas y aunque admite a modo de inspiración la presencia de Juan de la Cruz en José Ángel Valente no se plantea la cuestión desde la teoría de la recepción.

fin de resolver sus hipótesis sobre el libro valentino, ninguno de sus estudios asume de manera central la recepción de Juan de la Cruz que lleva a José Ángel Valente al descubrimiento de nuevos sentidos que colaboran con el sentido total de su libro.

El José Ángel Valente de 1984 había pasado ya por el autoexilio de 1954 en Oxford, universidad en donde obtiene el grado de Master of arts y desempeña como profesor de español.²²⁴ En 1958 se traslada de Oxford a Ginebra donde residirá hasta 1982. Ese deseado autoexilio deviene forzoso en 1971, cuando Valente es juzgado por un consejo de guerra español debido a la publicación del relato “El uniforme del general” que implícitamente aludía a Francisco Franco. Continúa su errancia y a partir de 1982 alterna la vida ginebrina con periodos en Francia. Su estancia en 1982 en París “significará una ruptura simbólica en el plano biográfico” (Sánchez Robayna, Introducción 27) y será en ese año y en ese lugar donde escriba *El fulgor*. A partir de 1975 su penetración en el estudio de la mística se ve intensificada gracias al estrecho contacto con María Zambrano,²²⁵ con quien comienza una amistad estando ambos en

²²⁴Sánchez Robayna aquilata los años de Oxford en la vida de Valente “Oxford representó el primer espacio firme de asentamiento exterior (...) en la evolución intelectual del poeta, el período de Oxford significó ante todo un nuevo aprendizaje de la historia cultural y política española. La relación con profesores como Peter Rusell, director del Departamento de Estudios Hispánicos, o Cyril A. Jones lo obligan a ampliar mucho, cuando no a matizar y, en no pocos casos, rechazar lo aprendido en la universidad española” (Sánchez Robayna, Introducción 23)

²²⁵ “El momento de máxima colaboración entre Zambrano y Valente, esa segunda etapa de complicidad o de experiencias compartidas, se desarrolla desde 1974 a 1984, esto es, desde la instalación de María en La Piese hasta su regreso a España. A ese periodo de sentimiento recíproco pertenecen algunos hitos significativos: la edición de Valente de la *Guía* de Molinos publicada en 1974, y el comentario de Zambrano en su artículo “Miguel de Molinos, reaparecido” de 1975, la publicación de *Claros de bosque* (1977), obra de ascendencia heideggeriana en la que participó el propio Valente, corrigiendo y ordenando fragmentos, y el ensayo de éste “Del conocimiento pasivo o saber de quietud”, publicado en 1978, al que hay que añadir el poema “Palabra”, de *Material memoria* (1979), dedicado a la escritora malagueña; la edición de *Punto Cero*

el exilio. Viene Valente de esos agitados años seguramente ricos en experiencias interiores.²²⁶

Si en algún lugar geográfico dice estar la voz poética de *El fulgor* es precisamente París

sobre días de agosto en el lugar
en donde estoy: parís,
poema, favorable, nada
(Valente, *El fulgor* 452)

Los fragmentos en los que la recepción del léxico sanjuanino es explícita y sólo con dificultad podrían dar lugar a una identificación equívoca²²⁷ son el XIV y el XXX. El primero de ellos, el XIV hace suyo el sintagma “fuertes y fronteras” de la tercera lira del “Cántico espiritual”. Es la lira en la que la esposa sanjuanina emprende la búsqueda de su Amado

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras
(J. d. Cruz, *Obras de San Juan de la Cruz* 7)

(*Poesía 1953-1979*), en 1980; y el artículo escrito por el orensano “El premio Cervantes: una flor en el aire”, de 1981, como prueba de agradecimiento al amplio ensayo “Punto Cero”, que María había empezado a escribir desde 1977” (López Castro, María Zambrano y José Ángel Valente 159)

²²⁶ “exiliado así en la soledad del eremita que indaga en la sombra, José Ángel Valente ha terminado por adoptar como suya la única voz que puede considerarse auténticamente poética: la del ensimismamiento” (Daydí-Tolson, *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente* 173)

²²⁷ Llama la atención que Armando López Castro en “La presencia de Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente” no recoja estos dos fragmentos de *El fulgor*. Sólo recoge el poema XXVIII y pasa por alto la referencia al fulgor. El poema le merece un breve comentario: “ese cuerpo del amor se adentra y se consume para dar paso a la palabra. En ese límite del alba, experiencia y palabra se han unido sin distinción. Estado de no-dualidad, de indiferenciación, de no definición. Esta reducción a la unidad es común al místico y al poeta” (López Castro, *La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente* 92)

Por su parte el fragmento XIV de *El fulgor* sitúa al cuerpo de la voz poética en un ahora que ha transitado del *locus eremus* hacia una súbita luz

Este mi cuerpo todo
quebrantado,
andado
por pedregal y monte
y llano seco,
ahora se levanta y corre
como niño incendiado
en la mañana, salta
los fuertes y fronteras, este
cuerpo mío de sombras
en la súbita luz

(Valente, *El fulgor* 448-449)

Mientras que XIV asume con literalidad un sintagma del “Cántico espiritual”, en XXX hay un trabajo de reelaboración sintáctica que, por medio del hipérbaton, el encabalgamiento y la anáfora crea sentido a partir de los versos “Apártalos, Amado, / que voy de vuelo” (J. d. Cruz, *Obras de San Juan de la Cruz* 9)

Venías, ave, corazón, de vuelo,
venías por los líquidos más altos
donde duermen la luz y las salivas
en la penumbra azul de tu garganta.

Ibas, que voy
de vuelo, apártalos, volando
a ras de los albores más tempranos.

Sentirte así venir como la sangre,
de golpe, ave, corazón, sentirme,
sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,
ligera como luz, alborearme

(Valente, *El fulgor* 455)

Ambos fragmentos cierran en la inminencia de la luz “cuerpo mío de sombras / en la súbita luz”, “ligera como luz, alborearme”. Se verifica en ellos un tránsito de lo oscuro y de lo yermo hacia un estado luminoso, que en XXX es suscitado por un ave proveniente de las alturas líquidas. El paso de un estado a otro forma parte de un proceso circulatorio generalizado en el libro “un nítido recorrido místico de *purgatio*, *illuminatio* y *unio* (...) tránsito extático-transformativo del cuerpo paradigmático de la unidad y multiplicidad del yo trascendente hacia una teofanía pagana” (Machín Lucas 423-424).

VII, por su parte, conduce a retomar uno de los posibles sentidos de la cuarta estrofa de “El desvelado”. Ha quedado explicado el argumento que encaminaría una lectura connotativa del contexto exterior: un hombre que lleva el cadáver de otro hombre. Frente a esta lectura es posible anteponer otra: es el mismo hombre quien lleva su propio cuerpo. El fragmento VII colabora con esta conjetura verificando una reiteración de sentido en la obra valentiana posterior a “El desvelado”; en VII aparece nuevamente el posible sentido de la anonadación. Se puede decir con certeza que se trata de un mismo actante y que éste arrastra su propio cuerpo

Arrastraba su cuerpo
como ciego fantasma
de su nunca mañana.

Ardió de pronto
en los súbitos bosques
el día.

Vio la llama,
conoció la llamada.

El cuerpo alzó a su alma
se echó a andar.

(Valente, *El fulgor* 446)

Machín Lucas considera éste un fragmento central en el proceso que se desenvuelve en *El Fulgor*. Con acierto ve en él la llama de amor viva sanjuanina “el yo purgante ya empieza a ser atendido por la llama depurativa que San Juan llamó ‘Llama de amor viva’. Excitación sensorial y revelación teopática o íntima se funden en estos políptotos (llama, llamada) y en la polisemia de ‘llamada’: fuego, anunciación desde el más allá de la realidad” (José Ángel Valente y la mística en “El fulgor”: Una teofanía pagana en busca del silencio sonoro de la palabra 426). También la identidad del agente del verbo “arrastrar” resulta de relevancia para Machín Lucas “¿El cuerpo por quién es arrastrado? Por otro cuerpo: cuerpos de la materia y cuerpos del espíritu, la piedra y el cielo o el dios deseado y deseante” (426).

Como se ve, determinar los actantes es una cuestión de relevancia en *El fulgor*. Machín Lucas encuentra: cuerpo, alma, Dios, el yo trascendente o la alteridad del yo. El problema está en dado buena medida por la alternancia de voces en los fragmentos del libro: tercera persona del singular, segunda persona del singular, y primera persona del singular alternan en lo que Machín Lucas ha llamado un “yo caleidoscópico” (425). Según este académico el yo se manifiesta en la multiplicidad en un movimiento de diseminación que se va transformando en recolección frente a la inminencia de la unidad.

La voz del yo lírico se dirige con más frecuencia al tú del libro: el cuerpo. En algunos fragmentos el yo se dirige al cuerpo como propio, en alternancia con fragmentos en los que el yo se dirige al cuerpo como una entidad otra, en segunda persona del singular. En 1988, cuando *El fulgor* era el último libro publicado por José Ángel Valente, el poeta hace

una lectura en Santa Cruz de Tenerife en la capilla del antiguo convento de las RR. MM. Asuncionistas. Antes de leer algunos fragmentos del libro, José Ángel Valente dice de éste: “prolonga *El fulgor* los elementos centrales ya presentes en *Mandorla* pero a diferencia de *Mandorla*, constituye -un poco como en el caso de *Lecciones de tinieblas*- un texto o poema único, de diálogo fundamental con el cuerpo” (Valente, *Lectura en Tenerife* 35). Diálogo fundamental con el cuerpo, abiertamente interpelado

VI

Dime,
cuerpo,
entera latitud.

Oía

tu rumor
como el del viento
soplando oscuro sobre
qué alma o cuerpo únicos.

Se hizo

el cuerpo la palabra
y no lo conocieron.

(Valente, *El fulgor* 445-446)

-Cuerpo- es una categoría de contornos bien delineados en el sistema valentiano. Entrevistado en 1997 por Edith Checa dice al respecto de *El fulgor* lo siguiente: “es un libro que canta mi relación con el cuerpo. Yo considero que lo corpóreo tiene una gran presencia en la poesía. No creo evidentemente en la dicotomía cuerpo-espíritu; el espíritu, el verbo se hace carne. Creo en eso” (Valente, *Rincón Literario: Poetas Españoles contemporáneos: José Ángel Valente*). Ahí están ese yo lírico que es la voz del poeta y el tú al que se dirige, el cuerpo. Se ha de leer

entonces cuerpo y alma en el *El fulgor* como unidad sólo dissociable para efectos poéticos.

Es una materia del alma, y del cuerpo por extensión, lo que importa a Valente de los *Stoicorum veterum fragmenta*. πνεῦμα, pneuma, interesa en su consistencia como materia del alma y es así como ésta queda en el epígrafe de *El fulgor* en la traducción del griego que hace el propio poeta “de suerte que el pneuma es una materia que se hace propia del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego”.²²⁸ El último fragmento de *El fulgor*, el XXXVI, desemboca en el arder del cuerpo junto con todo lo existente; es un fragmento neumático en el sentido de *Stoicorum veterum fragmenta* y también en sentido valentiano

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.
(Valente, El fulgor 458)

El alma sanjuanina también arde, se inflama en éxtasis transformativo y encuentra en la metáfora de la llama completa expresión

de donde el alma que está en estado de transformación de amor, podemos decir que su ordinario hábito es como el madero que siempre está embestido en fuego; y los actos de esta alma son la llama que nace del fuego del amor, que tan vehemente sale cuanto es más intenso el fuego de la unión (s. J. Cruz 779)

²²⁸ *Stoicorum veterum fragmenta* en edición de Ioannes von Arnim en el volumen II recoge los fragmentos sobre πνεῦμα en 389, 416, 439, 441, 447, 458 y 459. A estos se remite Valente para su traducción.

Juan de la Cruz se vio influido en buena medida por el tomismo²²⁹ en cuanto a la separación cuerpo-alma-espíritu “los tres elementos -cuerpo, espíritu, alma- están íntimamente imbricados, si bien jerarquizados o subordinados unos a otros. Distingue en el alma, elemento primordial, una parte «razonal o espiritual», y una parte «sensitiva que incluye el cuerpo con todos sus sentidos, así interiores como exteriores.»” (Sesé, Poética del cuerpo según Juan de la Cruz 534-535). Ese tejido alma-cuerpo-espíritu aparece menor o mayormente entretejido²³⁰ según convenga a las explicaciones del mistagogo

semejantes mercedes no se pueden recibir muy en carne porque el espíritu es levantado a comunicarse con el espíritu divino que viene al alma, y así por fuerza ha de desamparar en alguna manera la carne. Y de aquí es, que ha de padecer la carne, y, por consiguiente, el alma en la carne, por la unidad que tienen en supuesto (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 58)

José Ángel Valente conoce bien la relación de los místicos con el cuerpo. Las prácticas ascéticas más radicales de la *mortificatio carnis* dan lugar al tópico común de que las místicas y los místicos aborrecen la carne. Frente a este tópico, Valente tiene claro que “el místico no sufre el terror del cuerpo, no teme al cuerpo; no puede en rigor, temerlo”

²²⁹ Esto, como recientemente ha sancionado Bernard McGinn, ha de atemperarse “John refers to Thomas only a few times in his writings. Early twentieth-century Sanjuanist scholarship, written in the days of the dominance of neo-Thomism, tended to make John out to be far more of a Thomist than he actually was. Many aspects of John’s thought, not least his anthropology and notion of union with God, are not Thomist, and most recent scholars have found in Thomas only a quite partial resource for the Carmelite.” (McGinn, *Mysticism in the Golden Age of Spain* 245)

²³⁰ También puntualiza McGinn “from time to time John of the Cross repeats the hoary language about the soul being a ‘prisoner in the body’ and there’s no doubt that he establishes a strong contrast between what he calls the lower, or sensory, part of human nature (*parte sensitiva*) and the higher part, or spirit (*parte espiritual*). Nonetheless, a careful reading of his writings shows that John has a holistic view of the union of the soul and body as a single suppositum, or concrete subject” (McGinn, *Mysticism in the Golden Age of Spain* 253).

(Valente, Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro 40). Aunque la solución de esta dicotomía cuerpo-alma no esté dada en Juan de la Cruz quien, como se ha visto, la mantiene, José Ángel Valente encuentra en el mistagogo un significado embrionario que le sirve en su propia disolución de dicha dicotomía “en las fases supremas de la vida mística, cuando el alma transfigurada por la unión percibe la unidad simple como estado permanente y continuo (el punto en que Juan de la Cruz habla incluso de la cesación del éxtasis), la salida y el retorno se unifican y el espíritu reafirma en un nivel superior ” (99).

Valente se interna en la antropología sanjuanina “acaso no se pudiera matizar más ni mejor, desde su base misma, la reducción a unidad de cuerpo y espíritu que sólo en la sustancia del alma habrá de realizarse plenamente” (40-41) y con esto llega teóricamente a “la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la *unidad simple*” (Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro 34). De manera que si en XXXVI arde el cuerpo también arde el alma y el humo de esta combustión es el pneuma.

Alcanzar el ígneo fulgor pneumático ha hecho necesario un trayecto en caída del yo lírico. El cuerpo comienza su derrumbe “desde encima / de sí” (Valente, El fulgor 444) sobre sí mismo en el fragmento III. En VIII el yo lírico continúa el descenso

Vuelvo a seguir ahora
tu glorioso descenso
hacia los centros
del universo cuerpo giratorio,
una vez más ahora,
desde tus propios ojos,
tu larga marcha oscura en la materia

más fulgurante del amor.
(Valente, El fulgor 446)

También la voz “desciende muda con los ríos / hacia el costado oscuro de la ausencia” (Valente, El fulgor 447) continúa “el descenso / moroso a las riberas, cuerpo,” (451). En el fragmento XXIX el yo lírico interpela a un tú al que antes no se había dirigido

Descender por el tacto a la raíz
de ti, memoria
húmeda de mi tránsito.
(Valente, El fulgor 455)

El fragmento, el más breve de todo el libro, recoge en sus tres versos, endecasílabo, pentasílabo y octosílabo: la acción del descenso, la vía sensorial por la que esta actividad ocurre, la orientación vertical, el destino del descenso, la cualidad del ámbito en el que se produce, así como la confirmación léxica del tránsito en el libro. Por la raíz, a través del tacto, el yo lírico descende hacia la memoria húmeda de su propio tránsito “descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia de fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento” (Valente, Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro 76).

No es otro que Juan de la Cruz en quien Valente encuentra la conjunción simbólica de las aguas, la noche y su acceso a ellas por vía del descenso “inmersión de las aguas, descenso al fondo, al légamo y a los limos primordiales del fondo. La vida y la obra de Juan de la Cruz fueron visitadas por el sueño de las aguas” (Valente, Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro 79). Los tránsitos sanjuanino y valentiano comparten además la alternancia en la orientación del tránsito “there is a contradictory polarity in the use of

the idea of an ascent and descent, because John of the Cross likens *subir* to *bajar*, whereby ascending is descending and viceversa” (Acosta-García y Serra Zamora 264). Así también el descenso de *El fulgor* alterna simultáneo, desigual, con algunos ascensos explícitos en el trayecto abisal, por ejemplo, en XXI

Asciendes como
poderoso animal
por la pendiente húmeda
del aire donde
me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo
(Valente, *El fulgor* 452)

Junto a las coincidencias en ambos descensos están las diferencias que los singularizan. El descenso valentiano no es, como el sanjuanino un descenso hacia la noche oscura de los sentidos y luego hacia la noche espíritu; no pasa por las etapas místicas *purgatio*, *iluminatio* y *unio*, antes bien las tiene por referencia. El descenso valentiano discurre por tres etapas propiamente valentianas

ese descenso (...) descenso o viaje, es como probablemente todos los viajes, un rito de iniciación, que, en mi personal perspectiva, tendría tres fases o ciclos o pruebas: el ciclo del descenso a la memoria personal, el ciclo del descenso a la memoria colectiva, y el ciclo del descenso a la memoria de la materia, de la memoria del mundo. Al igual que en el caso de los místicos y las famosas tres vías -purgativa, iluminativa y unitiva-, esas tres fases o ciclos no serían rigurosamente sucesivos. Entiendo que la palabra poética avanza simultánea o desigualmente en los tres grandes frentes de la memoria (Valente, *Lectrua en Tenerife* 27-28)

Quien así desciende por las capas de la memoria es al tiempo sujeto y objeto de una experiencia abisal. Esta experiencia es estudiada y descrita en la prosa de Valente. Cronológicamente sitúa las primeras manifestaciones del vacío en el pensamiento griego que tiene como

punto de partida el *ex nihilo nihil fit*, al que se opone en la historia la judeocristiana visión de la creación *ex nihilo*. Se refiere luego al que dice es el primer tratado monográfico de la nada en Occidente: *De nihilo et tenebris* de Fredegiso de Tours (siglo IX). Por esa vía llega nuevamente a Juan de la Cruz

en la mística de Occidente, sobre todo en los místicos que como Eckhart o Juan de la Cruz, derivan del descenso abisal, del rayo de tiniebla, de la noche oscura, de la experiencia -absolutamente positiva- del vacío y de la nada, rige como en el mundo oriental el principio taoísta de la Gran Nada Primordial (Valente, La experiencia abisal 232)

Jean Baruzi, de quién Valente toma la expresión “experiencia abisal”,²³¹ se refiere con ella al periodo de la experiencia mística que Juan de la Cruz reconoce en sí mismo y para los iniciados que pretende guiar, como “deshacimiento”. Trata de él en “Subida del Monte Carmelo” y en “Noche Oscura”. En este periodo, sustraída de todas las cosas sensibles, tangibles e intangibles, de todo aquello que no es Dios “siente (el alma) este grande deshacimiento en la misma sustancia del alma con extremada pobreza, en que está como acabando” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 429). “Experiencia abisal” es para Baruzi el sintagma que da nombre a la dramática de la noche oscura sanjuanina “dolorosa absorción en el abismo de nuestro yo, y, más profundamente aún, en el abismo del yo” (Baruzi 588). Dicho drama se produce en la psique, y se refiere más bien a un estado de esta naturaleza antes que a un estado teológico.²³²

²³¹ En la página 99 de su ensayo sobre Miguel de Molinos al utilizar el sintagma, remite a la obra *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* de 1924 de Jean Baruzi

²³² “Aquí estamos pensando en una experiencia psicológica, y no en un punto de vista teológico” (Baruzi 587).

Juan de la Cruz insiste en la “oscuridad que ha de tener el alma para entrar en el abismo de la fe” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 75) y se refiere también a la “nueva noticia y abismal deleite” en el que se mete el alma que desciende por la vía pasiva hacia Dios. Jean Baruzi, interesado en los significados del abismo sanjuanino, encuentra un antecedente de la experiencia abisal en Johannes Tauler (1300-1361).²³³ Abismo que se encuentra ya como fondo abisal en Meister Eckhart (1260-1328) de quien Tauler fuera discípulo.²³⁴ Pero es Juan de la Cruz quien se sumerge en el “auténtico y abisal conocimiento de uno mismo” (Baruzi 568). Por esta experiencia del abismo no admite el mistagogo “otra purificación purgatoria que la basada en la conmoción de un desamparo sin remedio” (Baruzi 587). Para Juan de la Cruz abismarse es vaciarse “de todo lo que no es Dios” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 474) y es por esta radicalidad que junto con Eckhart ha sido situado en la historia de la mística occidental.²³⁵

Sobre el palimpsesto de la experiencia abisal Valente escribe la experiencia creadora. Documenta esta experiencia como descenso creador en Mallarmé, según lo dice éste en una carta a Henri Cazalis “he

²³³ Transcribe Baruzi de Tauler: “...abyssus abyssum invocat, das Abgründe das inleitet das abgründe. Das abgrunde das geschaffen ist das inleitet in sich das ungeschaffen abgrunde, un werdent die zwei abgrunde ein einigein..”. Baruzi sienta las bases para un estudio más profundo de la influencia que Tauler pudo haber tenido en Juan de la Cruz. A mediados del siglo XX se ve con claridad la influencia de los dominicos alemanes en Juan de la Cruz, por ejemplo en la concatenación que de ella hace Helmut Hatzfeld “Suso y Taulero, sucesores de Eckart, dieron de lado a estas especulaciones y promovieron un auténtico ascetismo práctico, preparando la invasión del alma por Dios, que era su principal objetivo” (Hatzfeld 18) de ellos pasa Hatzfeld a Ruysbroeck y eslabona finalmente con Juan de la Cruz.

²³⁴ En el fondo abisal eckhartiano se produce “la generación constante e ininterrumpida del Hijo de Dios en el alma (...) en ese fondo abisal (*grunt áne grunt*) en donde nace Dios” (Vega 24).

²³⁵ Véase la introducción general de Bernard McGinn al primer volumen *The foundations of mysticism. Origins to the Fifth Century* de la serie *The presence of God A History of Western Cristian Mysticism*.

hecho un largo descenso a la nada para poder hablar con certidumbre. No hay más que belleza, -y ésta sólo tiene una expresión perfecta: la Poesía. Todo lo demás es mentira” (228). Experiencia mística y experiencia poética ya habían aparecido como experiencias análogas en la historia.²³⁶ Valente se queda con el vaciamiento de experiencia abisal que para él es experiencia de la nada. Acosta García ve con claridad esta relación e identifica su el motivo en la apófasis mística; Valente

se introduce la vía negativa cristiana a través de las citas de Nicolás de Cusa y Juan de la Cruz. Como sabemos, el encuentro con el segundo fue fundamental en la trayectoria poética de Valente y, posteriormente, su sombra apofática se complementaría con la de otros autores como Miguel de Molinos o del mismo Cusano. La razón para abrazar la apófasis como vía poética está estrechamente relacionada con conceptos como *palabra matriz* o *antepalabra*, cuyo encuentro no puede sino el resultado de un proceso interior de desnudamiento, de vaciamiento o de negación (Palabra matriz y escritura poética: José Ángel Valente y la fable mística 131)

Palabra matriz, antepalabra. No es otro el destino del descenso valentiano “una inmersión en las capas sucesivas de la materia o de la memoria, una inmersión en el fondo infinito de la cual acaso se encuentra la palabra única, la palabra que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen” (Valente, *Lectrua en Tenerife* 26).

Con todo y que la kénosis en el logos valentiano es tan radical como la kénosis de la ascética sanjuanina, a diferencia de Juan de la Cruz para Valente, el poeta ha de descender del “uso meramente instrumental del

²³⁶ Un hito que marcará la creación lírica europea en el siglo XX y suscita polémicas aún en nuestros días y que sin duda es un referente de la cuestión para José Ángel Valente, es el discurso de ingreso a la Academia Francesa del Abate de Brémond. Pronuncia en 1925 el discurso titulado “La Poésie Pure” en el que concluye asegurando que toda la poesía lírica aspira a la oración. La terminología de Brémond “is indeed terminology of prayer and mysticism (...) the most beautiful poem must be the one which, while still using an intermediary magic that is peculiar to poetry, comes closest to prayer or actually identifies with prayer” (Roditi 233)

lenguaje” al territorio de extrema interioridad, lugar del no-lugar, espacio vacío y generador, concavidad, matriz, *materia mater*, materia-memoria, material memoria” (Lectrua en Tenerife 19); sólo cuando ha sido despojada de todos los sentidos, carnales y espirituales, el alma se encuentra en un estado receptivo a “la revelación de secretos de Dios, los cuales son revelaciones o visiones puramente espirituales, que solamente se dan al alma sin servicio ni ayuda de los sentidos” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 70). Es tal la vía apofática sanjuanina de la noche oscura del sentido en su descenso hacia la noche oscura del espíritu; en su radicalidad ya ni los sentidos espirituales pueden dar noticia del Amado.

En su mística Juan de la Cruz se despoja, se deshace de sí mismo en el vaciamiento que tiene por objeto crear un alma disponible para la entrada de Dios. De lo que Valente quiere deshacerse es del uso instrumental del lenguaje, generar un estado de disponibilidad para ser penetrado por la materia.

El descenso, correlato del vaciamiento, se configura geométricamente en la concavidad “la mandorla, lo cóncavo, lo hueco, lo vacío, la nada” (Valente, *La experiencia abisal* 226). En el libro *Mandorla* (1982), del cual ha dicho Valente que *El fulgor* prolonga algunos elementos, la exploración lírica de la concavidad se hace explícita desde su primer poema “Mandorla”

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio

XXXII

El paladar, su trémula
techumbre del decir.

Humedecida

raíz.

Formaste

del barro y la saliva

el hueco y la matriz, garganta,

en los estambres últimos de ti.

(Valente, El fulgor 456)

El descenso se curva, adquiere el vacío en la forma receptiva de la *vesica piscis*, geometría sagrada del vacío,²³⁷ signo de feminidad receptora y creadora. “Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío. Un espacio vacío.” (Valente, La experiencia abisal 236) Esta feminidad, corporeidad de lo cóncavo generador, está también dada y ha sido ampliamente estudiada en Juan de la Cruz. En su obra “el sujeto místico y el objeto místico adoptan alternativamente conductas femeninas, más raramente masculinas” (Sesé, Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino 387) la alegoría del alma es la esposa, feminización provista por el *Cantar de los cantares* y llega al punto en que su “lirismo de lo sagrado es también un verdadero lirismo femenino” (Didier 56).

Sólo cuando se ha producido el descenso geológico-mnémico a la concavidad receptiva se exhala el pneuma, el aliento, la palabra, se enciende el fulgor. Es entonces cuando el verbo se hace carne; cuando

²³⁷ Véase *The Cross and the vesica piscis* (2010) de J.S.M. Ward

el vacío es penetrado por el *logoi spermatikoi*, por la palabra “grávida de significación” (Valente, Notas de un simulador 20).

En este dilatado y profundo proceso de recepción, José Ángel Valente, en términos borgianos,²³⁸ termina por contaminar a su precedente Juan de la Cruz. Aunque como ha habido ocasión de revisar, Juan de la Cruz mantiene la dicotomía cuerpo-espíritu, Valente en su crítica a las lecturas de Dámaso Alonso y a Jorge Guillén reprocha la separación de estas dos categorías, porque él mismo no las concibe separadas.²³⁹

En *El fulgor* se encuentran cifradas las estrategias creadoras que Valente pone en marcha con base en su recepción de Juan de la Cruz. Desde los lugares donde esta relación es más explícita, ahí donde se traen directamente las expresiones del lenguaje sanjuanino, hasta donde deviene referencia ineludible en la construcción de los procesos de una poética del vaciamiento.

Valente va hacia Juan de la Cruz porque encuentra en él y en los aventajados lectores del místico, como Miguel de Molinos, Jean Baruzi o bien Dámaso Alonso o Jorge Guillén cuyas lecturas polemiza, a una comprensión del lenguaje que le lleva a ahondar su propia experiencia

²³⁸ La identificación de esta estrategia valentiana de influirse y contaminar sus fuentes se debe a Jiménez Heffernan. No con Juan de la Cruz pero sí con los metafísicos ingleses “la presencia de esta poesía inglesa en Valente no se produce a modo de *influencia*. Este término -hidrológico y astrológico- es excesivamente inepto para describir la dinámica de identidad figurativa que vincula la escritura de Valente a la de Donne y Herbert. Pero si hubiésemos de emplearlo habríamos de afirmar que Valente *se influye* en ellos. En términos borgeanos, Valente se inventa sus precursores, va hacia ellos y los contamina. La suya es, pues, una singular estrategia de encuentro. Así lo ha hecho siempre, y no sólo con los poetas ingleses” (Jiménez Heffernan 12)

²³⁹ Con respecto a ello se ha tratado en “José Ángel Valente y la crítica sanjuanista al cierre del siglo XX” en el capítulo “La tradición receptora de Juan de la Cruz en España y México durante los siglos XVII, XVIII y XIX” de esta tesis. Ahí se atienden las “Formas de lectura y dinámica de la tradición” en donde Valente se dirige con igual energía crítica a Alonso y a Guillén.

creadora. Una es la experiencia abisal sanjuanina y otra la experiencia abisal valentiana. Aunque ambos tránsitos están cifrados en el descendimiento, tienen etapas y destinos distintos. Ambas experiencias aspiran a generar un estado de vacío. La abisal sanjuanina dinamiza el deshacimiento de todo lo que no es Dios para que entre Dios, mientras que la creadora valentiana quiere desinstrumentalizar el lenguaje, crear vacío en el penetre la materia, fecundidad en la palabra matriz.

3.4 Ramón Xirau. *Graons* y el canto de los signos

La obra poética de Ramón Xirau se resiste a cualquier denominación geográfica unívoca. Es catalana por la lengua en la que está escrita; mexicana por el territorio geográfico en el que se escribe y de ambas orillas por su recepción. Como su obra, Ramón Xirau es un hombre liminar, un hombre-puente “que une no a dos sino a varias orillas (...) la filosofía y la poesía, Cataluña y México” es también “un puente entre diversas generaciones poéticas” (Paz 137). Un puente entre la rica tradición filosófica y lírica del Mediterráneo y los ámbitos culturales, académicos y literarios del México del siglo XX.²⁴⁰

Nacido en 1924 en Barcelona, Ramón Xirau llega a México en 1939. La historia de su migración es en buena medida la historia del exilio republicano español en México.²⁴¹ El sentimiento de algunos españoles acogidos en México no fue enteramente de exilio; su integración y la hospitalidad mexicana generan en ellos un sentimiento no de destierro

²⁴⁰ Así llamado por Octavio Paz, la comprensión de Ramón Xirau como “hombre-puente” ha tenido fortuna entre sus críticos. En el prólogo a la primera edición de *Graons* (1979) Octavio Paz insiste: “Hi ha homes que són arbres, d'altres son muntanyes o rius. Ramon Xirau, ho he dit més d'un cop, és un home-pont. La seva persona i la seva obra uneixen vessants diferents, comuniquen terres separades. Català de Mèxic, en ell conflueixen l'Altiplà i el Mediterrani, dues civilitzacions i dues llengües: filòsof i poeta, la seva obra, la seva obra, en els moments més plens i millors, és la conjunció de l'enteniment i la sensibilitat” (7)

²⁴¹ El tema ha sido ampliamente estudiado tanto en México como en España y otras latitudes. Una serie de coincidencias políticas e ideológicas facilitan la cooperación entre ambos países “la instauración de la II República Española, el 14 de abril de 1931, dio lugar al inicio de una amplia red de relaciones con el México posrevolucionario. La antigua relación metrópoli-colonia daba paso a una cooperación entre dos países soberanos en busca de una alianza internacional” (Peñalver Guirao 237) en cuanto a la acogida a los republicanos “los numerosos estudios del exilio español a México coinciden en que aproximadamente fueron 20,000 los republicanos desplazados. Analizando el perfil de los exiliados, sobresalen dos grupos característicos que dotan al exilio a México de una personalidad especial: los niños y los intelectuales” (Peñalver Guirao 243).

sino de transtierro,²⁴² con el que Ramón Xirau se identifica “José Gaos inventó la palabra clave: los españoles no somos desterrados; somos ‘transterrados’” (Xirau, *Los filósofos transterrados* 228) Entre ellos, Xirau

es quizá el hombre más integrado y desintegrado, de los miembros de esta generación exiliada, en México. En cuanto a lo primero, es evidente por gran parte de su obra ensayística y, sobre todo por su fuerte presencia e implantación en los medios culturales mexicanos, así como, inversamente, por la aceptación de los mexicanos (...) desintegrado lo decimos porque su poesía está escrita toda ella en catalán. Esta parte de su obra, según su confesión propia, es la que siente más suya el autor. Es catalana no sólo por la lengua en que está escrita, sino por el referente de tono, paisaje y espíritu (Mateo Gambarte 185-186)

Su vocación humanista lo llevó a trabajar en distintos ámbitos del conocimiento filosófico y del fenómeno literario.²⁴³ Como profesor de filosofía desempeñó sus tareas en la Universidad Nacional Autónoma de México, en El Colegio de México y en El Colegio Nacional. Fue entusiasta animador del Centro Mexicano de Escritores, lugar de la formación literaria de Rosario Castellanos, Juan Rulfo y Juan José Arreola, figuras estelares de la escena literaria mexicana. De 1964 a 1985 estuvo a cargo de la revista *Diálogos*, fundada en el siglo XIX. Valorado por Octavio Paz como “luminoso crítico de poesía” (Respuesta al discurso de ingreso de Ramón Xirau en *El Colegio Nacional* 51) se ha

²⁴² El neologismo se debe a José Gaos quien “textualiza la noción en *Confesiones del transterrado*: ser ‘transterrado’ no implica dejar la tierra patria, la del origen, por una tierra extranjera, la del destino; se refiere a aquél que se ha trasladado dentro de su propia patria. Para Gaos, las patrias no consistían en territorios ocupados por poblaciones, sino en espíritus con interpretaciones históricas por encima de las fronteras territoriales” (Simón 197)

²⁴³ En su libro *Sentido de la presencia* () afirma que “mientras la tarea del filósofo consiste en hacer distinciones, la del poeta consiste en unificar, en darnos una sensación de vida como unidad orgánica” (Terry 40)

atribuido a Ramón Xirau la ordenación del canon lírico mexicano del siglo XX “lo que ahora vemos como el orden natural de las cosas no estuvo así desde el principio: todo o casi todo se originó en un breve libro publicado por Xirau en 1955: *Tres poetas de la soledad: Gorostiza, Villaurrutia y Paz*. En esas páginas se estableció nuestra ‘Gran tradición’ moderna y se inició el pleno reconocimiento de Paz” (Pacheco 72).

Entre sus publicaciones ensayísticas y de filosofía se encuentran *Método y metafísica en la filosofía de Descartes* (1946), *Sentido de la presencia* (1953), *Introducción a la historia de la filosofía* (1964), *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz* (1967), *The nature of Man* (en colaboración con Erich Fromm, 1968), *Poesía y conocimiento* (1979). Como traductor puso a disposición del público mexicano referentes del mundo trovadoresco medieval. Su traducción de *Amor y Occidente* de Denis de Rougemont se publicó en 1945 en la ciudad de México. En junio de 1961 publica en la *Revista de la Universidad de México* tres traducciones suyas del género trovadoresco, un “Alba” la que dice ser anónima y también “una de las primeras composiciones conocidas en lengua occitana” (Xirau 9). Una “Canción” de la Condesa Beatriu de Dia (h.1160) y tres versículos del *Llibre d’Amic i Amat* de Ramon Llull.²⁴⁴

En su discurso de recepción del doctorado *honoris causa*, distinción otorgada por la Universidad Autónoma de Barcelona en 1983, Ramón Xirau destaca sus influencias líricas más íntimas “penso, principalment en dos poetes totalment ‘meus’: San Juan de la Cruz i Joan Maragall”

²⁴⁴ Sobre Llull escribe una breve entrada precedente a su traducción: “Nacido en Mallorca (1232/35), murió lapidado en tierra de moros (1315). Filósofo, novelista, poeta, apólogo místico y misionero de utopías cristianas, Llull es considerado como el más importante de los místicos occitanos. Sobre Llull, véase, Joaquín Xirau, *Ramón Llull, filosofía y mística*.” (Xirau 10). El libro que cita es de su padre, el filósofo Joaquín Xirau.

(citado por Mateo Gambarte 186). Son ocho sus libros de poesía, escrita toda en catalán: *10 poemes* (1951), *L'espill soterrat* (1955), *Les platges* (1974), *Graons* (1979), *Dit i escrit* (1983), *Ocells* (1986), *Natures vives* (1991) e *Indrets del temps* (1999).

Graons aparece en Barcelona en 1979 y en 1980 está ya publicado íntegramente en la revista *Vuelta*²⁴⁵ en traducción al español de Andrés Sánchez Robayna. En las páginas previas al comienzo del poema, el libro presenta tres paratextos: el prólogo escrito por Octavio Paz, la dedicatoria a la memoria de Joaquín Xirau Icaza, hijo de Ramón Xirau, fallecido en 1976; y una “Nota mínima”. Después del título pero aún antes de entrar en el poema, se encuentran dos paratextos más: a manera de epígrafe, una “Nota” a *Collected poems* (1952) de Dylan Thomas y una indicación del propio autor sobre cómo se han de leer los fragmentos que integran *Graons*: “Un poema? Poemes diferents? Crec que un poema. Decideix lector” (Xirau, *Graons* 15). Esta libertad de decisión²⁴⁶ que Ramón Xirau otorga al lector hace suponer que como filósofo y crítico literario llegó a tener noticia de las novedosas teorías de la Escuela de Constanza.²⁴⁷

²⁴⁵ Revista dirigida por Octavio Paz de 1978 a 1998. Algunos datos relevantes en “Apuntes para una biografía de *Vuelta*” de Enrique Krauze. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/vuelta/apuntes-una-biografia-vuelta>.

²⁴⁶ Libertad claramente direccionada por el propósito que el autor se apropia de la “Nota” a *Collected poems* de Dylan Thomas (1914-1953) “I read somewhere of a shepherd who, when asked why he made, from within fairy rings, ritual observances to the moon to protect his flocks, replied: ‘I’d be a damn fool if I didn’t! These poems, with all their crudities, doubts, and confusions, are written for the love of Man and in praise of God, and I’d be a damn fool if they weren’t”

²⁴⁷ En 1976 estaba ya traducida al español la célebre lección magistral de Hans Robert Jauss *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* publicada por Edicions Península 62 con el título *La literatura como provocación*.

Para comprender el particular surgimiento del lector en este libro de Ramón Xirau podría parecer suficiente esta conjetura. Lo cierto es que la “Nota mínima” que precede al poema *Graons* aporta más información:

Tot poema és visible, no explicable. Certament el lector pot *veure* en el poema imatges i conceptes que l'autor de vegades ignora. Inútil intentar explicar els meus poemes (...) el poeta calla perquè puguin viure lliurement els poemes, tots ells escrits durant l'estiu i la tardor de 1978” (Xirau, *Graons* 9)

Se ha introducido una nueva variable a la cuestión. A Ramón Xirau le resulta “inútil” el intento de explicar sus propios poemas. No sólo por la información que seguramente llegó a tener sobre las teorías de la Escuela de Constanza. La inutilidad de la explicación está determinada directamente por el ascendente sanjuanino en la recepción creadora de Ramón Xirau y en última instancia por la naturaleza del tema que *Graons* recoge de la mística de Juan de la Cruz. En el ensayo “San Juan de la Cruz, poesía y mística” de su libro *De mística* (1992) Ramón Xirau acude a *Lenguaje y poesía* (1969) de Jorge Guillén y amplía esta cuestión

Aunque San Juan de la Cruz no se refiera nominalmente a la poesía, en el prólogo del *Cántico espiritual* se cifra toda una poética. Antes de exponer en prosa la doctrina implicada por el poema nos previene el autor: ‘sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística... con alguna manera de palabras se pueda bien explicar; porque el espíritu del Señor... pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque, ¿quién podría escribir lo que a las almas amorosas, donde Él mora hace entender? ¿Y quién podría manifestar con palabras lo que él hace sentir? ¿Y quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden porque ésta es la causa por qué con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos y

misterios que con razones lo declaran. Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón según es de ver en los Divinos Cantares de Salomón y en otros libros de Escritura Divina, donde no pudiera el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que ello se declara ordinariamente es lo mejor que contiene en sí. Como dice San Juan algo más adelante: ‘los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura’ sin poder ni deber ‘atarse a la declaración’ (Xirau, De mística 33-34)

Ramón Xirau asume, por mediación de Jorge Guillén, una poética implícita en Juan de la Cruz. Para él, es muy poco lo que el poeta o el místico pueden explicar sobre sus audiciones²⁴⁸ “San Juan de la Cruz, el místico, el poeta, sabe que sus palabras solamente podrán ser indicativas, a semejanza, y aún lejana semejanza, de lo que oye el poeta, lo que oye el místico” (Xirau, De mística 34). *Non sermo sufficet* de ahí que sea inútil tratar de explicar sus poemas. Al dejar los dichos de amor en su anchura Juan de la Cruz tiene en mente un público al que como

²⁴⁸ Para Juan de la Cruz “el sentido del oído es más espiritual” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 70). Es de notar que Ramón Xirau esté informado de esta jerarquía de sentidos y no hable de visiones o imágenes sino de audiciones. Probablemente encuentre solidaridad entre su propia experiencia poética y la experiencia mística de Juan de la Cruz “los sentidos espirituales, ahora bien, no tienen todos el mismo valor. Entre ellos hay cierta jerarquía, que es espejo fiel, a su vez, de otra idéntica discernible entre los sentidos físicos. Es fenómeno observable que las percepciones de unos sentidos, como la vista y el oído, ocasionan un grado más alto de actividad intelectual que las de otros, como el tacto y el olfato. Por razón de esta diferencia puede establecer entre ellos una graduación. San Juan de la Cruz da a entender que, en su propio pensamiento, el sentido del oído ocupa la preeminencia tanto al nivel ordinario como a nivel místico. Este juicio se basa en la capacidad exclusiva de este sentido de percibir comunicaciones que contienen proposiciones inteligibles, o formulaciones de pensamiento” (Wilhelmsen 298)

mistagogo está instruyendo.²⁴⁹ La conciencia que tiene el mistagogo para no forzar una lectura unívoca de sus poemas es un índice más de la modernidad de la obra sanjuanina.²⁵⁰ Ramón Xirau se percata de esta libertad y la ofrece también a los lectores de *Graons*.

Para Octavio Paz *Graons* es un libro que entra en diálogo con su contexto más inmediato pero también con la tradición de una discordia

la història d'Occident és la història de la discòrdia entre la poesia i la filosofia, entre la raó i la imaginació; des de l'origen, però, en moments rars i isolats, el pensar torna a ser el que va a ser en l'origen: idea i visió, cant i reflexió. *Graons* és, en el nostre temps i en les nostres lletres un d'aquests moments (Paz, Pròleg 7)

Cantando en el primer fragmento el paisaje de estrellas, naranjos, cielo y barcas ejerce su belleza

Les estrelles ens miren lentament
s'acluquen les badies. L'arc de llum
rodeja els caps en el camí del foc,
focs i banderes en les barques, fosc
el foc esbalaït de les taronges,

²⁴⁹En el subcapítulo “2.1.1 Las “Declaraciones” sanjuaninas. Proceso de escritura” se abordan las características del público que Juan de la Cruz tenía en mente. Merece la pena aquí recordar que se trata de un público de iniciados. “Ni aún mi principal intento es hablar con todos, sino con algunas personas de nuestra sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes como monjas, por habérmelo ellos pedido, a quien Dios hace merced de meter en la senda de este monte; los cuales, como ya están bien desnudos de las cosas temporales de este siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu” (Cruz 149).

²⁵⁰Sobre la cuestión, Silvestre Miralles: “ser su autor no basta para captar todo lo que el poema sugiere y contiene, esto le consta, por eso a medida que progresa, como escritor y como alma, preferirá dejar más espacio interpretativo al lector, algo bastante innovador para la fecha. San Juan sabe que cada uno aprovechará de manera diversa el texto, tal como ocurre con las Escrituras, por eso la declaración no nace para limitar ni como interpretación única” (La traducción bíblica en san Juan de la Cruz: Subida del Monte Carmelo 223). Juan de la Cruz es consciente del “principio de la libertad de interpretación del logos poemático” (Cuevas 264). El símbolo poético en su multivalencia, dinamicidad y bipolaridad es el núcleo que se abre a la ambigüedad poética.

en l'aiguanova els tarongers. Les brides
dels cavalls pensats, pesats, imaginats
lleugerament com els estels ens guien,
poruga nit no ens venç la teva fosca
de marivents i rels en la falesa.
Ah, tot canta, tot canta, tot canta
en les cruïlles del desert: arc breu del mar.

Caramar, astre-neu, sí a poc a poc
m'enlluernen (el Sol en les escumes
fa castells breus de marineu i blat).
Els pagesos es mouen -moure's lleu-
com a casa de Brueghel, com els rius
que es mouen; no, que es nuen
en les pintures altres dels balcons oberts
en les petjades d'un somni que reflexen
les puríssimes
aigües d'un ull que no veig ni puc veure
amb ulls carnals, oh déus del mar
oh déus encesos de la mar.

(Xirau, Graons 17)

Se acota en estas estrofas la percepció de dos realidades: una material y una imaginada;²⁵¹ planos que encuentran correspondencia en dos

²⁵¹ No es posible verificar la génesis de una realidad pensada e imaginada por el yo lírico de Ramón Xirau exclusivamente en Juan de la Cruz. Lo cierto es que al mistagogo no le es extraño el tema de la imaginación al tratar las visiones, revelaciones y aprehensiones del alma en la "Subida del Monte Carmelo": "es pues de saber que los sentidos de que aquí particularmente hablamos, son dos sentidos corporales interiores, que se llaman imaginativa y fantasía los cuales ordenadamente se sirven uno al otro; porque el uno discurre imaginando, y el otro forma la imaginación o lo imaginado, fantasiando; y para nuestro propósito lo mismo es tratar del uno que del otro" (J. d. Cruz 114) Joaquín García Palacios estudia detenidamente la cuestión de la fantasía y la imaginativa sanjuaninas "todos los diccionarios consultados, excepto *Covarrubias*, que no recoge el término, señalan como primera acepción para esta entrada de la de 'potencia o facultad de imaginar'. En la obra sanjuanista, en cambio, se realiza un significado más concreto, refiriéndose en todos los casos al 'sentido corporal interior'. Esa significación es la misma que señalaremos más adelante en la 1ª acepción de «imaginación»; sin embargo, «imaginativa» aparece en muchos menos contextos que ese otro término. San Juan usa ambas voces sin especializarlas para usos distintos" (Los procesos de conocimiento en san Juan de la Cruz 58). La radicalidad sanjuanina también se ocupa de aclarar el límite del servicio de estas facultades "Ni más ni menos, todo lo que la imaginación puede imaginar y el entendimiento recibir y

núcleos perceptivos del yo poético: los ojos carnales y los ojos no-carnales de los últimos tres versos de la segunda estrofa de I. Esta distinción entre *sensus carnis* y *sensus cordis* encuentra amplio desarrollo en la “Subida del Monte Carmelo” de Juan de la Cruz

estas aprehensiones se representan al alma al modo que a los demás sentidos, de aquí es que, hablando propia y eficazmente, a lo que recibe el entendimiento a modo de ver (porque puede ver las cosas espiritualmente, así como los ojos corporalmente), llamamos visión; y la que recibe como aprehendiendo y entendiendo cosas nuevas (así como el oído oyendo cosas no oídas) (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 196-197).

También Meister Eckhart (h. 1260- h. 1328), místico citado en el fragmento III de *Graons*, hace una diferencia entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales con los que para él se percibe la verdad suprema²⁵²

Cruixen sorres
dansen rius
i Tu rius i Tu jugues,
Mestre Eckhart ho ha dit:
«Ell riu i juga»
(Xirau, Graons 20)

entender en esta vida, no es ni puede ser medio próximo para la unión de Dios” (J. d. Cruz 98)

²⁵² “Pero alguna gente quiere ver a Dios con los mismos ojos con los que ven a una vaca y quieren amar a Dios como aman a una vaca, a la que quieren por su leche, su queso y los beneficios que obtienen. Así hacen todos aquellos que aman a Dios por las riquezas exteriores o por el consuelo interior; pero éstos no aman a Dios directamente, más bien aman su interés personal. Sí, en verdad digo que a todo lo que aspiras y no es Dios en sí mismo no puede ser nunca tan bueno como para no ser obstáculo en el camino de la verdad suprema.” (Eckhart 64). La distinción de los sentidos espirituales se remonta al monacato cristiano oriental, específicamente a Orígenes (h.185-h.254). En *De mística* (1992) Xirau se ocupa de situar la mística de Eckhart en el contexto de la mística cristiana. Su traducción de algunos fragmentos de textos de Eckhart de la versión anglosajona Pfeiffer-Evans es pionera en las letras mexicanas.

“Ell” para Eckhart, “Tu” con mayúscula reverencial para Ramón Xirau, ambos pronombres se refieren a una misma realidad: Dios que es un dios encendido de la mar para Xirau. El yo lírico se pregunta y se responde por la presencia divina en el fragmento II

Els fruits i els curts miratges de la nit
són blancs cadells. Encesament arc cel
Martí de l'Arc -i Déu on és, on és?
Bé ho saben herbes verdes, verdes,
bé ho saben els ocells matinejants,
bé ho saben les orugues en les herbes
que Déu és Déu en cada tros del món,
en cada tros de glaç i glaçament
més enllà de les coses Déu de coses,
barques neixen i tornen, filles clares
de barques-llum, de barques cos a barlovent.

En les platges serenes de la tarda
canten ells fills de Giotto, mur a mur,
els fills del món, els fills del Fill.
Prou, el silenci parla. Prou. Silenci,
parla. Prou el silenci calla
calladiu, calladament Et diu.
Una pregària -les naus del mar naveguen-,
una pregària -les roses mar naveguen-,
una pregària; les ruïnes
tornen cap a la forma exacta de l'origen.
Pregar (no, no parlar, pregar)
veure't en les fulles daurades,
gregoriosament el cant neix de la barca,
el cant brolla en la fusta viva de la barca.

(Xirau, Graons 19)

Reaparece en los primeros versos de II el yo lírico que contempla la noche. El paisaje está, como en I metaforizado en especies animales, caballos pensados y cachorros blancos. En el cielo el arco iris y en plena contemplación atmosférica la pregunta por la presencia de Dios. Las hierbas, los pájaros, las orugas saben que Dios es en cada trozo del

mundo, tienen la misma facultad déctica que las criaturas en el “Cántico espiritual”; responden las criaturas a la esposa: “mil gracias derramando, pasó por estos sotos con presura,” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 187-188).

El décimo verso “més enllà de les coses Déu de coses” es una forma de antinomia²⁵³ de la divinidad. La forma sanjuanina de *coincidentia oppositorum* divina es también tema de la “Subida del Monte Carmelo”. Dios es irreductible a ninguna cosa, pero también está en las cosas. Esta relación ha sido denominada “analogía de eminencia”.²⁵⁴ En una cita al salmo CXXXVIII que Juan de la Cruz traduce de las palabras de David como “Alto es el señor y mira las cosas bajas y las cosas altas conoce desde lejos” el mistagogo declara: “como si dijera: Siendo Él alto en su ser, ver ser muy bajo el ser de las cosas de acá abajo comparándole con su alto ser; y las cosas altas, que son las criaturas celestiales, velas y conócelas estar de su ser muy lejos” (98). Ramón Xirau integra en este

²⁵³ La cuestión de la antinomia sanjuanina ha sido estudiada por Víctor García de la Concha “en la base de la teología mística sanjuanista, dentro de la cual se configura su estética, se sitúa en un doble principio: el filosófico, de que dos contrarios no pueden estar en un mismo sujeto; y el axiológico de que ‘un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo y que, por tanto, sólo Dios es digno de él’. Conviene, a mi juicio, enunciarlos juntos, porque si el primero señala el camino de desnudamiento y anihilación progresiva y total, el segundo implica la necesidad de que el pensamiento actúe, en su ejercicio superior, en la inteligencia mística, para ‘gustarlo, poseerlo y serlo y saberlo todo’. Salta a la vista el carácter paradójico de estos principios. De ahí que la antinomia se convierta en una constante de la estética sanjuanista desde la que fluye hacia la poética” (García de la Concha 2)

²⁵⁴ Sobre esta cuestión, para Wilhelmsen “El místico doctor mantiene -y es patrimonio común entre los teólogos- que existe una relación fundamental de analogía, es decir, de semejanza y diferencias simultáneas, entre las criaturas y Dios; y que en virtud de esta analogía, aquéllas son manifestaciones, aunque remotas, de éste” en este tipo de analogía “ambos términos comparten una misma cualidad, aunque en uno de ellos se halla presente en grado eminente y, por ende, desconocible” (San Juan de la Cruz: "Percepción" espiritual e imagen poética 302)

verso la estrategia antinómica de la relación creador-criaturas que encuentra desarrollo en la “Subida del Monte Carmelo”.

Dios es un Dios oculto, un *deus absconditus*.²⁵⁵ Con todo y que la divinidad está más allá de las cosas en *Graons* es posible atestiguar su presencia en ellas, en una franja sensible del mundo. “Verdaderamente tú eres un Dios que te encubres, oh, Dios de Israel, el Salvador” (Is 45,15). Este ocultamiento característico de la divinidad conoce configuración poética castellana en el célebre primer verso de “Cántico espiritual” “¿A dónde te escondiste,” al que Juan de la Cruz declara no siguiendo al profeta Isaías, sino el libro de Job y el ascendente bíblico de más presencia en el “Cántico espiritual”, el *Cantar de los Cantares*

esto mismo quiso decir la Esposa en los Cantares divinos cuando, deseando la unión y junta de la divinidad del Verbo Esposo suyo, la pidió al Padre diciendo: *Indica mihi, ubi pascas, ubi cubes in meridie*. Que quiere decir: Muéstrame donde te apacientas, y donde te recuestas al mediodía. Porque en pedirle dónde se apacentaba, era pedir le mostrase la esencia del Verbo divino (...) este pasto, pues, donde el Padre se apacienta, y este lecho florido del Verbo divino, donde se recuesta escondido de toda criatura mortal, pude aquí el alma Esposa, cuando dice: «¿A dónde te escondiste?» (Obras de San Juan de la Cruz 17)

Una vez que el yo lírico en II ha transitado de la contemplación de dimensiones exteriores, del mundo natural a la contemplación sinestésica del arte “canten els fills de Giotto, mur a mur”, se detiene en la audición del silencio “Prou, el silenci parla. Prou. Silenci,”. El oxímoron que relaciona las categorías opuestas de sonido y silencio tiene se verifica en un par de versos que se cuentan entre los más

²⁵⁵ Un completo y exhaustivo trabajo sobre este tema, desde una óptica de distintas disciplinas es el libro *Deus absconditus - The Hidden God* (2014) de Michael M. Nikolettseas.

célebres²⁵⁶ de toda la obra sanjuanina “La música callada / la soledad sonora” (Obras de San Juan de la Cruz 9). Juan de la Cruz se asegura de declarar la identidad entre este par de versos; la música es callada para los sentidos naturales y la soledad es sonora para las potencias espirituales.²⁵⁷ La contemplación de los órdenes de las criaturas y sus correspondencias con el orden divino es perceptible para Juan de la Cruz en la música de un ambiente nocturno

en aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada una de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, en que cada una en su manera da su voz de lo que en ella es Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música, callada, porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así dice que su Amado es esta música

²⁵⁶ Los versos han tenido afortunada recepción en distintas disciplinas, teología, filosofía, poesía, filología. Es célebre la composición *Música callada* de 28 números organizados en cuatro cuadernos del compositor catalán Frederic Mompou (1893-1987) sobre quien Clara Janés escribe el libro *La vida callada de Federico Mompou* (1975). María Zambrano ve en el origen el origen del oxímoron características del contexto biográfico de Juan de la Cruz “Hace tiempo, sí, que las gentes se han vuelto opacas y mudas, como residuo solidificado del fuego que las forjara y que fue su entraña. Castilla es todo surco, huellas, rastros resecos, de un fuego que la envolvió y que se ha ido escondiendo (...) la ley de Castilla es la soledad, la soledad desnuda sin música ni palabras, muda soledad por la que no canta ningún pájaro como en aquella ‘sonora’... ¿Cómo sería Castilla cuando de ella salían pájaros que cantaban, que oían y transmitían ‘la música callada’, ‘la soledad sonora’? ¿Cómo sería cuando un Santo poeta era su poeta y su Santo? (Zambrano 20). Dámaso Alonso se ocupa del estilo sanjuanino de adjetivación en contraposición con el estilo garcilasiano. Encuentra que la fórmula sanjuanina sustantivo-adjetivo, música callada, soledad sonora, es una forma de sintagma sintético. Con respecto a la tradición que le precede, Alonso ve “la hiriente originalidad con que le poeta ha sabido escoger sus adjetivos” (La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera) [1942] 144)

²⁵⁷ En la declaración al verso “la soledad sonora” dice Juan de la Cruz: “lo cual es casi lo mismo que la música callada, porque aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales” (Obras de San Juan de la Cruz 78)

callada, porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual (Obras de San Juan de la Cruz 77-78)

El tema, el ambiente nocturno meditativo y la fórmula de oxímoron sanjuaninos se verifican en II de *Graons*. Un yo lírico en soledad nocturna contempla a las criaturas que a su vez le hacen audible la estrechez de la relación entre ellas y su creador. La sonoridad del silencio suscita en el yo lírico una reflexión sobre el medio de comunicación de la criatura con su creador “Pregar (no, no hablar, pregar)”. La plegaria es silenciosa “calladiu, calladament Et diu” y se opone a hablar. Esta oposición no es original de Ramón Xirau y tiene su recorrido en la historia del cristianismo occidental.²⁵⁸ La oración en silencio, u oración mental metódica, llega al siglo XVI de Juan de la Cruz,²⁵⁹ quien prescribe un silenciamiento contemplativo que comienza con el silencio oral y tiene como fin la escucha de Dios una vez que se ha conseguido callarlo todo “mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios” (Obras de San Juan de la Cruz 250). El yo lírico en II va de la contemplación al silencio, del silencio a la oración que ve al creador en la criatura “veure’t en les fulles daurades,” y de esta

²⁵⁸ A finales del siglo décimo segundo europeo surge en el valle de Yssel, en Westfalia, una forma de orar que será conocida como *devotio moderna*. Se trata de una oración en silencio, una oración mental que “aparece sobre todo como una manera temporal de practicar los lugares (...) es un discurso, una serie razonada de figuras de acciones que se construye además según el mismo esquema formal que la novela” (130) señala Michel de Certeau. Una historia de la *devotio moderna* es *The Christian Renaissance. A history of the “devotio moderna”* (1924) de Albert Hyma. En “1.2.3 El arribo a la mística. Recogimiento y *devotio moderna* en la inquietud religiosa popular” de este trabajo se trata más ampliamente sobre la *devotio moderna* en el siglo XVI español.

²⁵⁹ La influencia que los referentes de la *devotio moderna* salida de Montserrat pudo haber ejercido sobre Juan de la Cruz ha sido abordada por Otter Steggink “Dos textos generados en la montaña de Montserrat estuvieron muy probablemente presentes en la formación del místico carmelita. Nos referimos al *Ejercitatorio de la vida espiritual* (1500) de Francisco García de Cisneros y a los ejercicios espirituales (1522-23) de San Ignacio de Loyola. La obra del Abad Cisneros es un completísimo manual de ascética estructurado en ejercicios semanales de oración metódica, meditación y contemplación” (Iñigo López de Loyola, el peregrino Vasco de Montserrat 72)

contemplación al canto naciente de la barca, canto que emerge “gregoriosament”; neologismo adverbial con el que se hace referencia al canto gregoriano.

La barca es un símbolo central no sólo en *Graons* sino en toda la poesía de Xirau. Sus estratos de sentido van de la experiencia personal del poeta al significado teológico y llegan a la codificación simbólica de un sentido original en *Graons*. Las barcas, las playas y las gradas aparecen ya en dos libros que preceden a *Graons*, *L'espill soterrat* (1955) y *Les platges* (1974). El símbolo de las gradas, que da título al libro ase presenta ya en el poema “Les platges delirants”

Déu posa en els graons
benignes de les coses
petjades que són rels:
tot és Amor en tot.

(Xirau, Poesía completa (edición bilingüe) 76)

La estrofa también anticipa el tema de la relación creador-criaturas que luego reaparecerá en II de *Graons*. En un libro de ensayos en el que comenta, desde el punto de vista de algunos filósofos, el “estar”, en el sentido de análisis del tiempo vivido, Xirau glosa un fragmento referente al creador y sus criaturas de Agustín de Hipona cuya filosofía es abundante en el estudio de la relación creador-criaturas.²⁶⁰ En esta estrofa de “Les platges delirants” y en *Graons* posteriormente la palabra -gradas-

sugiere al mismo tiempo la jerarquía y la armonía: un mundo ordenado que muestra la ‘imprenta de Dios’, las ‘pisadas’ en las

²⁶⁰ “lo que ignoramos es un conocimiento claro del *porqué* de la creación; nuestra ciencia, comprada con la ciencia divina, ‘es ignorancia’. Y la pregunta persiste en este hermoso estilo exclamativo de Agustín: ‘Todas las cosas te alaban ¡oh Creador de todo! Pero ¿Cómo las hiciste, oh Dios?’” (Xirau, El tiempo vivido. Acerca de "estar" 15)

cuales arraigan las cosas para crear un mundo gobernado por el amor mutuo (...) algunos de los sentidos más evidentes de la palabra también son aquí apropiados: etapas de una peregrinación, las gradas de la iglesia. Además, de la misma manera que las ‘playas’, las ‘gradas’ del poema posterior también son elementos de un paisaje concreto, ‘las gradas del mar naciente’ que viene a romper en la costa (Terry 43)

Olas, gradas del mar; gradas de una peregrinación, gradas en la escala de la creación. Ese mundo ordenado al que se refiere Arthur Terry sirve de estructura organizadora de *Graons*. Los órdenes, celeste “les estrelles ens miren lentament”, “ocells matinejeants”; terrestre, vegetal y animal “els fruits”, “orugues en les herbes” cantan en un coro silente que armonizado emana de toda la *scala creaturarum*²⁶¹ según el fragmento IV

Fiblen, abelles, les estrelles
calladament. Cadell. Silenci
Canten. Tot canta.
(Xirau, Graons 21)

Surcan por este mundo de canto silente las barcas como elemento dinámico de búsqueda espiritual. Las barcas son el vehículo “la imagen central de esta búsqueda” (Terry 44) del *deus absconditus*. El origen del símbolo se encuentra en el origen de Ramón Xirau: el Mediterráneo catalán, en elementos a él familiares provenientes de su infancia y primera juventud. Sobre las imágenes en sus poemas dice “recuerdan aquellas costas bravas transfiguradas por la memoria y alteradas por el recuerdo” (citado por Mateo Gambarte 205). Es la rememoración del

²⁶¹ El tópico de la *scala creaturarum* está tanto en Agustín de Hipona como en Ramon Llull, ambos autores de referencia para Ramón Xirau. Sobre el sentido del tópico en *Félix* de Ramon Llull dice Amador Vega “la «scala creaturarum», en la forma ya adquirida en el *Arte* como una escala de sujetos, ofrece un ámbito ideal para una hermenéutica fundada en la acción de lo «otro», pues cada ser adquiere significado por el lugar que ocupa en el orden ontológico de la creación, regido por el lugar en donde el «es» de Dios lo contempla todo” (Vega 129)

paisaje familiar de pescadores la materia primera con la que trabajará Xirau en sus poemas.²⁶² Este mecanismo de rememoración onírica de esos elementos alcanza forma lírica en el poema en cuartetos “Les Naus” del libro *L’espill soterrat*

Mar blava, blava et tinc en la memòria:
idea pura i, cert, nuesa viva
de les aigües del cor que s’hi remolquen,
mar d’ulisses senzills, mariners d’alga!

Quina quietud de pureses tranquil·les,
les naus immòbils del record que crema
la fruita d’or en les alcoves d’ombra
d’aquesta roca forta com el vidre! (...)

Naus que veniu, hel·lèniques, en l’ara
d’aquesta terra eterna i seca i plena
de costums de cristall, de moltes vives
que creixen en la fauna del meu somni.

(Poesía completa (edición bilingüe) 20)

Naves en *L’espill soterrat*, barcas ya en *Graons* es sobre el fondo del recuerdo que Ramón Xirau desliza una superficie simbólica, mitológica explícita en el caso de *L’espill soterrat*; bíblica implícita en *Graons*. Los últimos versos del fragmento V hacen ver que el mar en donde navegan las barcas es el mar del dios buscado al que se renueva la pregunta por su ubicación,

No hi ha lloc, ni espai ni temps on siguis
Tu; no hi ha cercles ni esferes clares.
Escoltem, ulls mortals, en el silenci,

²⁶² Lo confirma su esposa Ana María Icaza “Su casa en Cadaqués, la playa en vacaciones y sus barcos; tenían siete barcos entre los tres Xirau y un yate de su tío José; eran de mar, de la Costa Brava... tenía muy metida todavía esa vida truncada en el Mediterráneo, de las casas cerradas en verano y los muebles cubiertos con fundas blancas para irse a las playas, las playas que ahora salen en su poesía en catalán, las naranjas de los patios de sus abuelos.” (Ramón y Ana María 21)

concentrats, vius, atents en el
Silenci.
Cap el Teu mar penetren lentes barques,
penetren lentament el nostres barques.
(Graons 22)

Cristo es en buena medida una divinidad marítima. El evangelio que está detrás de estos versos y de los procesos semióticos de los símbolos de las barcas y el mar bien podría ser Juan 21: 1-25 en el que se narra la salida de los apóstoles a pescar y el encuentro sorpresivo con Jesús en el Mar de Tiberiades. El fragmento final de V se comunica con un pasaje de la “Subida del Monte Carmelo” en el que el mar aparece como la vía para encontrar a dios

No hay quien pueda saber sus vías, ni quien pueda pensar sus sendas. También el Profeta real de este camino del alma dice de esta manera, hablando con Dios; Tus ilustraciones lucieron y alumbraron la redondez de la tierra, conmoviose y contempló la tierra. En el mar está tu vía y tus sendas en muchas aguas, y tus pisadas no serán reconocidas (...) decir que la vía y el camino de Dios por donde el alma va a él, es en el mar, y sus pisadas en muchas aguas y que por eso no serán conocidas, es decir que este camino de ir a Dios es tan secreto y oculto para el sentido del alma como lo es para el del cuerpo que se lleva por la mar, cuyas sendas y pisadas no se conocen (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 481-482)

El imaginario marítimo en el cristianismo es de una gran vastedad. No es posible asegurar que este pasaje de la “Subida al Monte Carmelo” sea el ascendente exclusivo de los símbolos de las barcas y el mar en Ramón Xirau. Lo posible es verificar las coincidencias entre este pasaje y los versos y símbolos en *Graons* en el marco de la recepción creadora de Juan de la Cruz en el libro. La primera de ellas es que tanto el final de V en *Graons* como el pasaje sanjuanino comienzan por negar: uno el espacio y el tiempo como residencias de la divinidad y el otro el

conocimiento de las vías para acceder a Dios. La segunda es una referencia a formas esféricas, también negadas “no hi ha cercles ni esferes clares” pero esclarecidas por la luz divina en Juan de la Cruz “Tus ilustraciones lucieron y alumbraron la redondez de la tierra”. La tercera coincidencia es el mar como vía del conocimiento de la divinidad. Finalmente, las pisadas de Dios en las muchas aguas sanjuaninas proveerían de un referente a las huellas divinas en las playas delirantes de Ramón Xirau.

La consideración de este fragmento como ascendente de *Graons* se complicaría, en tanto que lo que en él está haciendo Juan de la Cruz es comentar el libro de Baruch y el salmo LXXVI. Sin embargo, ni en el pasaje de Baruch 3, 31 hay mención al mar como vía hacia Dios ni en el salmo LXXVI se refiere el desconocimiento de las vías de Dios. Es Juan de la Cruz quien combina ambos pasajes bíblicos y hablando espiritualmente consigue sumar una metáfora para la “propiedad que tienen los pasos y pisadas que Dios va dando en las almas que Dios quiere llegar a sí, haciéndolas grandes en la unión de su Sabiduría” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 482). Ramón Xirau inserta en la vía marítima bíblica y sanjuanina sus barcas como elemento dinámico de búsqueda de Dios.

Llegada al fragmento VII la búsqueda conoce la desesperanza, las barcas atraviesan un silencio otro, silencio negro que no es canto “Però feixucs, pàl·lids, bruts de nit morta / cauen els cants, es a dir, cau el món (...) Els elements es fonen, desafinen, desesperen.” (Graons 24). La ausencia del canto, la caída del mundo preludia el desconsuelo, nuevamente un eco luliano, que continuará en la primera estrofa del fragmento VIII

Llum de llum i mar de mar,

remor de llum i llum de veus
en el crit de les nits, les orenelles.
Tot un desert de llum blavosa
en els cercles del guix, en les voreres
de la tarda, en el migdia fosc
com si les fruites de la llum
ja no visquessin, com si les eures
puguessin amb les ones fosques,
com si les ombres fossin llum absent
de vida, de paratges, de plomatges.
Calmosament tot és lent,
tot es calma d'una mala calma,
tot desconhort en l'hort del desconhort.

Poco a poco, en el mismo fragmento VII se recupera la esperanza. Las
barcas se encaminan a la pesca definitiva

A poc a poc lentes veles vives,
les riuades del sol en les dreteres,

en les espigues, en els ulls, la vida
de noies blanques en les torres d'or
en els ulls de l'infant -ah, barques-
tota la fosca es ja Raó Ardent.
Les xarxes pesquen peixos diminuts,
les diminuts xarxes. Són peixos breus
imatges de llur Signe. Glorioses
les mans del Signe es posen en el món
i la mor-vida és vida i és ja vida la mort
viuen, reviuem, parlen les pedres pures
oh barques, només aquest camí.

Les barques han sortit i ara tornen
amb l'or del Peix, oh mar de mar
mar i terra llegibles, flors del Llibre
el de Ramon, el de Joan, el de Francesc,
arranquen signes amb els cants de l'arpa
Llibre de les Rotacions, llibre dels cants,
llibre dels «animals més fins»
Vénen les barques?

Oloroses de llums llunyanes
i properes, oloroses de fustes i de rem

vénen les barques clares, vénen barques,
eternes en les ones i en les platges.
(Graons 25-26)

Triunfa la luz sobre la oscuridad que es alumbrada por la Razón Ardiente.²⁶³ Inmediatamente después triunfa la pesca, las redes pescan peces diminutos. Las barcas, con su productividad simbólica, traen aquí, en un nuevo ambiente bíblico de pesca, imágenes breves del Signo, signo que es el Pez, la *vesica piscis*, el *ichthys*.²⁶⁴ La búsqueda ha pagado su recompensa, las barcas han traído el oro del Pez. Entonces el mar y la tierra se hacen nuevamente legibles, salen del oscurecimiento al que les había confinado el silencio otro.

Leyendo en el libro de la creación el yo lírico se refiere por sus autores a algunos otros libros. Ramon, Juan y Francisco quienes, por la semántica del poema presumiblemente son Ramon Llull, Juan de la Cruz y Francisco de Asís. Se menciona también un libro de las rotaciones, un libro de cantos y un libro de los “animales más finos”. No hay citas textuales a estos libros, en cambio dichos libros emanan, arrancan signos con los cantos del arpa de tal forma que “el *dins* i el *fora* s’interpenetren fins a fer-se una substància diàfana, que ens deixa veure

²⁶³ El sintagma parece tener origen en el poema “La linda pelirroja” de Guillaume Apollinaire (1880-1918).

²⁶⁴ Una de las primeras referencias al monograma del pez se encuentra en el capítulo XXIII “La Sibila Eritrea y sus profecías sobre Cristo” del libro XVIII de *Civitas Dei* de Agustín de Hipona “me sacó un códice griego y me dijo que eran los cármenes de la sibila Eritrea. Y me hizo notar que en un pasaje el encabezamiento de los versos componían por orden estas palabras: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ es decir, «Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador» (...) Si unimos las primeras letras de estas cinco palabras griegas Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, que suenan «Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador» nos dan ἸΧΘΣ que significa pez” (Agustín 1281-1283). ἸΧΘΣ empezó a ser utilizado espontáneamente por los primeros cristianos para identificarse antes de que el cristianismo fuera tolerado gracias al Edicto de Milán.

tot, llevat d'ella mateixa. Tot es visible, fora de la presència, oculta en la seva pròpia transparència” (Paz, Pròleg 7-8). El poema en su circularidad devuelve en XI a las barcas en posesión del oro del pez a las bahías de las que habían zarpado

Barques de la mar blava,
les oliveres rams i el rem de tot ocell
parlen el cant, Gregori, d'una llum
que no permet tenebres. S'obren els llibres,
s'obren tots els signes -barques, barques-
les estrelles ens miren lentament,
s'acluquen les badies. L'arc de llum
malgrat Dolor, canta, tot canta,
quan les taronges, madures, en el camp
verd cauen i són llum,
ah, mar, de barques, barques, barques,
en la badia oberta, en el cristall
de la badia de les barques, barques,

quan les taronges s'obren en el cel.
(Graons 29)

El viaje marítimo-espiritual de las barcas por el mar del *deus absconditus* y la pesca del Pez, signo de signos, ha dotado a todos los signos de una elocuencia que antes no conocieron en el poema: las gradas, las naranjas, las bahías, el arco del cielo, las estrellas, las playas. Todos los signos cantan. Es en la playa donde Ramón Xirau atestigua con mayor sensibilidad la presencia divina. Para Xirau la idea de presencia “parece indicar un momento de clarividencia excepcional” (Terry 40) como se verifica antes de *Graons* en el poema “Platja del món” dedicado Octavio Paz

La llum dels tarongers.
Tot univers és arbre
cau el somni del teu cos,

lenguaje conceptual para conseguir el tipo de unificación que le distingue de la filosofía” (Terry 40). Esta cualidad de simbolización nuclear está provista en Juan de la Cruz más que en cualquier otro de los místicos que llegaron a orientar la escritura de *Graons*.²⁶⁵ La recepción creadora de Juan de la Cruz sirve a Ramón Xirau principalmente en estas estrategias líricas, retóricas y de simbolización.

La diferencia entre Juan de la Cruz y Ramón Xirau se verifica en la dirección que toman sus itinerarios espirituales. Juan de la Cruz lo abandona todo para abandonarse en un Dios que excede lo sensible. Las barcas de Ramón Xirau, como las barcas de los apóstoles, como las barcas de Sinesio de Cirene que llevan “expertos barqueros de himnos sagrados” (Himnos - Tratados 52) en busca de un *deus absconditus* cuya presencia es sensible en el canto silente de las playas, de las gradas de la creación. Canto que es “processió de mots que diuen *gregoriosament* la glòria de l'èsser” (Paz, Pròleg 8).

²⁶⁵ Vale la pena remitirse a las cualidades del símbolo sanjuanista según se han estudiado en el apartado “2.1.3 El símbolo sanjuanino” Un símbolo central detona en “constelaciones simbólicas” (Mancho Duque). Así, las canciones sanjuaninas registran un “desglose de signos simbólicos derivados, que se irán desarrollando a su vez en nuevos modos o matices significativos para adaptarse a los sucesivos niveles” (Mancho Duque). Se trata, por otra parte, de una característica común a todos los símbolos “existen relaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que las integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico que el mundo espiritual” (J. E. Cirlot 42) Multivalencia, dinamicidad y bipolaridad son las características semánticas fundamentales del “símbolo sanjuanista” (Mancho Duque). Su multivalencia consiste en “evocar, sugerir, implicar, pero nunca señalar con precisión” (Mancho Duque). En la dinamicidad del símbolo sanjuanista se hallan “íntimamente imbricados el sentido poético y la propia experiencia vital” (Mancho Duque); dinamicidad que se extiende en una progresión significativa que se va adensando progresivamente sobre la base del símbolo nuclear, de manera que éste, como todo símbolo, es “una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida. Es decir, el valor simbólico fundamenta e intensifica el religioso” (J. E. Cirlot 17).

3.5 Ernesto Cardenal, contemplación y revolución. Un marxismo con Juan de la Cruz

Llegar a la escritura de *Telescopio en la noche oscura* (1993) ha tomado a Ernesto Cardenal (1925-2020) un recorrido por experiencias avocadas en márgenes a veces difusos de su historicidad. Dicha marginalidad paradójicamente ha suscitado una recepción erudita que ha comprendido su obra en el centro de la tradición mística del cristianismo occidental. Cardenal es visto generalmente como “una *rara avis* en el bosque de la poesía hispanoamericana. Rara porque en él se dan cita las sombras del libro (sello del sacerdote y el erudito), la espada (emblema del guerrero) y el arado (signo del campesino)” (Castañón 75).

La primera recepción de su obra lírica está mediada por el activismo social y político que Ernesto Cardenal ejerce desde su juventud y que va encontrando escritura lírica en paralelo a los acontecimientos vividos.²⁶⁶ Esta actividad política eclosiona con su participación en la que llegaría a ser conocida en la historia nicaragüense como conspiración de abril, conjurada el 3 de abril de 1954 por Ernesto Cardenal y algunos otros miembros de la UNAP quienes pretendían un asalto a la Casa Presidencial con el fin de arrebatar el poder al dictador Anastasio Somoza;²⁶⁷ dicho episodio queda descrito en el poema “Hora 0”

²⁶⁶ Respecto a la celebridad primera de Ernesto Cardenal dice José Miguel Oviedo “pero los nombres se difunden más que los libros y algunos perforan -a través de revistas, de periódicos literarios- ese círculo vicioso y gasta empiezan a gozar de un prestigio -justo, por otra parte- que pocos pueden comprobar, porque pocos pueden leer su obra o una parte significativa de ella: es la fama bajo palabra de honor... Esa indeseable forma de celebridad rodea al nicaragüense Ernesto Cardenal” (Ernesto Cardenal: un místico comprometido 29)

²⁶⁷ Así lo relata el propio Cardenal: “Al regresar a Nicaragua (1950) empecé a participar más activamente en la lucha política de la oposición. Con frecuencia escribí artículos en el periódico contra el gobierno. Pertenecía a un pequeño partido de jóvenes, muy

En abril los mataron.
Yo estuve con ellos en la rebelión de abril
y aprendí a manejar una ametralladora Rising.
Y Adolfo Báez Bone era mi amigo:
Lo persiguieron con aviones, con camiones,
con reflectores, con bombas lacrimógenas,
con radios, con perros, con guardias,
y yo recuerdo las nubes rojas sobre la Casa Presidencial
como algodones ensangrentados,
y la luna roja sobre la Casa Presidencial.
(Cardenal, Antología 72)

Antes de volver a su natal Nicaragua en 1950, Ernesto Cardenal ha pasado por la Universidad Nacional Autónoma de México en donde estudia filosofía y letras. Este primer periodo mexicano es especialmente productivo en el intercambio de ideas revolucionarias “en México también hacía campaña en la Universidad contra Somoza y los otros dictadores de Centroamérica. Era una época de muchos exiliados y de conspiradores y proyectos de revoluciones” (citado por Borgeson Jr. 23). La primera expresión cardenaliana de este sentimiento anti totalitario, persistente en su obra lírica, encuentra escenificación en el pasado en “Proclama del conquistador” poema publicado por primera vez en la *Revista de Guatemala* en 1947. La presencia del conquistador peninsular en tierras americanas resguardadas por

revolucionario llamado UNAP (Unidad Nacional de Acción Popular) y comenzamos a conspirar. Durante un tiempo tuve una pequeña librería muy selecta en Managua, donde se reunían los poetas y también algunos conspiradores, aun militares. Esto culminó con la llamada «conspiración de abril» de 1954, que fracasó. Era un plan muy vasto de acabar con Somoza. Íbamos a subir a la Casa Presidencial la noche del 3 de abril, pero el plan no se logró llevar a cabo esa noche; al día siguiente fuimos descubiertos y los líderes principales fueron torturados ferozmente, y asesinados. Muchos otros estuvieron presos o se escondieron o exiliaron. Yo no fui apresado, sino que me escondí.” (La santidad de la revolución 10-11)

caciques suscita sentimientos disformes en la perspectiva de Cardenal;²⁶⁸ mientras que los caciques van perdiendo sus dominios, el conquistador español presenta “una Divinidad magnífica y profunda como las noches que tú amas” (citado por Borgeson Jr. 29-30).

De 1947 a 1949 Ernesto Cardenal asiste a la Universidad de Columbia en Nueva York. Ahí tiene contacto estrecho con las tendencias poéticas angloamericanas del siglo XX encabezadas por Ezra Pound (1885-1972) y T.S. Eliot. (1888-1965). Los años de Columbia definirán la lírica cardenaliana en técnica y estética; la influencia de Pound y los poetas del movimiento llamado “Imagism”²⁶⁹ son el ascendente cuyas técnicas Cardenal y el también poeta José Coronel Urtecho (1906-1994) adaptan a la tradición poética nicaragüense. Esta “híbrida estética hemisférica” (Borgeson Jr 32) llegó a llamarse “exteriorismo”.²⁷⁰ Una estética que defiende un vínculo mimético, pero que se permite la fragmentariedad, con aquello que coloca en la dimensión de lo real. Esta posición estética

²⁶⁸ La situación del colonizador se repite más tarde en el poema “Con Walker en Nicaragua” que le mereció a Cardenal el Premio Centenario de Nicaragua en 1952.

²⁶⁹ Un completo estudio de los orígenes del movimiento imagism y sus controversias de relevancia es el estudio *Imagism & the imagist. A study in Modern Poetry* (1972) de Glenn Hughes.

²⁷⁰ Así la definiría Cardenal hacia 1979 “la poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. En este sentido, la poesía conversacional es también exteriorista. Pero la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos de cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente «conversacional». Son temas no propios de la conversación, sino de la prosa -equivocadamente restringidos a la prosa anteriormente. Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa... y en esto está incluido también el lenguaje conversacional, que antes se consideraba propio de la novela o el cuento, pero no del poema. La poesía exteriorista se distingue de la prosa en que es más intensa, más breve, más efectiva, pero no en que usa otro lenguaje trata de otros temas” (Ernesto Cardenal: 'Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras' 636-637)

de reflejo y acomodo fragmentario de lo real está determinada por la idea utilitaria que Ernesto Cardenal tiene de la poesía y de la literatura. La poesía mantiene un vínculo estrecho, nominal, con la realidad porque a ella misma ha de servir. Poesía como profética

me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella (...) Me interesa la poesía, sí, y eso es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión; para denunciar las injusticias y anunciar que el reino de Dios está cerca (Cardenal, *La santidad de la revolución* 55-56)

Los libros *Hora 0*,²⁷¹ *En Cuba* (1970), *Canto Nacional* (1973), contribuyen a esa fama de poeta social y revolucionario que pronto se gestaría en torno a Ernesto Cardenal. *Hora 0* “nace de una fe en el valor social del arte” y es la primera obra de Cardenal “en poner sobre aviso a un público ya internacional, de que se presentaba un poeta de importancia” (Borgeson Jr 46-47). En *Hora 0* más que un “panfletario odio hacia Somoza, transmite una honda, admirativa adhesión hacia la figura de Augusto César Sandino” (Benedetti 12). El poema es también una de las primeras denuncias que hace Ernesto Cardenal a la voracidad del capitalismo estadounidense²⁷² que engulle las formas más prístinas de agrarismo sudamericano

Los Campesinos hondureños traían el dinero en el sombrero
cuando los campesinos sembraban sus siembras
y los hondureños eran dueños de su tierra.
Cuando había dinero

²⁷¹ Poema extenso publicado primero en dos números de la *Revista Mexicana de Literatura*: enero-abril 1957 y abril-junio 1959 luego en un solo número en 1960 en la misma revista. Ya como libro se publica en Montevideo en 1966 y es incluido en el tomo de *Poesía revolucionaria nicaragüense* editado por Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez en 1968. Aparece luego en Barcelona como *La hora cero y otros poemas* en 1971.

²⁷² El caso específico de la intervención de Estados en durante el somocismo y la revolución nicaragüense ha sido bien estudiado. La intervención estadounidense en Nicaragua es un “test case de la política carteriana” (Waksman-Schinca 69)

y no había empréstitos extranjeros
ni los impuestos eran para Pierpont Morgan & Cía.
y la compañía frutera no competía con el pequeño cosechero
(Cardenal, Antología 58)

Ernesto Cardenal viene de vivir una serie de experiencias que en lo estético han dado forma a su expresión lírica y en lo espiritual han agudizado lo que él mismo describe con el agustiniano sintagma “hambre de la especie” (Cardenal, Vida perdida. Memorias I).

Mientras se gestaba esta fama de poeta social y revolucionario, acaso más atractiva en su momento por compatible con el horizonte favorable a la resistencia contra los totalitarismos,²⁷³ en el interior del joven Ernesto Cardenal se libraban revoluciones que lo conducían con mayor determinación hacia el silencio de la vocación religiosa “yo era perseguido por Dios y lo sabía” (Cardenal, Vida perdida. Memorias I). En la clave de las *Confesiones* de Agustín de Hipona,²⁷⁴ en sus memorias, Cardenal da cuenta de los muchos enamoramientos humanos que tuvo antes de decidirse sólo por el amor de Dios

yo me descorazonaba algunas veces, y desistía de ella por un tiempo. Y podía llenarse ese vacío, también temporalmente, con

²⁷³ Una panorámica de los regímenes totalitarios del siglo XX se encuentra en *El siglo de los totalitarismos (1871-1991)* publicado en 1993 por Rodrigo Quesada Monge. En el anecdótico cierre de una pequeña librería que tenía Cardenal en Nicaragua, el poeta ve la oportunidad de resistirse al totalitarismo español de su tiempo “la librería quebró. Pagamos todas las deudas menos la más grande, que no podíamos pagar y tampoco teníamos escrúpulos en no hacerlo, porque no perjudicábamos a nadie: era una distribuidora española de libros que no era privada sino del Estado, y el Estado era de Franco” (Cardenal, Vida perdida. Memorias I)

²⁷⁴ “Pero sería erróneo pensar que yo fui un pecador como san Agustín. Más bien yo sentía envidia de san Agustín. Yo hubiera querido tener la vida intensa pecado sexual que él tuvo antes de su conversión; y también deseaba tener como él mi conversión pero después. Después de haber pecado como él. Lo cual es algo que también el mismo san Agustín había sentido, el desear la conversión, pero después; según aquella oración que nos cuenta que él le hacía a Dios: «Dame la castidad, pero todavía no»” (Cardenal, Vida perdida. Memorias I)

otro enamoramiento. El de Myriam por ejemplo. Que tampoco fue todo el tiempo una unidad continua. O en mi noviazgo con Adelita podía sobreponerse otro enamoramiento. Yo a veces no podía saber si prefería a Claudia o a Myriam. Si Myriam me hubiera aceptado, lo que no sucedió, yo no hubiera dudado quedarme con ella. Lo mismo hubiera pasado con Claudia en cierta época. Hubiera habido un conflicto de escogencia algunas veces (Cardenal, *Vida perdida. Memorias I*)

Frente a la duda de a cuál amada debería escoger como esposa, Cardenal ve la prueba inequívoca de que ninguno de esos amores humanos podría verdaderamente calmar el hambre espiritual que crecía dentro de él “y esto demuestra que yo tenía enamoramientos pero no el verdadero amor” (Cardenal, *Vida perdida. Memorias I*). Después de un dilatado proceso lleno de incidentes, Ernesto Cardenal entra por fin en 1957 al monasterio de Our Lady of Gethsemani en Kentucky, Estados Unidos.

Al llegar como postulante a la trapa se da cuenta que el maestro de novicios es Thomas Merton (1915-1968), trapense y poeta del que Ernesto Cardenal había tenido noticia desde sus días en la Universidad de Columbia. La influencia de Merton sobre Cardenal²⁷⁵ se remonta a estos días universitarios, cuando aún antes de conocerse personalmente “el joven poeta nicaragüense descubre la poesía del trapense,

²⁷⁵ La afinidad entre ambos fue instantánea una vez que se conocieron “desde el principio hubo un entendimiento muy grande entre nosotros dos, por ser los dos poetas; los únicos dos poetas entre doscientos monjes, La función del Maestro de Novicios es la de dar formación monástica. Creo que a mí Merton me dio una formación monástica muy especial. Yo diría, una formación monástica para poeta, cosa que me parece ningún otro monje en el mundo estaba en capacidad de hacer. La formación consistió en que todo lo que yo en el mundo había amado como poeta y todo lo que había sido mi personalidad no muriera en el monasterio para dar lugar a un «contemplativo», sino que, por el contrario, el mismo que yo era debía ser el contemplativo sin sacrificar nada auténtico que hubiera en mi persona. Esto ahora yo lo racionalizo y lo estoy formulando en conceptos. Él me lo enseñó no como doctrina sino existencialmente” (Cardenal, *Historia de una correspondencia* 33)

recientemente aparecida en libro, la traduce y se convierte en asiduo lector de su obra” (Daydí-Tolson 13).

The Seven Storey Mountain (1948) y *Seeds of Contemplation* (1949), autobiografía de Merton el primero que alcanzó las listas de libros más vendidos a una semana de su publicación, producen ambos en Ernesto Cardenal un impacto religioso “tan grande que muchas veces estuve pensando escribirle a Merton preguntándole si yo tenía vocación o no. Claro que él no lo podía saber por medios naturales, tratándose de un desconocido, un poeta que le escribía desde la Universidad de Columbia” (Cardenal, Historia de una correspondencia 31). Cuando Ernesto Cardenal efectivamente escribe a la trapa de Gethsemani para consultar a qué trapa debía solicitar su entrada recibe a cambio una solicitud de ingreso para la propia trapa de Kentucky.

Pero no es por Merton que Ernesto Cardenal decide entrar a la trapa de Gethsemani. Como él mismo dice “mi llegada al monasterio fue por lo que ocurrió el sábado 2 de junio de 1956 al mediodía” (Cardenal, Vida perdida. Memorias I). En ningún poema previo a *Telescopio en la noche oscura*, Ernesto Cardenal se refiere en un tono explícito a esta experiencia teopática que será fundacional para más de un propósito. Es en *Telescopio en la noche oscura* que poetiza y da cuenta, desde el yo de la fábula mística, de esta experiencia

Cuando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado,
Somoza García pasó como rayo por la Avenida Roosevelt
sonando todas las bocinas para espantar el tráfico,
en ese mismo instante, igual que su triunfal caravana
así triunfal tú también entraste de pronto dentro de mí
y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas.
Fue casi violación,
pero consentida,

no podía ser de otro modo,
y aquella invasión de placer
hasta casi morir,
y decir: ya no más
que me matás.

Tanto placer que produce tanto dolor.
Como una especie de penetración.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 67-68)

El poema sigue la línea estética exteriorista: da fecha a la experiencia, ofrece una aproximación al lugar en donde ocurre, nombra al dictador. Exterioriza en un lenguaje sencillo el diálogo con ese tú del poema al que pide que cese la dolorosa invasión de placer. Ernesto Cardenal vuelve sobre este poema nuclear en la prosa de sus memorias, pero también lo vincula a otro antecedente prosístico de *Vida en el amor* (1970) hasta entonces insospechado.²⁷⁶

Vida en el amor es para Luce López-Baralt el primero de “un puñado de textos de la amplia obra del escritor que pueden ser considerados como

²⁷⁶ “Esto yo lo describí más escuetamente, en mi libro *Vida en el amor*” (Cardenal, *Vida perdida. Memorias I*) Dice el pasaje: “De pronto el alma siente Su presencia en una forma que no puede equivocarse y con temblor y espanto exclama: “Tu debes ser el que hizo el cielo y la tierra!” Y quiere esconderse, y desaparecer de esa presencia y no puede porque está como entre la espada y la pared, está entré Él y Él, y no tiene a dónde escapar, porque esa presencia invade los cielos y tierra y la invade también a ella totalmente, y ella está en Sus brazos. Y el alma que ha perseguido la dicha toda su vida sin saciarse nunca y buscando todos los instantes la belleza y el placer y la felicidad y el gozo, queriendo siempre gozar más y más, ahora en agonía, ahogada en un océano de deleite insoportable, sin orillas y sin fondo exclama: “¡Basta! ¡Basta ya! No me hagas gozar más, si me amas, que me muero”. Penetrada de una dulzura tan intensa que se vuelve dolor, un dolor indecible, como algo agrídulce. Todo es tal vez un segundo, y tal vez no se volverá a repetir en toda su vida, pero cuando ese segundo ha pasado el alma encuentra que toda la belleza y las alegrías y gozos de la tierra han quedado desvanecidos, son ‘como estiércol’ como han dicho los santos (*skybala*, ‘mierda’, como dice San Pablo) y ya no podrá gozar jamás en nada que no sea Eso y ce que su vida será desde entonces una vida de tortura y de martirio porque ha enloquecido, está loca de amor y de nostalgia de lo que ha probado, y va a sufrir todos los sufrimientos y todas las torturas con tal de probar una segunda vez, un segundo más, una gota más, esa presencia.” (Cardenal, *Vida en el amor* 57)

auténticamente místicos” se trata de “un poema en prosa comparable en importancia a *Le milieu divin* de Teilhard de Chardin o a *Seeds of Contemplation* de Merton” (Prólogo 14). No es sino Thomas Merton quien escribe el prólogo a *Vida en el amor* y da en él testimonio del tiempo de su escritura

Ernesto Cardenal fue novicio en Gethsemani por dos años y yo sabía de sus apuntes y poemas. Me hablaba de sus ideas y sus meditaciones. También supe de su sencillez, su fidelidad a su vocación, su fidelidad al amor. No me imaginé que un día yo haría un prólogo a las sencillas meditaciones que él escribía en esos días, ni tampoco a leerlas (casi diez años después) las encontraría tan claras, tan profundas, tan completamente maduras. Aquí hay algo más que una doctrina sistemática: hay una intuición de la profunda verdad de la vida cristiana: el cristiano está unido a Dios en Cristo por el amor (Merton 17)

López-Baralt sugiere una relación implícita de *Vida en el amor* con el símbolo místico de la fuente de Juan de la Cruz. Del libro de Cardenal dice que “los seres fluyen instintivamente hacia la fuente primaria del amor que les da sentido” y un poco más adelante “Cardenal ha renunciado a las criaturas para aspirar a la fuente de las criaturas cuya identidad última comparte” (Prólogo 14). Efectivamente, a partir de la experiencia teopática Ernesto Cardenal no goza más de las criaturas “amistades, vino, mujeres, viajes, fiestas, todo se ha desvanecido para siempre y el alma ya no conocerá jamás otra dicha más que la dicha que ha probado.” (Cardenal, *Vida en el amor* 57). En la comprensión que hace López-Baralt de *Vida en el amor* está implícita la fuente sanjuanina del “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe” metáfora eucarística que convoca a un centro a todas las criaturas

Aquesta eterna fonte está escondida,
en este vivo pan por darnos vida,
aunque es de noche.

Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a oscuras,
porque es de noche.

(Cruz 66)

Al modo del proceso hermenéutico de Juan de la Cruz sobre su experiencia y sus canciones, Ernesto Cardenal escribe su propia experiencia teopática en poema y vuelve después sobre ella en prosa. Ambos, poema y narración en prosa están escritos desde el yo de la fábula mística. La experiencia del 2 de junio da sentido incluso a la escritura de las memorias “ahora debía contarle todo al escribir memorias; o no habría tenido sentido escribir memorias. Para mi lo importante era todo lo que me llevó a este encuentro, y todo lo ocurrido después a consecuencia de él” (Cardenal, *Vida perdida*. Memorias I).

En el tomo I de sus memorias, *Vida perdida*, Cardenal hace una extensa narración de la experiencia de la que fue sujeto pasivo ese sábado 2 de junio de 1956. Con exactitud menciona el lugar donde ocurre “estaba yo en mi librería” se encontraba además acompañado “sin otra persona que la muchacha que atendía”. Añade también una cuestión de sumo interés por lo enigmática que resulta para él y para la hermenéutica del poema “Aquellas estruendosas sirenas sonaron en mis oídos como clarines de triunfo. Un triunfo sobre mí. Por extraño que parezca, rápido como un *flash* mi mente percibió una superposición de Dios y el dictador como si fueran uno solo; uno solo que había triunfado sobre mí” (Cardenal, *Vida perdida*. Memorias I). El paralelismo entre lo totalmente repudiado, el dictador y lo anhelado, Dios, se hace posible por la convergencia del triunfo; ambos, el dictador y Dios, triunfan en su invasión sobre el yo de Ernesto Cardenal, ambos irrumpen

violentamente. Sin embargo, el enigma persiste para Cardenal quien llega a preguntar a un sacerdote que lo orientaba ¿cómo en una dictadura se puede ver a Dios?

Ni en la intimidad de la experiencia teopática Ernesto Cardenal cede su resistencia al totalitarismo. En 1959 se ve forzado a dejar la trapa de Gethsemani por motivos de salud. Esto sin embargo no le acarrea un abandono de la vida contemplativa sino todo lo contrario. A decir de su maestro Thomas Merton, la vida contemplativa de Cardenal estaba preparada para dar un vuelco que el propio Merton y Cardenal venían fraguando

Ernesto Cardenal dejó Gethsemani por mala salud. Pero yo ahora puedo ver que también había otra razón: no tenía sentido que continuara aquí como novicio y como estudiante, cuando en realidad él ya era un maestro. Ahora ha sido ordenado sacerdote y ha fundado una comunidad contemplativa bajo el signo de la sabiduría y la humildad del amor (Merton 18)

La comunidad contemplativa a la que se refiere Thomas Merton es Solentiname. Hacía tiempo que Merton sentía estancado su crecimiento espiritual y sostenía una actitud crítica hacia la “capa de devoción que cubre un falso misticismo y una completa vaciedad del alma” (Merton, Correspondencia (1959-1968) 46) que por entonces se vivía en el monasterio trapense de Gethsemani. Frente a la interioridad inauténtica que percibe Merton en los trapenses, alienta a Cardenal a ver lo afortunado de su salida de la orden “si te hubieras quedado aquí el espíritu general de inquietud en la comunidad y el creciente temor a la falsedad que ha perturbado a tantas de nuestras mejores vocaciones y los ha hecho irse, también te habría alcanzado” (Merton, Correspondencia (1959-1968) 46). El propio Thomas Merton estaba planificando su salida de Gethsemani. Su plan era reunirse con Ernesto

Cardenal en México y fundar ahí juntos una nueva comunidad contemplativa

yo me angustié mucho ante la perspectiva de tener que salir del monasterio, pero Merton me convenció que esto era lo mejor en vista de la fundación que íbamos a hacer, estando él casi seguro de que obtendría pronto la autorización de Roma. En esos días llegó a visitarlo el prior del monasterio benedictino de Cuernavaca, y Merton me presentó a él recomendándole que me recibiera. Él se reuniría conmigo en México para la fundación que aún no había decidido dónde sería. Al despedirme de él me dijo que si a él le negaban la autorización, yo debía estudiar el sacerdocio y después de ordenado hacer esta fundación en Nicaragua (Cardenal, Historia de una correspondencia 34-35)

Contrario a lo que esperaba Merton, el permiso para salir de la trapa le fue negado. Thomas Merton muere en 1968 en Tailandia y Ernesto Cardenal, ya ordenado sacerdote, funda en 1966 Solentiname como bastión revolucionario, bajo el signo de su maestro “pues, él me dio a mi la formación religiosa (...) lo cual me predispuso después para la revolución” (Cardenal, Ernesto Cardenal: un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo 46).

Solentiname comenzó a surgir materialmente²⁷⁷ en el paisaje del Gran Lago de Nicaragua con “dos casitas de madera, dos cabañas con techos de paja, una pequeña iglesia decorada por los indios con casitas y flores infantiles y alegres” (Schulz 9). Su impulso revolucionario fue creciendo

²⁷⁷ “ésta era la realidad de Solentiname cuando la nueva comunidad se vino a instalar en ella. La intención inicial de Ernesto Cardenal era llevar a cabo una vida monástica, aunque sin regla alguna. Desde el principio, según William Agudelo, se vivía con una gran felicidad, aunque todo resultó muy difícil a causa de los mosquitos, la soledad, el calor, la ausencia de instalaciones y la dureza del trabajo cotidiano, a menudo con el hacha y el machete. Así, la jornada diaria de los comienzos fue semejante a la de la vida contemplativa: se levantaban a las 5 de la mañana para meditar una hora en silencio y a continuación llevaban a cabo una lectura religiosa de alguno de los grandes místicos, después Ernesto Cardenal oficiaba misa, y tras un frugal desayuno se iba cada cual a su trabajo” (Dueñas García de Polavieja 5)

al grado de devenir paradigma de la resistencia contra la dictadura somocista mediante la difusión de una “religiosidad liberadora que, necesariamente, debía incidir sobre la realidad social y política” (Dueñas García de Polavieja 6) el resultado de esta religiosidad es un pueblo “más y más sandinista, según empieza a reflejar y poner en acción los ideales del Frente Sandinista de Liberación Nacional y lograr hacer suya la victoria contra Somoza” (Mantero 165).

Solentiname fue además el campo propicio, extrañas ínsulas del siglo XX, donde se escribieron las páginas nicaragüenses de la teología de la liberación.²⁷⁸ Hacia 1972 Ernesto Cardenal ya es consciente de que la lectura y exégesis de la Biblia que se hacía en Solentiname formaban parte de esta corriente teológica, espiritual y social latinoamericana

esta es una teología de la clase oprimida, mientras que la otra es de la clase dominante. No está hecha por teólogos profesionales y para otros teólogos profesionales, como la otra. Sino que suele ser fruto de las reflexiones comunitarias, y es elaborada por personas que pertenecen a comunidades revolucionarias, y para uso de esas mismas comunidades (...) esta teología también se basa en la Biblia pero con una nueva interpretación de la Biblia.

²⁷⁸ El peruano Gustavo Gutiérrez (1928) es el primero en usar el término; bosquejó una “«teología de la liberación» en una charla en el puerto pesquero de Chimbote, Perú” (Berryman 27). El propio Gutiérrez valora el surgimiento de esta teología en su contexto “la urgencia y la riqueza del compromiso que muchos cristianos de América Latina y el Caribe comenzaron a asumir en la lucha por la justicia y en solidaridad con los pobres de los años sesenta, plantearon nuevas preguntas, al tiempo que señalaron pistas fecundas para el discurso sobre la fe. Tales circunstancias hicieron que esta reflexión se presentara como una teología de la liberación; es decir, como una manera de entender la obra salvadora y gratuita de Jesús en el hoy de la historia y en la situación de los pobres” (Labor y contenido de la teología de la liberación 41)

Ernesto Cardenal está familiarizado con la teología de Gutiérrez “acabo de leer ayer un pasaje sobre la pobreza, que escribe Gustavo Gutiérrez en su libro *Teología de la liberación* (1975) Dice en primer lugar que la pobreza es una palabra ambigua: que lo mismo quiere decir una situación degradante (la pobreza de los pueblos explotados) que un ideal humano y religioso; y lo mismo quiere decir una situación material que una espiritual. Él despeja esas ambigüedades estudiando lo que es la pobreza en la Biblia” (Cardenal, La santidad de la revolución 50)

No es que creamos que la Biblia se puede interpretar de cualquier manera. Pero hay una interpretación revolucionaria de las Escrituras (Cardenal, La santidad de la revolución 60-61)

El proceso exegético de la Biblia es comunitario “comentamos todos los domingos el evangelio con la gente” (La santidad de la revolución 61). Esta exégesis ha sido resguardada en los dos volúmenes de *El Evangelio en Solentiname* (1975) libro capital de la teología de la liberación del Pueblo de Nicaragua.

Quizá la dimensión más controvertida de la teología de la liberación sea su abierta, explícita y en algunos casos celebratoria relación con el marxismo.²⁷⁹ La teología de la liberación es una de las formas en que el cristianismo en su latitud latinoamericana, consciente social y políticamente de sí mismo, se relacionó con el marxismo.²⁸⁰ Ernesto Cardenal dice provocador: “Yo he llegado a la revolución por el evangelio. No fue por la lectura de Marx sino por Cristo. Se puede decir que el evangelio me hizo marxista” (La santidad de la revolución 20). La persona de Cristo es el pueblo tanto para los teólogos de la liberación como para Ernesto Cardenal “la pobreza cristiana, para Gutiérrez, es solidarizarse con los pobres y luchas contra la pobreza. En otras

²⁷⁹ Las relaciones entre estos polos aparentemente antitéticos han sido cuidadosamente estudiadas “world Christianity, on the whole, did not confront Marxism as its absolute, abstract negation but as its concrete, determinate negation. This means that even as it said no to Marxism, at the same time it said yes. The fruit of this dialectical engagement was a significantly transformed Christianity that now supersedes pre-Marxist forms. The most important changes came by way of assimilation, an internalization of Marxist ideas” (Janz 151).

²⁸⁰ La llegada de gobiernos de izquierda a América Latina presentó nuevos cuestionamientos a las mayorías católicas de estos países. Chile, después de Brasil y Centroamérica, con la llegada de Salvador Allende en 1970 protagonizó el surgimiento de movimientos como el llamado “Cristianos por el Socialismo” y en abril de 1982 “cerca de cuatrocientas personas coincidieron en Santiago para una conferencia internacional de Cristianos por el Socialismo (a pesar de la oposición de los obispos chilenos)” (Berryman 31)

palabras: ser revolucionario” (Cardenal, La santidad de la revolución 51). Conclusiones teológicas que coinciden con las deducciones obtenidas por Terry Eagleton de la actitud de Jesucristo como profeta judío para con los desposeídos de su tiempo.²⁸¹

Una de las cuestiones fundamentales para la hermenéutica socialista de Jesucristo es si él mismo fue más un revolucionario que un espiritual.²⁸² Eagleton resuelve que Jesucristo no fue peligroso ni un antiimperialista radical. Su mensaje en cambio sí podía suscitar una recepción antiimperialista entre los grupos judíos más radicales. Grupos como los zelotes habrían podido interpretar las palabras del galileo como un aliento a la insurrección. Es por esto, que “temerosos de que la presencia de un predicador galileo en la ciudad pudiera desencadenar una insurrección y de que esto a su vez pudiera provocar un contragolpe militar de los romanos” (Eagleton 12) es la autoridad judía quien apresa al profeta. Sería muy difícil probar que Jesucristo fue revolucionario en el sentido cardenaliano anti totalitario “a Jesús tal vez se le pudiera

²⁸¹ “Tipos en absoluto del otro mundo se conocen como los ricos o poderosos, o aquellos respetables suburbanitas que creen poder negociar su entrada en el cielo con un comportamiento impecable; mientras que el mismo Jesús propende a andarse con aquellos (prostitutas, recaudadores de impuestos, etcétera) de muy mal comportamiento. Están fuera de la ley, no en el sentido en que por definición lo están los gentiles, sino en el sentido de que sus vidas constituyen un estado crónico de transgresión a ella. En un acto de omisión que por fuerza habría sorprendido a un judío ortodoxo de la época, Jesús ni siquiera pide a estos hombres y mujeres que busquen el perdón antes de admitirlos en su compañía. Para un profeta judío, frecuentar tal chusma y hasta ver en ella signos del reino de paz y justicia por venir, es extraordinario” (Eagleton 20)

²⁸² Son muchos los sentidos en los que se ha querido hablar de Cristo como revolucionario o de la revolución del cristianismo como corriente espiritual. Referido únicamente al sentido de una revolución social y política “Jesus was consciously revolutionary, but not a revolutionist. He did not draw the sword against the authority of Jerusalem or of Rome. Nevertheless his messianic program included the downfall of both of them and the establishment in their place of a new social order and authority -that of the Kingdom of God. He did not therefore, recognized the authority of either Jerusalem or Rome.” (Dickey 282)

definir teológicamente como un fariseo izquierdista-liberal” (Eagleton 7).

Cuando se publica *Cántico cósmico* en 1989 la fama de Ernesto Cardenal como poeta social y revolucionario había ya enceguecido²⁸³ la dimensión contemplativa de su obra “se fue creando un mito alrededor del poeta trapense” (Dueñas García de Polavieja 12). Es en 1993 con la aparición de *Telescopio en la noche oscura*, que Luce López-Baralt siente la necesidad de deslindarse de este mito para recuperar la dimensión contemplativa de la obra del poeta y arrojar luz sobre el impulso creador cardenaliano. Asume pues “la arriesgada tarea de reubicar la escritura de Ernesto Cardenal -ya tan extensa- dentro de unas nuevas coordenadas contemplativas” (El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana 26).

Para López-Baralt “las actividades políticas de Cardenal a favor de sandinismo en Nicaragua (como portavoz del Frente Sandinista de Liberación Nacional y como ministro de Cultura) nacen de una profunda introspección espiritual que les da sentido” (El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana 27) o como Cardenal mismo explica “la meditación, la mística es la que me ha dado a mí la radicalización política. Yo he llegado a la revolución por el evangelio. No fue por la lectura de Marx sino por Cristo” (Cardenal, La santidad de la revolución 20).

²⁸³ “Hemos estado leyendo a Cardenal exclusivamente como poeta revolucionario, como profeta o «*chilam* de nuestros días» (Audrey Aaron, 1979, 193), o como teólogo de la liberación que reinterpreta el Evangelio en Solentiname” (López-Baralt, El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana 26)

Llegado a un punto Cardenal no obtiene la productividad revolucionaria únicamente de Cristo o Marx. Ha hecho falta un tercero: Juan de la Cruz. Dice todavía desde Solentiname: “yo considero que mi misión es predicar desde aquí el marxismo, pero un marxismo con san Juan de la Cruz” (Cardenal, *La santidad de la revolución* 70). ¿Juan de la Cruz revolucionario? No para el naciente y muy cristiano imperio de los Austrias. Sí, para su propia orden que junto a Teresa de Ávila se dio a la tarea de reformar.²⁸⁴ Pero no es este el sentido más relevante en el que Juan de la Cruz es revolucionario para Ernesto Cardenal

no debe hacerse diferencia entre lo espiritual y lo temporal. O entre evangelio y política. Por lo tanto tampoco entre contemplación y revolución. Los verdaderos contemplativos de todas las épocas nunca han sido indiferentes a los problemas de su tiempo. Y la contemplación es importante para la revolución. Porque existe también el otro aspecto: la revolución interior. O como dijo Leonel Rugama, el joven poeta nicaragüense que murió a los 20 años en la guerrilla urbana: «la revolución interior y la otra son la misma» (*La santidad de la revolución* 70)

Juan de la Cruz es maestro para Cardenal en ese “otro aspecto”: la revolución interior. En este sentido las enseñanzas de Juan de la Cruz van siendo asimiladas por Ernesto Cardenal antes de que escribiese *Cántico cósmico* y *Telescopio en la noche oscura*; antes de la fundación de Solentiname y de la entrada en trapa de Gethsemani, aún antes de la experiencia teopática fundacional del 2 de junio de 1956

yo había llegado desde México durante aquella etapa religiosa que les dije, y antes de salirme compré dos guías o vademécums (ciertamente no para la ciudad de Nueva York): santa Teresa y san Juan de la Cruz. Los empecé a leer desde que llegué. A santa Teresa no la entendía. No sólo no entendía sus experiencias

²⁸⁴ Véase el capítulo I “Juan de la Cruz en su siglo. El tránsito hacia el monasterio interior”

místicas, que aún ahora no todas entiendo bien, sino que no entendía ni su español (...) A san Juan de la Cruz sí lo entendí; era muy transparente (su doctrina), pero lo entendí demasiado bien. Él dice y repite que para poseer a Dios hay que renunciar absolutamente a todo. Y eso yo no podía. Se me produjo un *impasse*. Tenía que renunciar, entonces muy a mi pesar, a ese poseer a Dios. Según él hay que rechazar aún los gozes de Dios. Si uno tiene una visión o cualquier otra experiencia mística debe tratar de rechazarla. Si realmente es de Dios, aún cuando la quiere rechazar la tendrá. Era como estar delante de un muro; la famosa *nada* de san Juan de la Cruz: uno no debe querer nada, desear nada (Cardenal, Vida perdida. Memorias I)

La recepción creadora lírica de Juan de la Cruz se despliega ya con notoria robustez en *Cántico cósmico*.²⁸⁵ Por su parte *Telescopio en la noche oscura* es escrito inicialmente con la intención de sumar una Cantiga a las 43 de *Cántico cósmico*. Sin embargo, los versos exceden el propósito original al que estaban destinados. El título *Telescopio en la noche oscura* “pese a su esencial ambigüedad, nos anuncia que aun desde la oscuridad nocturna es posible al místico acercarse a la luz ultraterrenal de las estrellas gracias a la mirilla privilegiada de un simbólico telescopio” (López-Baralt, El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana 44). *Aunque es de*

²⁸⁵ Según López-Baralt, Cardenal “se sume en la ahora en la reflexión prolongada de un *Cántico* que forma escuela no sólo con el de san Juan sino con los *Cantos* de Pound, el *Canto general* de Neruda y aun con la *Divina comedia*. Las 43 Cantigas alcanzan casi 600 páginas que dejan al lector sumido en un estado de perplejidad y de vértigo. En esta «épica astrofísica» el poeta pretende, una vez más, «proclamar que el universo tiene sentido». Admite que quiso «como Dante, hacer un compendio del saber de la Humanidad, como él lo hizo con su tiempo». Y, en efecto, en este compendio de sabiduría que oscila entre lo científico y lo histórico, lo artístico y lo amoroso, lo macrocósmico y lo microcósmico, Cardenal canta a los espacio interestelares, a los átomos infinitesimales, a las galaxias nacidas del *big bang* y a los tigrillos tiernos en las fauces protectoras de sus madre, a las campesinas del Cuá, al triunfo sandinista y a los cuadros de Klee: todo ello, entreverado de acotaciones personalísimas en las que el antiguo «exteriorismo» objetivista adquiere intensidad dramática” (López-Baralt, El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana 37)

noche Ernesto Cardenal configura desde la recepción creadora de Juan de la Cruz, la visión del amado en la penumbra nocturna, metáfora del sentimiento de indefensión del alma en su tránsito hacia la unión²⁸⁶

Pareciera ahora que no me quieres.
Peor aún, que ni siquiera existes.
Aunque no existieras yo te quiero
y podría quererte sin que me quieras.
Pero eres, y quiero al que me quiere.

Aunque tú no vengas conmigo esta noche
mi alma ha quedado abierta para ti.
Por si vinieras. Si tú no vienes
estará abierta de todas maneras para ti
y nadie más.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 37)

Duro es,
pero no me quejo del amor incorporal
que me tocó en suerte.
Me querías sólo para vos.
Y ya más solo no puede ser.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 41)

La noche oscura que atraviesa el yo lírico en estas estrofas es en la certeza de que Dios lleva al alma “por un altísimo camino de oscura contemplación y sequedad, en que a ella le parece que va perdida” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 8) y que al tiempo esa misma noche es dichosa “no yo miraba cosa, / sin otra luz, y guía, / sino la que en el corazón ardía” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 4). El telescopio que posibilita la visión de entidades astronómicas lejanas

²⁸⁶ “Estamos ante una crisis purificativa de crecimiento espiritual: la que san Juan llamara la «noche oscura del alma», y que también podemos asociar con hito de fatiga psíquica posterior a la exacerbación de la actividad extática” (López-Baralt, Prólogo 18)

paradójicamente está también al servicio del espacio interior del yo lírico, de tal forma que el macrocosmos y el microcosmos se unifican

Suponiendo millones de planetas con conciencia
en millones de galaxias, como es lo correcto,
me sorprende que teniendo en todos amores
tengás esta relación tan especial conmigo, como
por ejemplo en el aeropuerto de Denver al cambiar avión
yo aparentemente solo en el barullo de los pasajeros:
estábamos sentados juntos como dos novios.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 63)

Átomos míos,
que son míos sólo brevemente,
porque después vendrán otros,
díganle a mi amado que seré suya
cuando esté de todo átomo desnudada.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 57)

La materia es el obstáculo último que se interpone a la entrega total al amado. Está implícito en estas estrofas el tópico de la *mors mystica*, la disolución de la materia como única posibilidad de unión total con el amado. El poema *Telescopio en la noche oscura* comienza con una adscripción léxica, dramática y simbólica al *Cántico espiritual* pero conforme avanza penetra en la oscuridad de la noche de los sentidos que también está implícita en el *Cántico espiritual*. La dramática de la búsqueda, pérdida y furtivos encuentros con el amado se escenifica aquí en el horizonte del poeta

Amada y amado. La amada
mira desde la alcoba la luna que asciende.
Una motocicleta en la calle acelerándose.
El amado sin prisa por ir a la cama.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 29)

El lenguaje erótico de la mística nupcial se mantiene en *Telescopio en la noche oscura*. El erotismo cardenaliano es obtenido de la recepción

creadora de Juan de la Cruz. Ernesto Cardenal asume el rol de traductor intralingüístico diacrónico del erotismo sanjuanino, cuya expresión es término técnico del lenguaje espiritual. Influida en su recepción por la recepción reproductiva, la tesis islamista²⁸⁷ de Luce López Baralt dice en una lectura de *Telescopio en la noche oscura*

aquí yo he tomado algo de Luce, que lo explica en sus libros, que el «gocémonos, Amado», de san Juan de la Cruz, en aquel tiempo quería decir «hagamos el amor». Exactamente lo que ahora decimos «hagamos el amor». Pues yo lo incluyo aquí esto. Por cierto, fue escrito en el Canadá, en Vancouver, y describo aquella naturaleza:

El río de un verde casi negro
menos donde el cielo se refleja
pero se refleja en un espejo negro.

No con esto estoy en comunión.

Amado, hagamos el amor.

No sé qué entienden por «dar gloria a Dios». Sí el amor.

Para mi la gloria es

tener a Dios en mi cama o en la hamaca.

Gocémonos

Los alcaravanes van volando

Gocémonos, amado.

(Cardenal, Lectura del poemario místico
Telescopio en la noche oscura 56)

La estrofa anterior y la siguiente

Quien contiene en sí mismo la razón de su existencia,
causa de todo y no causado por nadie...

«Bueno, aquí con franqueza; ¿ese es tu amigo?».

Sí. Me imagino como dos que se apartan del grupo

y se pasan todo el paseo conversando a solas,

las olas reventando abajo, el agua atigrada,

la lente puesta del sol sobre el Pacífico.

(Cardenal, Telescopio en la noche oscura 33)

²⁸⁷ Véase *San Juan de la Cruz y el Islam* (1985) publicado por el Colegio de México y la Universidad de Puerto Rico.

hacen nítido el mecanismo que se irá repitiendo en otras estrofas a lo largo del poema. Los primeros versos encuentran origen en discursos ya hechos, son estéticamente exteriores. En el caso de los dos primeros en esta estrofa, parecen provenir de la teología tomista.²⁸⁸ Estos quedan suspendidos para dar lugar a una segunda voz entrecomillada que abre un espacio dialogal. A la pregunta de esta segunda voz responde la tercera de las voces, la del yo lírico. Lo que viene después es la descripción de la escena de dos enamorados que se apartan de la multitud para contemplar la puesta de sol en el Pacífico. Frente a los discursos exteriores, el de la teología y el de observadores terceros, se mantiene el que contiene la perspectiva del yo lírico. Luce López-Baralt subraya este procedimiento como una característica fundamental de la lírica cardenaliana en la cual “lo más importante no son las teorías filosóficas -ni siquiera las teológicas-, sino la experiencia directa del poeta extático, que nos anuncia que ha logrado conocer vivencialmente el Amor Absoluto” (López-Baralt, Prólogo 14). El mismo impulso que alienta la teología de la liberación configura los versos cardenalianos: exteriorismo, sí, pero que prime la voz de la interioridad.

El prólogo de Luce López-Baralt a *Telescopio en la noche oscura* es una apuesta por la legitimación de la autenticidad y la autonomía de la experiencia teopática de Ernesto Cardenal del 2 de junio de 1956 en la que efectivamente desemboca el libro. La legitimación de López-Baralt pasa por insertar el “discurso místico cardenaliano” en una concatenación de escuela “no sólo con Teilhard de Chardin y Thomas Merton sino con el Maestro Eckhart y san Juan de la Cruz” (López-

²⁸⁸ Véase *Suma teológica*, primera parte, cuestión 2ª. Según la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos 1994, Madrid, volumen I, p. 107-113

Baralt, Prólogo 12). Los resultados de la comparación que hace López-Baralt entre Ernesto Cardenal y Juan de la Cruz a propósito de *Telescopio en la noche oscura* son de actualización,²⁸⁹ igualdad²⁹⁰ e incluso corrección.²⁹¹ López-Baralt ubica a Cardenal junto a Juan de la Cruz y le llama al primero “nuevo «Doctor de las nadas»” (López-Baralt, Prólogo 25). Ernesto Cardenal es por derecho propio, para López-Baralt, “el fundador de la literatura mística hispanoamericana y uno de los místicos cristianos más originales del siglo XX”.²⁹²

La cuestión es que en el entusiasmo de su proclamación de fundación, que tiene por base la autenticidad de la experiencia y la originalidad de su poesía mística, López-Baralt pierde de vista la recepción creadora continua, homogénea y profunda de Juan de la Cruz en Ernesto Cardenal. Atemperar la originalidad cardenaliana, que tiene como característica fundamental la integración de Juan de la Cruz en su expresión, quizá no sea índice de una experiencia teopática inauténtica pero sí de una poesía no tan original como receptora de la poesía mística epitalámica de Juan de la Cruz.

²⁸⁹ “El poeta, versado en astrofísica, superimpone conscientemente el instrumento moderno de exploración astral al antiguo término técnico de la noche de los sentidos, que prestigiaron primero los sufíes musulmanes y luego san Juan de la Cruz. Estamos ante la puesta al día de la prestigiosa simbología mística de antaño” (López-Baralt, Prólogo 19)

²⁹⁰ “Cardenal hace que su discurso místico se sirva continuamente de esa rica ambivalencia en los niveles de amor humano y divino que caracterizó a su vez el discurso extático de san Juan de la Cruz” (López-Baralt, Prólogo 19)

²⁹¹ “Y llega al extremo de corregirle la plana a san Juan de la Cruz al afirmar que el abrazo humano no constituye ni siquiera una imagen simbólica adecuada para estas nupcias ultraterrenales: «No, el amor era irreal. No está bien la comparación»” (López-Baralt, Prólogo 21)

²⁹² López-Baralt insistirá en esta fundación en “El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana” (1996) y todavía insiste en el “prólogo” a *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas* (2013).

Para aclarar más esta cuestión, basta con volver a la descripción en prosa de la experiencia teopática cardenaliana del 2 de junio de 1956. Después de narrar el triunfo de Dios en él anunciado por las sirenas del dictador Somoza, Ernesto Cardenal abunda:

el hecho es que me sentí abatido hasta el fondo del abatimiento. lo que yo sentía es lo que expresa aquel salmo llamado *De profundis* (*De profundis clamabo...*), “Desde lo profundo clamo a ti, Señor. Entonces me rendí a Dios. Pensé que ya había luchado mucho infructuosamente. Que no me quedaba más que probar a Dios. ¡Arriesgarlo todo!, y ver qué tal me iba, Dije desde lo más hondo de mi alma: “Me entrego”. (Todo lo que cuento fue rapidísimo, aunque son lentas las palabras para contarlo.) Al hacer esa entrega sentí en mí un vacío que no tengo otra manera de calificarlo sino como “cósmico”. La pobreza total dentro de mí. Estaba ya sin nada. Hasta el punto que me parece que otro estaba teniendo también una gran lástima de mí. Y sentí que entraba dentro de mi alma como un vientecillo, algo sutil de lo que yo había probado antes un poquitito: la paz de san Ignacio. La que empezaba a sentir cuando me acercaba a la entrega; pero ahora se venía haciendo grande; y yo ya sabía de dónde procedía eso que me estaba entrando; y me acordé de lo que aconsejaba san Juan de la Cruz y lo quise rechazar, para no equivocarme con nada falso. Y aunque lo rechazaba aquello crecía más. (Todo esto muy rápido como dije.) Y esto pasó de ser una paz muy sabrosa a ser un deleite muy grande, placer inmenso, que se iba haciendo inmenso hasta ser intolerable (Cardenal, *Vida perdida. Memorias I*)

El vértice en torno al que se ordena toda la vida de Ernesto Cardenal, su obra política, su obra lírica, es esta experiencia que López-Baralt insiste en calificar de “experiencia directa del poeta extático”. Sin embargo, no sólo antes y después, aún durante la experiencia Ernesto Cardenal piensa en Juan de la Cruz e intenta, estando en el influjo divino, seguir la recomendación de mistagogo de rechazar los bienes espirituales

conviene que primero sea puesta el alma en vacío y pobreza de espíritu, purgándola de todo arrimo, consuelo y aprensión natural acerca de todo lo de arriba y lo de abajo, para que así vacía esté bien pobre de espíritu y desnuda del hombre viejo, para vivir aquella nueva y bienaventurada vida que por medio de esta noche se alcanza, que es el estado de la unión con Dios (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 444)

En la comunicación de su propia experiencia mística, Juan de la Cruz se acoge al simbolismo, al léxico y a la dramática del *Cantar de los cantares* y a las vidas de los profetas bíblicos.²⁹³ Su experiencia mística es paradigmática en el cristianismo occidental. Ernesto Cardenal, en el momento de la experiencia es capaz de evocar a Juan de la Cruz e intentar seguir sus recomendaciones. Su originalidad ha de leerse dentro de las coordenadas del léxico sanjuanino.

A la luz de las memorias de Ernesto Cardenal, se verifica que la recepción de Juan de la Cruz impacta primero en donde pudo haber pasado desapercibida: en la creación de un proyecto político de interioridad, cristiano, marxista y revolucionario. Sólo después de Solentiname, de *El Evangelio en Solentiname*, del triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional contra la dictadura nicaragüense; la recepción creadora de Juan de la Cruz en Ernesto Cardenal alcanzará expresión lírica. Juan de la Cruz es el abundante centro interpretativo desde el que Ernesto Cardenal percibe y proyecta sus experiencias: íntima y política que son para él una y la misma.

²⁹³ Véase “1.2.2 El Cardenal Cisneros y el renacimiento de la antigüedad cristiana” en el capítulo “Juan de la Cruz en su siglo. El tránsito hacia el monasterio interior” de esta tesis.

3.6 *Lectulus noster floridus*. Canto epitalámico en Juan de la Cruz y en Minerva Margarita Villarreal

La incursión de Minerva Margarita Villarreal (1957-2019) en la poesía de corte místico ha sido gradual en su trayectoria de creación poética. Como lectora se ha dejado anegar desde un principio por Juan de la Cruz, a quien destaca entre sus poetas tutelares

la creación es como la lluvia, viene de un cúmulo, un cúmulo de nubes que de pronto estallan. Para mí la poesía está en la vida y en la capacidad de dejarse penetrar por ella, en la posibilidad de leerla. De Safo y Homero a Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, de Góngora a Sor Juana (...) hay un cúmulo de obras ejerciendo su fuerza y su poder de atracción (Villarreal)

Crear es para la poeta neoleonesa el resultado de una acumulación de voces líquidas que finalmente se precipitan. Esta precipitación le ocurre generalmente en el sueño y son estas sustancias oníricas las que se detiene a transcribir asumiendo el papel de médium en el proceso creador.²⁹⁴ Como poeta comienza sus indagaciones en el género de la mística con el libro *Adamar* (1998) al que le siguen *La condición del cielo* (2003), *Herida luminosa* (2008), *Tálamo* (2013), y *Las maneras del agua* (2017). *Adamar*, palabra en desuso en el español mexicano de finales del siglo XX, participa del patrimonio léxico sanjuanino. Su registro en las canciones sanjuaninas se verifica en la lira 32 del “Cántico espiritual”

Cuando tú me mirabas

²⁹⁴ “escribo cuando duermo. Le hago caso a los lapsus, a las equivocaciones, me detengo en el error. Pero sobre todo, me encanta dejarme llevar por lo que viene así, como una música, un dictado, algo que tiene que salir, tiene que cobrar vida y esa cadencia suele ser erótica. Una es medio, no fin, por eso es importante hacer a un lado la soberbia.” (Villarreal). Uno de los *Laudes* de *Las maneras del agua* poetiza estas ideas cuando en la invocación a Cristo la voz poética le pide a su sangre: “Boca por mis letras / sangre de Cristo / Báñame / díctame / el sueño” (Villarreal, *Las maneras del agua* 29)

su gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.
(s. J. Cruz 573)

Adamar es para Juan de la Cruz mistagogo un doble grado de amor, un amar duplicadamente que sobreviene mientras suceden los deleites posteriores a las nupcias espirituales entre el alma y el Esposo. Se trata, pues, de un tipo de amor ulterior al *connubium spirituale*, como se explica mistagógicamente en la declaración al verso “por eso me adamabas”

Adamar es amar mucho, es más que amar simplemente, es como amar duplicadamente, esto es, por dos títulos o causas. Y así en este verso da a entender el alma los motivos y causas del amor que él tiene a ella; por los cuales no sólo la amaba prendado de su cabello, mas que la adamaba llagado en su ojo. Y la causa porque él la adamó de esta manera tan estrecha, dice ella en este verso que era porque él quiso con mirarla darla gracia para agradarse de ella, dándole el amor de su cabello y formándole con su caridad la de su ojo. (Cruz 117)

Adamar en el poema II abre las vetas de símbolos que serán explotadas posteriormente en *Herida luminosa*, *Tálamo* y *Las maneras del agua*

He llegado a ver el vacío
¿Y qué es?
El cuerpo del amado
Su sangre de cordero que pende
Cuerdas y cruces y sombras
Todo es luz
en ese abismo frío
Todo es mancha
luz de sacrificio
Mas yo busco en esta lluvia
el ojo del dolor
busco el ojo del cielo
Todo es luz cuando esta herida se abre
es luz

porque es silencio y llanto
luz del abismo y la calma
del error que condena
de la verdad que aísla
Este es el ojo del ciego
contemplando
(Villarreal, Adamar 122)

“Todo es luz cuando esta herida se abre” la herida es *Herida luminosa*.²⁹⁵
En la contemplación del vacío el yo lírico encuentra el cuerpo del amado
emanando sangre de cordero, simbolización de fuerte implicación a
Cristo.²⁹⁶ El arribo a este verso en *Adamar* ha llevado al libro *Herida
luminosa*, que antes ha pasado por el ahondamiento del tema de la herida
y de la violencia de Dios en *La condición del cielo*. Ahí la voz poética dice
“estoy tocada por Dios / y estoy sangrando” (Villarreal, *La condición*

²⁹⁵ La composición de este sintagma se remite a los *Sermones sobre enseñanzas selectas del nuevo testamento* de Agustín de Hipona (354-430). Específicamente al sermón LXVI en el que el obispo de Hipona comenta el evangelio de Lucas sobre la aparición de Cristo resucitado a sus discípulos. Juan Martín Velasco entiende el sintagma agustiniano en términos de una huella más del Creador en la suma de huellas que supone, en la teología agustiniana, la creación como símbolo del Creador. Así, la “herida luminosa”, como herida interna, orienta al hombre en su deseo inextinguible por Dios “¿Por qué este deseo de todos los deseos no logra satisfacerse en ellos y en los bienes a que tienden? Sencillamente porque, más que un deseo volcado a un objeto para ser saciado, es el deseo de Infinito que el Infinito mismo ha grabado en el alma, vaciado de Dios en el hombre, «herida luminosa» que ha dejado su mano creadora, que habla a gritos de él con gemidos verdaderamente inefables” (Velasco 41). El sintagma reaparece con el sentido de huella de Dios en una estrofa del libro *Les platges* (1974) publicado Barcelona en catalán, del poeta catalán-mexicano Ramón Xirau (1924-2017). La poesía completa de Ramón Xirau se recoge en una edición bilingüe catalán-español en 2007. Dice la estrofa:

“¿Què cerco en les coses,
sinó la teva petjada flamejant,
la teva ferida luminosa
en les fulles tremoloses del ocells?
(Xirau 74)

²⁹⁶ Según Juan Eduardo Cirlot “un origen del simbolismo del cordero se halla en el libro de Enoch. Significa la inocencia, la pureza, la mansedumbre (e inmerecido sacrificio). En las alegorías aparece bajo uno de estos aspectos: los pensamientos puros de la mente, el hombre justo, el Cordero de Dios.” (Diccionario de símbolos 150)

del cielo 13). La efusión hemática es efecto del toque divino violento. La violencia del cuerpo de la divinidad es líquida y avanza por la sangre del propio cuerpo “La violencia de tu cuerpo / por mi sangre fluye” (99). Estos poemas de dos versos cada uno finalmente sedimentan en un tercero, un *Laude* de *Las maneras del agua*

*Estoy tocada por Dios
la violencia de su cuerpo
por mi sangre fluye
tocada por
la violencia
es
el cuerpo
de la sangre que fluye
tocada
por tu cuerpo
la violencia fluye
Dios
por mi cuerpo
dentro
de mi cuerpo
como
un canto
y
por
Él
estoy sangrando*

(Villarreal, *Las maneras del agua* 17)

A primera vista en este *Laude* el toque de la divinidad poco tiene que ver con la mano blanda y el toque delicado de la “Llama de amor viva” sanjuanina. El toque en este poema es violencia, es penetración. Dios es el agente de la herida infringida en el cuerpo del yo poético. Aunque no cabe duda de que el toque en la lírica sanjuanina es resultado de experiencias sinestésicas vividas en la propia experiencia mística de Juan

de la Cruz,²⁹⁷ en las declaraciones sobre ese toque el fraile recoge con maestría mistagógica una tradición que él mismo localiza en el *Cantar de los cantares* “de este divino toque dice la Esposa en los Cantares de esta manera: *Dilectus meus misit manum suam per foramem, et venter meus intremuit ad tactum ejus*. Que quiere decir: Mi Amado puso su mano por la manera, y mi vientre se estremeció a su tocamiento” (J. d. Cruz 87). En la declaración al verso “Habiéndome herido” del “Cántico espiritual” la herida se explica como una de las visitas de Dios al alma y cobra el valor semántico de “toque”

para más declaración de este verso, es de saber, que allende de otras muchas diferencias de visitas que Dios hace al alma, con que la llaga y levanta en amor, suele hacer unos encendidos toques de amor, que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan al alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor. Y estas propiamente se llaman heridas de amor, de las cuáles habla aquí el alma (J. d. Cruz 18)

Herida de amor y amor homeopático son constantes en la tradición de la mística europea desde sus primeras voces femeninas.²⁹⁸ Todavía no

²⁹⁷ En la declaración al verso “el silbo de los aires amorosos” del “Cántico espiritual” Juan de la Cruz deja testimonio del componente sinestésico de la experiencia mística: “y para que mejor se entienda lo dicho, es de notar que así como en el aire se sienten dos cosas, que son toque y silbo o sonido, así en esta comunicación del Esposo se sienten otras dos cosas, que son sentimiento de deleite e inteligencia. Y así como el toque del aire se gusta con el sentido del tacto t el silbo del mismo aire con el oído, así también el toque de las virtudes del Amado se sienten y gozan en el tacto de esa alma, que es en la sustancia de ella; y la inteligencia de las tales virtudes de Dios se sienten en el oído del alma, que es el entendimiento” (Obras de San Juan de la Cruz 70). La experiencia sinestésica sanjuanina tiene efecto en la intensidad emocional de lo que se vive a través de los sentidos espirituales “es paladino que cuando un objeto se percibe exclusivamente por medio de un sentido, la experiencia subsecuente, *ceteris paribus*, suele ser de temple emocional poco intenso. Pero al aumentar el número de sentidos que perciben el objeto, se intensifica correspondientemente el acto cognitivo y afectivo que se sigue” (Wilhelmsen 230). Específicamente sobre la relación sinestésica del toque de Dios y los sentidos espirituales (1998) de Juan Francisco Pinilla Aguilera.

²⁹⁸ Véase *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (1999) de Victoria Cirlot y Blanca Garí.

es posible determinar si Juan de la Cruz llegó a conocer las vidas o composiciones líricas de las beguinas que le preceden; con todo, se observan entre él y algunas de ellas coincidencias que no deben ser desatendidas.²⁹⁹ Juan de la Cruz es baluarte en lengua castellana de la abundante tradición que le precede.³⁰⁰ El toque de Dios en Juan de la Cruz es delicado y violento a la vez, paradoja que cumple con el *modus loquendi* místico en tanto que fórmula de balbuceo³⁰¹ y antinomia teológica de Dios. El toque en este *Laude* de *Las maneras del agua* es violento hasta que comienza a devenir canto. Su profundidad lírica, mística y teológica no alcanza la profundidad del toque sanjuanino; su relación con éste radica en la paradoja de la violencia divina y en el efecto genésico que ambos toques tienen en relación con el canto.

²⁹⁹ Una de ellas ha sido recientemente sugerida por Victoria Cirlot en *Visión en rojo* (2019) libro en el que estudia la abstracción y el informalismo en las visiones de la mística inglesa Juliana de Norwich (1342-1416). Con similar efecto sinestésico Dios presenta visiones a esta *mulier religiosa* “con todo, los sentidos espirituales -y de ellos estamos hablando cuando nos referimos al ojo interior- no se suelen dar separadamente de los otros como los físicos, sino que tienden a unirse para formar experiencias sinestésicas. Juliana habla normalmente de la visión (*sight*), aunque considera que su experiencia deriva también del tacto (*touching*) y del sentimiento (*feeling*, 83, 1). Dios le muestra las visiones y con ellas también «la toca». Se refiere al sentimiento que se tiene de la acción de Dios sobre el alma, que en el castellano de Juan de la Cruz conocemos como «toque»” (Cirlot 49)

³⁰⁰ Juan de la Cruz se eslabona en la concatenación de la recepción creadora de la interpretación origenista del *Cantar de los cantares* “desde el punto de vista poético místico, entre las recepciones relevantes de la interpretación origenista del *Cantar*, junto a la inmediata apropiación de los Padres -Gregorio de Nisa y Gregorio Magno entre los más significativos- y a la posterior recreación de Bernardo de Claraval e Hildegard von Bingen en el siglo XII, y más allá de las versiones poéticas en lengua vernácula de las Beguinas Matilde de Magdeburgo y Hadewijch de Amberes en el siglo XIII y de los representantes de la mística renana en el siglo XIV, las figuras de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz sobresalen por su valor literario” (Avenatí de Palumbo 8-9) Los eslabones de esta cadena, principalmente la influencia femenina ibérica que preceden a Juan de la Cruz y Teresa de Jesús es una investigación que empieza a dar resultados. En este sentido consúltese el proyecto “Catálogo de santas vivas” en visionarias.es que coordina la Dra. Rebeca Sanmartín Bastida.

³⁰¹ Véase *Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz* de María de Jesús Mancho Duque en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* 2008.

La recepción creadora de Juan de la Cruz en Minerva Margarita Villarreal en el contexto mexicano de finales del siglo XX y las primeras décadas del XXI no está en modo alguno favorecida por el ambiente de celebración y exaltación que propiciaron los homenajes de mediados del siglo XX en la España del nacionalcatolicismo. La poeta se encuentra con un Juan de la Cruz poeta que lleva aproximadamente cien años en el centro del canon lírico en lengua española.³⁰²

Tálamo es publicado en los primeros años de la segunda década del siglo XXI. Se trata de un poema extenso fragmentario, no hay en él “esperanza de formalización” (García Montero 9). La concreción semántica y sintáctico-tipográfica de algunos de sus componentes permite en algunos casos una lectura autónoma de ellos aún dentro del conjunto que supone la creación de significado en el libro. Es el caso del fragmento

¿De qué se trata?
¿De aceptar un camino?
¿El silencio?
Cabalaron y el viento alzó aguas de fuentes muy recónditas
Oscuras fuentes en el silencio guiaban una constelación
de torres empinados castillos niños adormilados
huellas de alces ciervos e hipocampos
luego rodando por mis mejillas
Una grieta escindía el paisaje
Bajaron hasta los montes
Golpes de cierzo
no quiero oírlos más cabalgar
Entiendo que no quisiste hacerme daño
No lo quisiste
Pero me abandonaste
y sólo escuchaba el ruido de un tren
divisaba un incendio

³⁰² Cuestión que es estudiada en el apartado “Canonización teológica y fortuna crítica” del segundo capítulo de esta tesis.

el humo se expandía
hasta perderse en lo alto
Tú sin oírme
El silencio crecía y encrespaba las olas
era una tumba una barda una montaña
y mi cuerpo a lo largo del túnel despertaba
Una camilla en el último cuarto
Ponte encima de mí
Estoy
viendo tras el cristal
cómo el miedo nos traga
(Villarreal, Tálamo 29-30)

Este fragmento carece de signos de puntuación, pero comienza algunos de sus versos con mayúsculas, signo tipográfico deíctico un cambio de periodo en el nivel de las unidades sintácticas que lo componen. Avanza de las primeras preguntas hacia la abierta configuración de una escena paisajística que termina en el verso “no quiero más oírlos cabalgar”. Esta escena evoca algunos motivos medievales: fuentes, torres, castillos, montes. Estos motivos aparecen en una constelación líquida de aguas levantadas por el viento de una cabalgata. La voz lírica puede sentir los golpes de cierzo, símbolo éste también sanjuanino concatenado al de la noche oscura.³⁰³ Detiene luego la secuencia de imágenes que la cabalgata líquida venía suscitando con “no quiero oírlos más cabalgar” y entonces la voz lírica comienza a dirigirse a un tú poemático.

³⁰³ Que se opone en la misma lira a otro viento, el “austro”. Al verso “Detente, Cierzo muerto” Juan de la Cruz declara: “El cierzo es un viento muy frío que seca y marchitas las flores y plantas, y a lo menos las hace encoger y cerrar cuando en ellas las hiere. Y porque la sequedad espiritual y la ausencia afectiva del Amado hacen este mismo efecto en el alma que la tiene, apagándole el jugo y sabor y fragancia que gustaba de las virtudes, la llama cierzo muerto; porque todas las virtudes y ejercicio afectivo que tenía el alma, tiene amortiguado, y por eso dice aquí el alma: Detente, cierzo muerto.” (J. d. Cruz 292)

La escena de esta cabalgata por montes responde a una simbolización sanjuanina. Ambos símbolos, la cabalgata caballerisca y las aguas componen los últimos dos versos de la última lira en el “Cántico espiritual” formando una unidad tópica

Que nadie lo miraba
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía
(s. J. Cruz 65)

Las aguas en esta lira son para Juan de la Cruz “los bienes y deleites espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios” (s. J. Cruz 762). Por su parte, la caballería³⁰⁴ simboliza aquí “los sentidos corporales de la parte sensitiva, así interiores como exteriores, porque ellos traen los fantasmas y figuras de sus objetos” (762). A Juan de la Cruz, en una explicación de valor filológico, le interesa dejar en claro que la esposa no alcanza a gustar las aguas, sino que sólo desciende a vista de ellas. Su descenso es motivado por el deseo que en las declaraciones deviene sanción del maestro para el recogimiento espiritual.³⁰⁵

³⁰⁴ Sobre este símbolo en general, la completa entrada “Caballero” en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot.

³⁰⁵ “Y es de notar que no dice aquí la esposa que la caballería descendía a gustar de las aguas, sino a vista de ellas, porque esta parte sensitiva con sus potencias no tiene la capacidad para gustar esencial y propiamente de los bienes espirituales, no sólo en esta vida, pero ni aún en la otra; sino por cierta redundancia del espíritu reciben sensitivamente recreación y deleite de ellos, por el cual deleite estos sentidos y potencias corporales son atraídos al recogimiento interior, donde está bebiendo el agua el alma las aguas de los bienes espirituales, lo cual más es descender a la vista de ellas que a beberlas y gustarlas como ellas son. Y dice aquí el alma que descendían, y no dice que iban ni otro vocablo para dar a entender que en esta comunicación de la parte sensitiva a la espiritual cuando se gusta de dicha bebida de las aguas espirituales, bajan

No así los caballos de Minerva Margarita Villarreal; estos atraviesan con velocidad las aguas provocando un viento que las levanta y envuelve en un silencioso pasar de imágenes. Imágenes entre las cuáles está la huella de un ciervo confundida con la de un alce y algunos hipocampos. El amado sanjuanino es simbolizado como ciervo en la primera lira de “Cántico espiritual” “como el ciervo huiste” (s. J. Cruz 568) y el símbolo se mantiene en una dramática simbólica mística en la que la paloma, esposa, alma va a la zaga del ciervo, Amado, Cristo.

Tálamo desde su título “envía la creación a un territorio que acoge las bodas de los enamorados, el despliegue del erotismo y los efectos de la muerte en el amor” (Faúndez V. 227). Como toda poesía epitalámica, el libro tematiza la celebración de una unión nupcial representada entre otras imágenes por el intercambio de sortijas; el yo lírico recibe “Si alguna vez fui tuya /pon la sortija en esta mano / que se quiebra” (Villarreal, *Tálamo* 35) y entrega “Toma esta mano / ten este anillo /mejor será soñarlo / y entrar en la recámara / que las olas entregan” (48). El fragmento

Ahora que me he desposado
mi realidad es doble
Ahora que me entrego
mi realidad se multiplica
(Villarreal, *Tálamo* 51)

en sus cuatro versos contiene el eje vertebral de la temática del libro: el desposorio y la entrega erótica. En *Tálamo* se poetiza “la emergencia de un yo quebrado por el desencadenamiento que produce la violencia de la plétora sexual” (Faúndez V. 229). Este yo en expansión encuentra,

de sus operaciones naturales, cesando de ellas, al recogimiento espiritual.” (s. J. Cruz 763)

según Edson Faúndez, tres problemas fundamentales: la unión con el amado duplica la identidad de la amada; la experiencia gozosa expone a los amados a mutaciones incontrolables y finalmente la patria del amor y la pasión sólo puede ser la palabra. En esta expansión de su realidad el yo poético se descubre capaz del vuelo. Responde a una llamada, políptoto de la llama lumínica que llama desde el cielo

Atravieso esta luz
porque el cielo me llama
pero la luz es llama
y lo que llama es luz
(Villarreal, Tálamo 21)

Atendiendo este llamado la voz lírica sale, vuela “al nublado / encendido / por oros / del fuego” (Villarreal, Tálamo 18). La unión entre ese tú y la voz lírica se consume en el “tálamo / humedecido / bajo las sábanas” (Villarreal, Tálamo 36). Es ese el *locus voluptatis*.

Juan de la Cruz canta la celebración de los desposorios espirituales entre el alma y el esposo Cristo en un tálamo florido que se encuentra dentro del jardín en el que ha penetrado la esposa. “Nuestro lecho florido” en el “Cántico espiritual” es una traducción directa del lecho del *Cantar de los cantares*. Este lecho florido

es el pecho y amor del Amado, en que el alma, hecha esposa, está ya unida; el cual está ya florido para ella por razón de la unión y junta que está hecha entre los dos, mediante la cual se le comunican a ella las virtudes, gracias y dones del Amado. Con los cuales está ella tan hermosea y rica y llena de deleites, que la parece estar en un lecho de variedad de suaves flores que con su toque deleitan y con su olor recrean; por lo cual llama ella a esta unión de amor lecho florido. Así le llama la Esposa en los Cantares, diciendo al Esposo *Lectulus noster floridus*. Esto es: nuestro lecho florido. (J. d. Cruz 80)

Cabe recordar la respuesta que en la estrofa quinta del cántico sanjuanino han dado las criaturas a la esposa que anhelante las interpela: “Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura / y, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura” (s. J. Cruz 569). Se verifica en la declaración al lecho florido y en la repuesta de las criaturas un efecto similar: el *locus voluptatis* es *locus amoenus* por la cercanía del Amado que transfiere su belleza.

A Alois M. Haas le parece sorprendente y al mismo tiempo desconsolador el hecho de que entre la “imponente producción de teología cristiana a lo largo de los siglos y hasta la fecha no se haya elaborado detalladamente en sentido sistemático ni histórico ninguna *teología del deseo* (y con ello del atractivo erótico de Dios)” (Viento de lo absoluto ¿existe una sabiduría mística de la posmodernidad? 78). En el conciso repaso histórico que emprende en busca de teologías del deseo encuentra algunas en el neoplatonismo heleno-pagano como el de Plotino, un siglo más tarde en Agustín de Hipona cuya “palabra clave es *desiderium*, desasosiego, deseos, ansias de calmar su sed vital en Dios” (Haas, *Vir desideriorum* (Dan 9, 23; 10, 11 y 19) Una teología del deseo 6). Después de Agustín verifica que los Padres de la Iglesia griegos, entre los que destaca a Orígenes y a Gregorio de Nisa, también desarrollaron una teología del deseo.

Entre los anteriores que comparecen en la revisión de Haas a la producción teológica cristiana, únicamente Juan de la Cruz le merece la calificación de “teólogo del deseo”. El motivo del deseo se refleja en el carmelita descalzo

sobre todo en su vida real, en la época del cautiverio que tuvo que soportar durante más de ocho meses, recluido en su

mazmorra estrecha, aguantando calor y frío, hasta que consigue realizar su escapada nocturna. En esta soledad comienza a escribir sus poemas y logra expresar su deseo de Dios, con todos los registros imaginables del sentimiento, en una forma lingüística inimitable en la que concuerdan en una combinación extraordinaria la poesía popular de índole erótica con la del *Cantar de los Cantares* (Haas, *Vir desideiorum* (Dan 9, 23; 10, 11 y 19) Una teología del deseo 7)

La efectividad de la sanjuanina erótica de Dios reside, según explica Haas, en esa fórmula calificada por él de extraordinaria en la que se combinan la poesía popular de índole erótica y la poesía del *Cantar de los cantares*. Juan de la Cruz no es innovador en la combinación de ambos influjos, como Haas mismo deja apuntado, en una sugerencia que señala también a los beguinatos femeninos medievales.³⁰⁶

Varios críticos de la poesía de Minerva Margarita Villarreal han insistido en una sintomática recurrente en sus poemas en particular y en sus libros a partir de *Adamar* en general; síntoma que por primera vez señalara Luis Jorge Boone en 2009 a propósito de *Herida luminosa*. Dice Boone que en este largo poema fragmentario “el amante y la divinidad se confunden en un mismo diálogo” (contraportada) confusión en la que ahonda Jorge Fernández Granados también para *Herida luminosa*³⁰⁷ y que

³⁰⁶ “Su manera de proceder, en sí misma, se halla dentro de una tradición cristiana muy antigua. Pensemos en *Hademijch de Amberes* (mediados del siglo XIII), o en *Matilde de Magdeburgo* (1207-1282). Las dos debieron tener, seguramente, una formación cortesana en los asuntos espirituales y combinar su religioso amor a Dios con el amor mundano.” (Haas, *Vir desideiorum* (Dan 9, 23; 10, 11 y 19) Una teología del deseo 7)

³⁰⁷ En *Herida luminosa* “la voz parece suspendida dentro de una dimensión espiral y desde ahí se dirige a un recóndito tú que por momentos se asemeja a un amante, por momentos a un recuerdo, por momentos se trata de un diálogo interior e incluso -y este es precisamente a mi juicio el rasgo más particular del libro- por momentos alude a un posible diálogo con la divinidad” (Fernández Granados)

se mantiene en *Las maneras del agua* como se ha podido verificar.³⁰⁸ En *Tálamo* es también patente esta ambigüedad entre un esposo humano y la divinidad:

Los cuervos me dieron de comer
cuervos junto al arroyo
donde llamó
mientras las humaredas
remontaron
La tempestad
agitaba la tierra
y la lluvia era el mar
y su hato implacable
el cielo atravesaba
y desde allí
embestía
Dios vino a tocarme
vino del precipicio
y no es cuestión de aceptarlo
Hay que guarecerse de sí
(Villarreal, *Tálamo* 28)

En su expresión, la mística emplea constantemente un lenguaje erótico. Cuando ese lenguaje erótico tiene por objeto un amado que es divinidad, esa misma expresión, primero erótica es después alegóricamente mística. Es esta mutua colaboración entre los lenguajes erótico y místico la que posibilita la ambigüedad, la confusión entre una amada o amado terreno y un amado divino. Este síntoma no es exclusivo de la poesía de Minerva Margarita Villarreal y se remite, como se verifica más adelante, a la hermenéutica guilleniana del *Cántico espiritual*. En el horizonte del siglo XX, Eunice Odio (1922-1974) en su libro *Los elementos terrestres* (1948) “se hace patente la influencia de *El*

³⁰⁸ Véase el capítulo III “Poesía mística y poema místico en tres poetas mexicanos: Carlos Pellicer, Javier Sicilia y Minerva Margarita Villarreal” del libro de Luis Jorge Aguilera *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología* (2017).

Cantar de los cantares bíblico y el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, lo cual se puede captar por los epítetos, con los que el alma invoca al Amado” (Vallbona 17). El erotismo de Eunice Odio es más explícito y cercano a los símbolos bíblicos y sanjuaninos; el amado humano se confunde aquí también con el Amado divino

Ven
Amado

Te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo esta noche.

Tu cuerpo acabará
donde comience por mí
la hora de tu fertilidad y tu agonía;

y por que somos llenos de congoja
mi amor por ti ha nacido en tu pecho,
es que te amo en principio por tu boca.

Ven
Comeremos en el sitio de mi alma.

Antes que yo se te abrirá mi cuerpo
como mar despeñado y lleno
hasta el crepúsculo de peces.
Porque tú eres bello,
hermano mío,
eterno mío dulcísimo,

Tu cintura en que el día parpadea
llenando con su olor todas las cosas,

Tu decisión de amar,
de súbito,
desembocando inesperado a mi alma,

Tu sexo matinal
en que descansa el borde del mundo

y se dilata.

Ven

Te probaré con alegría

Manojo de lámparas será para mi tu voz.

Hablaremos de tu cuerpo
con alegría purísima,
como niños desvelados a cuyo salto
fue descubierto apenas, otro niño,
y desnudado su incipiente arribo,
y conocido en su futura edad, total, sin diámetro,
en su corriente genital más próxima,
sin cauce, en apretada soledad.

Ven

Te probaré con alegría

Tu soñarás conmigo esta noche,
y anudarán aromas cálidos nuestras bocas.

Te poblaré de alondras y semanas
eternamente oscuras y desnudas.

(Odio 25-26)

Por su parte, la voz lírica en *Tálamo* se eleva en un “Vuelo / hasta donde / rompen las nubes: / el cielo / se tuerce / y lo alto / se abre / porque estás” (Villarreal, *Tálamo* 20). La esposa en el “Cántico espiritual” vuela mientras busca al Amado y desde la altura lo vislumbra de tal forma que el Amado le dice: “vuélvete paloma” (s. J. Cruz 570). La voz lírica en *Tálamo* no tiene esta visión cenital; aunque asciende a la altura, ahí mismo encuentra al tú poemático. Ambos se encuentran en el mismo plano una vez que el yo lírico ha ascendido. Ambos vuelos, el erótico en *Tálamo* y el místico en “Cántico espiritual” son asimilables al “vuelo del zángano” que describiera Georges Bataille en su clásico *L'Érotisme*

(1957) “si bien es paradójico comparar la tentación del religioso con el vuelo nupcial -y deletéreo- del zángano, la muerte no deja de ser el término de una y de otra, y del religioso tentado puedo decir que es un zángano lúcido, *que sabe* que la muerte seguiría el cumplimiento de su deseo” (Bataille 240).

Siguiendo a Bataille, lo que en el vuelo del zángano atraído por la luz en busca de la consumación de su deseo conlleva a una sola muerte; en el místico este vuelo se presenta en dos posibilidades de muerte. De sucumbir a la tentación carnal, el espiritual se hallaría ante la inminencia de la muerte moral que le llevaría a la pérdida de la vida espiritual. De mantenerse casto sobrevive en el espiritual el

deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin de dejar vivir, el deseo de un estado extremo que quizá sólo santa Teresa describió con bastante fuerza con estas palabras: «¡que muero porque no muero» (Bataille 245)

Se trata del motivo de la *mors mystica*.³⁰⁹ Juan de la Cruz llegó a experimentar esta muerte, como lo verifica Bernard McGinn al revisar las aflicciones que el alma ha de soportar en la noche pasiva del espíritu.³¹⁰ “Muero porque no muero” teresiano y sanjuanino tiene, en el caso del sentido que Juan de la Cruz da al verso, un paralelo lírico y

³⁰⁹ Alois M. Haas trata de este tópico místico en “Mors mystica: Ein mystologisches Motiv” en *Sermo mysticus: Studien zur Theologie und Sprache der deutschen Mystik* (1979).

³¹⁰ “la tercera aflicción es un tipo de “muerte mística” (*mors mystica*), un tema antiguo en la historia de la mística. El influjo divino golpea el alma tan ferozmente que “absorbiéndola en una profunda y honda tiniebla, se siente estar deshaciendo en la haz y vista de sus miserias con muerte del espíritu cruel; así como si, tragada de una bestia, en su vientre tenebroso se sintiese estar digiriendo, padeciendo estas angustias como Jonás (2,1) en el vientre de aquella marina bestia” (La tradición de la oscuridad mística y Juan de la Cruz 30)

mistagógico en el verso “Matando, muerte en vida la has trocado” (s. J. Cruz 777) de la “Llama de amor viva”

de donde es de saber que lo que aquí el alma llama muerte, es todo el hombre viejo, que es el uso de las potencias: memoria, entendimiento y voluntad, ocupado y empleado en las cosas del siglo y los apetitos en gusto de criaturas. Todo lo cual es ejercicio de vida vieja, la cual es muerte de la nueva, que es la espiritual. En la cual no podrá vivir el alma perfectamente si no muriere también perfectamente el hombre viejo, como el apóstol lo amonesta diciendo que *desnuden al hombre viejo y se vistan el hombre nuevo, que según Dios es criado en justicia y santidad* (Ef 4, 22). En la cual vida nueva, que es cuando ha llegado a esta perfección de unión con Dios, como aquí vamos tratando, todos los apetitos del alma y sus potencias, según sus inclinaciones y operaciones, que de suyo eran operación de muerte y privación de la vida espiritual, se truecan en divinas (s. J. Cruz 811-812)

Para Bataille, hay un común denominador entre la sensualidad del hombre y la experiencia de los místicos “el deseado desfallecimiento” (El erotismo 245) que provee la muerte mística para los espirituales que la alcanzan, y el orgasmo para la experiencia sensual humana. En el nivel retórico de la comunicación de la experiencia, mística o erótica, Bataille cree que ha sido el amor sexual el que ha prestado su vocabulario “a las descripciones de los éxtasis de los místicos” (El erotismo 248). La cuestión de separar los ámbitos en que este vocabulario del amor epitalámico se generó es controvertida. A la discusión han sumado numerosos y eruditos estudios.³¹¹

³¹¹ Es clásico *L'Amour et l'Occident* (1939) de Denis de Rougemont. Para Michel de Certeau “simultáneamente al desarrollo y posterior declive de la mística aparece una erótica. No se trata de una simple coincidencia. Ambas derivan de la «nostalgia» motivada por la progresiva desaparición de Dios como único objeto de amor. Ambas son los efectos de una separación (...) Desde el siglo XIII (el amor cortés, etc.), la lenta desmitificación religiosa parece ir acompañada de una progresiva mitificación amorosa. El único cambia de escenario. Ya no es Dios, sino el otro: en una literatura masculina, la mujer. A la palabra divina (que también tenía valor y naturaleza físicos)

La mística del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz es en todo caso una mística epitalámica, responde a la tradición de esa “formidable mística del amor, una mística que podemos llamar cortés” (Cirlot y Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* 15). Erótica y mística vienen en su propio fluir a veces paralelo y a veces compartiendo cauce. Así como las primeras beguinas adeudan a los trovadores y éstos a ellas,³¹² Juan de la Cruz tiene una deuda contraída con Garcilaso,³¹³ poeta del amor humano.

En otra espiral de este rizoma entre erótica y mística, Juan de la Cruz es en la recepción de algunos notables poetas del siglo XX modelo de poesía erótica. Uno de ellos es el poeta español Jorge Guillén (1893-1984). En *Lenguaje y poesía* (1961) el poeta avanza una aseveración que antes de él no había alcanzado tal notoriedad y posterior difusión. Autor también de un *Cántico espiritual* (1928),³¹⁴ Jorge Guillén ve que las canciones del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz “si se leen como poemas -y eso es lo que son- no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar como humanos (...) Nada

la sustituye el cuerpo amado (que en la práctica erótica no es menos espiritual y simbólico). Pero el cuerpo adorado, como el Dios que desaparece, también escapa. Acosa la escritura, que canta su pérdida sin poder aceptarla y que, precisamente por ello, es erótica” (Certeau 13-14). Sobre lo atractivo del vocabulario del amor sensual garcilasiano para Juan de la Cruz me remito a Jaime Oliver Asín citado en “1.1.3 El problema del ascendente garcilasiano y las versiones “a lo divino” del capítulo Juan de la Cruz y las cosas del siglo. El tránsito hacia el monasterio interior”.

³¹² Además de los citados estudios de Haas y Cirlot & Garí es llamativo el estudio de Coral Cuadrada “Mística y amor cortés” en el libro *Voces de mujeres en la Edad Media* (2018) editado por Esther Corral Díaz.

³¹³ En la lectura de esta cuestión, López Castro ve que “todo el siglo XVI revela esta voluntad sincrética, por eso Juan de la Cruz combina diversos elementos, el sustrato erótico del *Cantar de los Cantares*, la tradición popular de romanceros y cancioneros, el lenguaje pastoril de Garcilaso” (López Castro 102)

³¹⁴ Sobre el dilatado proceso de escritura del *Cántico espiritual* guilleniano, reflejado en sus hasta 1950 cuatro ediciones véase *El «cuarto» Cántico de Jorge Guillén* de Ricardo Gullón en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* 2006.

abstracto se mezcla a la historia, reducida a los pasos y emociones de una pareja de enamorados” de tal forma que la sanción genérica de Guillén para “Cántico espiritual” es de “poema erótico (...) con un argumento cuya acción es la unión amorosa enteramente narrada y cuyo clímax, el éxtasis erótico, se alcanza al comienzo de la estrofa doce de la versión primera” (Guillén 94). La sanción guilleniana encuentra reafirmación académica en los estudios de José Luis López Aranguren, quien cita a Guillén y para quien ya en 1993 Juan de la Cruz es “el fundador de la moderna poesía erótica y mística española”.³¹⁵ La academia anglosajona también ha llegado a ostentar esta lectura de la primacía erótica sobre la mística, como recoge Bernard McGinn.³¹⁶

Esta discusión se localiza ya con nitidez en la geografía poética mexicana en *La llama doble* (1993) ensayo en el que Octavio Paz (1914-1998) dispone su propia breve historia de la relación entre amor y erotismo.³¹⁷

³¹⁵ María de Jesús Mancho Duque recoge así la sanción de los estudios de Aranguren. En la edición digital de *Poesías* de Juan de la Cruz que hace la académica salmantina en el apartado que trata sobre “Erótica y mística” remonta esta lectura puramente erótica de Juan de la Cruz a la estilística de Leo Spitzer “Ya Spitzer, en el análisis al poema de la *Noche*, se preguntaba: «(...) la expresión de la experiencia mística de un modo que atrae al reino sensual, la presentación del amor místico en términos que podrían interpretarse como descriptivos del placer erótico. ¿A caso no es sacrilegio?» Y parece contestarse, de modo genérico en la nota 21: «creo que los españoles sienten más que en otras naciones la parte carnal de la personalidad de Cristo, y que de las tres personas divinas tienden a poner más relieve en la segunda (...) lo sensual les recuerda el descenso de la deidad a la carne» (Mancho Duque, Centro Virtual Cervantes)

³¹⁶ “This view is put forth by literary scholars such as Willis Barnstone, who judges that John’s poems are primarily erotic, that is, descriptions of sexual love rather than mystical, and therefore the commentaries are misleading” (McGinn, *Mysticism in the Golden Age of Spain* 239)

³¹⁷ Luis Gustavo Meléndez en su tesis doctoral *Octavio Paz: el poema y sus epifanías. De camino a una teopoética* (2016) dedica algunas líneas al camino sanjuanino que recorre Octavio Paz “Ya en el bello escrito *Poesía de la soledad y poesía de la comunión* (1943), sus incursiones al ámbito de la mística cristiana de San Juan de la Cruz le hacen considerar la estrecha relación que existe entre lo sagrado y lo erótico. En *La llama doble*, Paz señala que la unión entre el erotismo y lo sagrado es un elemento propio de las religiones” (Meléndez 110)

Ahí, Juan de la Cruz comparece ya no como proveedor de un *modus loquendi* místico. Octavio Paz se apoya en los versos del poeta místico para describir los avatares y desaventuras de los enamorados

el lenguaje popular en todos los tiempos y lugares, es rico en expresiones que describen la vulnerabilidad del enamorado: el amor es una herida, una llaga. Pero, como dice San Juan de la Cruz, es «una llaga regalada», un «cauterio suave», una «herida deleitosa» (Paz 211)

De modo que la comprensión exclusivamente erótica que obtiene Minerva Margarita Villarreal de Juan de la Cruz en libros como *Adamar* y *Tálamo* no es novedosa en tanto que se remonta con claridad, en el campo de la lengua española, hasta la lectura que de las canciones sanjuaninas hiciera Jorge Guillén.

El erotismo se comunica también con la experiencia mística en el oscurecimiento de las fronteras que delimitan la noción del yo. En este sentido el erotismo es para Bataille “un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde” (Bataille 35). En *Tálamo* este proceso del yo sigue el ritmo de “la entrega, la autoafirmación y la autodisolución” (García Montero 10). Autodisolución que está condicionada por la entrega en forma de desposorio. El último fragmento de *Tálamo*, de mayor extensión con respecto a los anteriores, presenta este camino de entrega y autodisolución en una negación sucesiva de los símbolos que en el libro llegaron a apuntalar la identidad del yo lírico. El matrimonio deriva en la autonegación del ser del yo

Me he casado contigo
y no soy
ese mar de caballos

el resplandor
sobre lienzos de frondas remotas
el niño y la diadema
la cabeza de la virgen
el fruto de la espera
el agua que se ha ido
pegados uno con el otro
nos observan las nubes
las hojas en el tronco
el arroyo
el aliento de esta coronación

No hay calle ni balcones ni peces
sólo el cuerpo del amor dice:
detrás de mí no hay nada
y el mundo solamente me eres
en una estancia lejana
bajando por mi vientre
tocando lo más húmedo
y tu silencio
y tu voz quedamente
hasta formar un hemisferio

(Villarreal, Tálamo 67-68)

El mundo entero desaparece y surge como creador el tú en el poema que en el acto erótico crea una nueva ordenación geográfica, un límite, un hemisferio que antes no existía. Un mayor y más radical proceso de aniquilación del yo y de todo lo existente se da en Juan de la Cruz quien

elabora un programa de aniquilación no solo de la experiencia sensible, sino también de las operaciones de las tres potencias superiores del alma -inteligencia, memoria y voluntad- sobre la base de una acción purificadora de las tres virtudes teologales de fe, esperanza y caridad. Este programa es único en la historia de la mística cristiana, y es lo que proporciona al carmelita su lugar específico en la historia de la *mystique ténébre*. (McGinn, La tradición de la oscuridad mística y Juan de la Cruz 25)

Minerva Margarita Villarreal se percata de la radicalidad de la desaparición del yo que Juan de la Cruz declara con no menos

poeticidad en su noche oscura “fui yo aniquilado y no supe” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 438) haciendo eco del salmo 72. El yo sanjuanino aniquilado por la divina y oscura luz espiritual de contemplación es el sustrato sobre el que Minerva Margarita Villarreal erosiona su propio yo lírico en *Tálamo*. Éste yo lírico no alcanza la radicalidad de la expresión sanjuanina que lo pierde todo “cuando esta divina luz embiste más sencilla y pura en el alma, tanto más la oscurece, vacía y aniquila acerca de sus aprehensiones particulares, así de las cosas de arriba como de abajo” (J. d. Cruz, Obras de San Juan de la Cruz 438). O como dice en los versillos del monte de perfección “Para venir a gustarlo todo / no quieras tener gusto en nada” (s. J. Cruz 117). A diferencia del yo sanjuanino que no tiene límite en la pérdida y la aniquilación, el yo lírico de *Tálamo* tiene como límite un tú humano difuso que le disuelve y le reconstituye en el acto erótico. Juan de la Cruz ha de perder todo para ganar todo. Minerva Margarita Villarreal se informa en el santo de las nada del proceso de aniquilación que en el yo lírico de *Tálamo* se reporta como una autodisolución que tiene como límite el tú deseado.

La recepción creadora de Minerva Margarita Villarreal en *Tálamo* no es abundante en léxico sanjuanino o formas líricas utilizadas por Juan de la Cruz. “Cántico espiritual” y “Noche oscura” han provisto a Minerva Margarita Villarreal de los símbolos y procesos de erosión del yo necesarios para su propia erótica: el toque, la herida de amor, el vuelo de la esposa, la caballería, las aguas. La retórica epitalámica de la poeta neoleonesa encuentra en los símbolos sanjuaninos solución lírica. Es por esto y por la sintomática confusión del amado humano y del amado divino que la poesía de Minerva Margarita Villarreal ha sido

comprendida como una erótica que en momentos se aproxima al género de la mística. Con todo, los símbolos de *Tálamo* no consiguen la intensidad mística, con el orden y el efecto que producen los símbolos sanjuaninos.

Conclusiones

Juan de la Cruz encontró fortuna en el siglo XX y la sigue encontrando en el XXI. Sus canciones místicas han probado su virtualidad en la interacción con estéticas que en principio parecerían de difícil asimilación: el existencialismo primero de Clara Janés, la poesía concreta de Ramón Xirau, el exteriorismo de Ernesto Cardenal y, sobre todo, una relación con el socialismo tan compleja como inusitada; tímida en Blas de Otero, abierta en Ernesto Cardenal. La potencialidad de los sentidos nítidamente embrionarios de las canciones sanjuaninas encuentra expresión lírica en el erotismo de Minerva Margarita Villarreal y en el programa de descenso a la creación de José Ángel Valente.

La revisión del horizonte de creación de las canciones sanjuaninas y su evanescente pero robusta tradición receptiva han servido en la comprensión de esta virtualidad. En la composición de estas canciones Juan de la Cruz congrega la tradición grecolatina, la bíblica, la italianizante, la cancioneril y la popular; estos influjos y la tradición de la *mystique ténébre* son asimilados por el poeta para configurar en material lírico la materia infusa y oscura de la experiencia vivida en el *locus non locus* del monasterio interior. En su horizonte de recepción en el siglo XX el potencial de hibridación en el que este material lírico fue creado posibilita su encuentro con estéticas y credos insospechados.

Ambas laderas del Atlántico hispanohablante han sido susceptibles a la atracción que ejerce Juan de la Cruz. En torno a él, ínsula extraña del siglo XVI, emerge un archipiélago dinámico que hace necesaria la reelaboración constante del trazado cartográfico que lo registra. La pléyade de recepción creadora lírica de Juan de la Cruz reunida aquí a

partir del año 1942 es presidida por el poeta peruano César Vallejo. Sus “Heraldos negros” y su poesía en general influyen de forma directa en la poesía española escrita a partir del año 40 del siglo XX. Blas de Otero vive la precariedad de la condición humana en la guerra y se identifica con la indefensión que exhala la lírica de Vallejo. Ambos son un Job en el siglo XX, Job que no es puramente bíblico sino también sanjuanino. La herida en Otero es, como la herida en Vallejo, producida por un golpe de Dios. *Cántico espiritual* (1942) es un libro de formación en la vocación poética, formación que Blas de Otero concibe en su primer libro de poesía como una depuración ascendente.

También en la creación poética da sus primeros pasos a zaga de la huella sanjuanina *Las estrellas vencidas* (1964) de Clara Janés. La audición de la declamación del “Cántico espiritual” le descubre a Clara Janés su propia sensibilidad poética en una experiencia estética que es también génesis de la escritura. El *flâneur* existencialista en *Las estrellas vencidas* deviene esposa espiritual en el proceso del libro. Este advenimiento está cifrado ya en el “Cántico espiritual” como un sentido potencial que se despliega en el horizonte receptivo de Clara Janés.

Orientados por su propia ascética de la creación, que no pierde de vista la apofática sanjuanina, los libros de Blas de Otero y Clara Janés se gestan en un contexto desacralizado en el que la búsqueda de la divinidad apremia. En este sentido, la configuración de una ascesis programática en la poética y secuencial en la lírica alcanza materialidad en José Ángel Valente. Como crítico, Valente atempera las lecturas alonsina y guilleniana en torno a Juan de la Cruz que se habían consagrado como la recepción reproductiva autorizada del siglo XX en

lengua española. En su praxis lírica Valente se precipita en un descenso geológico-mnémico por la vía de su ascética creativa en *El fulgor* (1984).

La búsqueda de ideales de pureza se encamina hacia la depuración de la vocación y de la voz del poeta en *Cántico espiritual*. Mientras que en *Las estrellas vencidas* el deambular errático se redirecciona en busca de la divinidad, sin abandonar del todo la sensación de nihilismo. *El fulgor* es la apuesta lírica de Valente por un radical programa depurativo: la concavidad que engendra la antepalabra en la llama purificativa.

Ramón Xirau es el puente por el cual en el siglo XX transitan del Mediterráneo al escarpado territorio mexicano las canciones trovadorescas medievales y la tradición mística europea desde una visión de conjunto. Por ese puente cruzan Meister Eckhart, Ramon Llull y una vez más Juan de la Cruz. En *Graons* (1979) se produce sinestésicamente la experiencia del *Deus absconditus*. En este libro de Xirau “Cántico espiritual” y “Subida del Monte Carmelo” son recibidos por una estética de poesía concreta y un consolidado imaginario marítimo que coincide con los datos biográficos del poeta y con la tradición bíblica que cifra en distintos lugares una estética marítima de navegación.

Es con un instrumento de navegación, el telescopio, que Ernesto Cardenal se adentra en la erótica de su noche oscura. Cardenal es sin duda uno de los receptores más audaces de Juan de la Cruz en el siglo XX. La presencia de Juan de la Cruz en su vida se remonta a sus años de juventud. Cardenal encuentra en la obra sanjuanina una guía infalible para la revolución interior, revolución que después se exterioriza para ocuparse del mundo. De esta forma sucedió también con la vida de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz cuyo retorno al mundo después de la

experiencia mística se explica en el significado de amor que se reporta a la voluntad. El socialismo es el sistema que le permite expresar su revolución interior. Mientras que Blas de Otero encuentra en el socialismo un sucedáneo de la fe católica, Ernesto Cardenal no ve la diferencia sino la similitud dada por la exégesis bíblica latinoamericana que se llegó a conocer como teología de la liberación.

Tálamo (2014) de Minerva Margarita Villarreal aprovecha la hibridez preexistente entre el *modus loquendi* místico y erótico y a partir de los símbolos y la retórica epitalámica mística sanjuanina describe los oleajes oníricos de su experiencia erótica. Experiencia erótica y experiencia mística comparten el paso previo que es la condición sin la cual no se puede llegar a la unión con el amado humano o con el amado divino. Este paso previo a la consumación de las nupcias es la completa negación de la noción del yo. Sólo así se posibilita la afirmación en lo otro. Esta negación se conoce en Juan de la Cruz como aniquilación y es, para el mistagogo, inefable.

Una característica constante en la recepción creadora lírica de Juan de la Cruz aquí enfocada es la manifestación de conciencia de la experiencia. Esta conciencia es abiertamente motivada por las canciones de Juan de la Cruz. Entre sus intenciones y a partir de su propia experiencia mística, procura guiar a los iniciados a identificar la naturaleza, efectos, escollos, subidas, caídas y autenticidad de las comunicaciones divinas. Cada uno de estos poetas a su modo trasluce a veces con nitidez y otras en formas veladas, su experiencia.

Estas experiencias, además de conocerse en textos líricos, guardan una relación de fragmento o pretendidamente paralela con la experiencia mística de Juan de la Cruz. Blas de Otero pasa por su propia noche

oscura al ser golpeado por Dios, golpe rastreable en la primera vía mística sanjuanina. Clara Janés vive su experiencia estética y creadora en el “Cántico espiritual”. José Ángel Valente traza un palimpsesto de tres vías descendentes sobre las tres vías místicas sanjuaninas. Ramón Xirau busca en el canto los signos de la naturaleza al *Deus absconditus* y a su manera clama ¿a dónde te escondiste amado? Minerva Margarita Villarreal vive la experiencia erótica bajo el filtro de la experiencia epitalámica sanjuanina. Ernesto Cardenal comprende su propia experiencia teopática y sus consecuencias bajo la guía de Juan de la Cruz. En el siglo XX la experiencia mística es el referente sobre el que la experiencia erótica y la experiencia poética construyen sus lenguajes.

Aunque con diferencias de grado, las tres experiencias: mística, erótica y poética son experiencias de la negatividad: negatividad del yo, negatividad de la divinidad, negatividad de la expresión. Crear no consiste en desplegar las funciones activas del sujeto; crear es vaciarse, hacerse cóncavo. Es también significativo que la exegesis de estas experiencias se produzca en una actividad lírica.

Este segmento de la recepción creadora lírica de Juan de la Cruz gracias al impacto del místico asume el poema como un objeto codificador de misterio. Como un objeto que tiene vida simbólica. Esta atribución casi exclusivamente a Juan de la Cruz se debe en buena medida, en el siglo XX hispanohablante, a la recepción reproductiva de Marcelino Menéndez y Pelayo y a su discípulo Dámaso Alonso. Los libros de poesía aquí estudiados se alejan de la copia servil y son más cercanos a la epifanía semántica que reconoce en Juan de la Cruz una pluralidad de indeterminaciones que seducen a la creación. Si bien es cierto que cada uno de estos poetas, Blas de Otero, Clara Janés, José Ángel Valente,

Ramón Xirau, Ernesto Cardenal y Minerva Margarita Villarreal están determinados por sus horizontes de expectativas: el estado de conocimiento sobre Juan de la Cruz, los totalitarismos, el exilio; cada uno de ellos penetra desde el espacio de su interioridad en las profundas cavernas de los sentidos que guardan en la penumbra las canciones de Juan de la Cruz.

Bibliografía

Ediciones

- Cruz, Juan de la. *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. I. Burgos : Biblioteca Mística Carmelitana , 1929. IV vols.
- . *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. II. Burgos : Biblioteca Mística Carmelitana , 1929. IV vols.
- . *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. III. Cántico Espiritual . Burgos: Monte Carmelo, 1930
- Cruz, san Juan de la. *Obras completas*. Ed. Maximiliano Herráiz. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007.
- Otero, Blas de. *Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013.
- Janés, Clara. *Las estrellas vencidas* . Madrid : Ágora , 1964.
- Valente, José Ángel. «El fulgor.» Valente, José Ángel. *Poesía Completa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2014. 439-458.
- Xirau, Ramón. *Graons* . Barcelona : Edicions 62, 1979.
- Cardenal, Ernesto. *Telescopio en la noche oscura* . Madrid : Trotta , 1993.
- Villarreal, Minerva. *Tálamo* . Madrid-Monterrey : Hiperión , 2013.

Referencias

- Álvarez, María Auxiliadora. «Experiencia y expresión de lo inefable en San Juan de la Cruz .» *Hipertexto* (2008): 1-17.
- . *Fino animal de sombra. De la antigua mística a la escritura urbana* . México : UNAM-Secretaría de Cultura , 2017.

- . «Vallejo, San Juan de la Cruz, Job: resonancias y relaciones.» *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*. Ed. Margarita León Vega. México : UNAM , 2014. 269-302.
- Acosta García, Pablo. «Palabra matriz y escritura poética: José Ángel Valente y la fable mística.» *Revista Chilena de Literatura* (2019): 121-142.
- Acosta-García, Pablo y Anna Serra Zamora. «Apophartic mountains: poetics of image in Marguerite Porete and John of the Cross.» *Viator* (2017): 253-274.
- «Actas del Capítulo General .» Méndez Plancarte, Alfonso. *San Juan de la Cruz en Méjico*. México : Fondo de Cultura Económica , 1959. 29.
- Aldana, Francisco de. «A Arias Montano, sobre la contemplación de Dios y los requisitos della.» González Martínez, Dolores. *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1995.
- Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera) [1942]*. Madrid: CSIC, 1956.
- Andrés, Melquiades. *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos , 1994.
- Areopagita, Pseudo Dionisio. *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos , 1990.
- Arteaga, Cristina de. «Pasaste, Jardinero.» VV, AA. *Suma poetica*. Ed. José María Pemán y Miguel Herrero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944. 782.
- Asún Escartín, Raquel. *Estudios y ensayos*. Alcalá de Henares : Universidad de Alcalá de Henares , 1991.

- Asín, Jaime Oliver. «San Juan de la Cruz, en deuda con Garcilaso de la Vega (ca. 1931).» A.A.V.V. *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*. Ed. Luce (ed.) López-Baralt y Beatriz (coord.) Cruz Sotomayor. Madrid: Trotta, 2013. 399-420.
- Asunción, Martín de la. «Dicho de Martín de la Asunción.» Cruz, San Juan de la. *Obras de San Juan de la Cruz*. Vol. V. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1931. 83-99.
- Baruzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Trad. Carlos Ortega. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trads. Antoini Vicens y Sarazin Marie Paule. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. Trad. Antonio Alatorre. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Barcelona: Bruguera, 1973.
- Benedetti, Mario. «Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos » Cardenal, Ernesto. *Antología*. San José, Costa Rica : Editorial Universitaria Centroamericana , 1972. 9-15.
- Bengoechea, Ismael. *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*. Cádiz: Editorial Miriam , 1989.
- Bernaldo de Quirós, Antonio. «San Juan de la Cruz en la música del siglo XX.» *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Ed. Salvador Ros García. Salamanca: Ediciones Universidad Pontificia, 1997. 413-428.
- Blumenberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Barcelona : Paidós, 2003.
- Bobes Naves, María del Carmen. «Lecturas del Cántico espiritual desde la estética de la recepción » V.V., A.A. *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila : Mijan , 1986. 15-51.

- Boone, Luis Jorge. Villarreal, Minerva Margarita. *Herida luminosa* . México, D.F.: CONACULTA, 2009. contraportada.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*. Ed. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2005.
- Borgeson Jr, Paul W. *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Londres: Tamesis Books Limited, 1984.
- Boscán, Juan. *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid : Cátedra , 1999.
- Burguera Nadal, María Luisa. *De unitate speculorum. Estudios de literatura comparada* . Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- Canabal Rodríguez, Laura. «Heterodoxia en el reinado del emperador: Toledo, los alumbrados e Isabel de la Cruz.» *Congreso Internacional "Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)" (Madrid, 3-6 de julio de 2000)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 2001. 309-330.
- Capmany y de Montpalau, Antonio. *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*. Vol. III. Platería: Imprenta de Juan Gaspar, 1848.
- Cardenal, Ernesto. *Antología* . San José, Costa Rica : Editorial Universitaria Centroamericana , 1972.
- . «Ernesto Cardenal: un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo .» *Nuevo Texto Crítico* (1991): 45-54.
- . «Historia de una correspondencia.» Merton, Thomas y Ernesto Cardenal. *Correspondencia (1959-1968)*. Ed. Santiago Daydí-Tolson. Trad. Santiago Daydí-Tolson. Madrid: Trotta, 2003. 31-36.

- . *La santidad de la revolución* . Salamanca : Sígueme , 1972.
- . «Lectura del poemario místico Telescopio en la noche oscura.» *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Ed. Luce López-Baralt y Lorenzo Piera. Madrid: Trotta, 1996. 53-60.
- . *Vida en el amor* . Madrid : Trotta , 2010 .
- . *Vida perdida. Memorias I*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica , 2012 (edición electrónica).
- Carrión, María Mercedes. «Amor a Dios, por amor al arte. Arquitectura e iconografía en la narrativa de Teresa de Jesús.» A.A.V.V. *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*. Ed. Luce (ed.) López-Baralt y Beatriz (coord.) Cruz Sotomayor. Madrid: Trotta, 2013. 277-305.
- Castañón, Adolfo. «Ernesto Cardenal. Rara avis.» *Revista de la Universidad de México* (2009): 75-78.
- Castro, Rosalía de. *Antología poética*. Ed. Mercedes Castro. Trad. Mercedes Castro. Madrid: Edaf, 2004.
- . *En las orillas del Sar*. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- Cavestany, Pablo. «Gozo del alma arrepentida que descansa en Cristo su esposo.» VV, AA. *Suma poetica*. Ed. José María Pemán y Miguel Herrero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944. 779-781.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Trad. Laia Colell Aparicio. Madrid: Siruela, 2006.
- . *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Trad. Laia Colell Aparicio. Madrid : Ediciones Siruela , 2006.

- Cirene, Sinesio de. *Himnos - Tratados*. Trad. Francisco Antonio García Romero. Madrid : Gredos , 1993.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* . Madrid : Siruela , 2016.
- Cirlot, Victoria. «Construyendo la cabaña: aproximaciones a la realidad interior.» A.A.V.V. *EL Monasterio Interior*. Ed. Victoria Cirlot y Blanca Garí. Barcelona: Fragmenta, 2017. 115-137.
- . «Danzan las palabras .» Janés, Clara. *Kamasutra para dormir a un espectro* . Madrid : Siruela , 2019. 9-12.
- . *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* . Barcelona : Herder , 2005.
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- Colombí-Monguió, Alicia de. «Boscán frente a Navagero: El nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1992): 143-168.
- Coronado, Carolina. «El amor de los amores.» Torres Nebrera, Gregorio. *Carolina Coronado* . Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1986.
- Cruz, Sabina de la. «II. La vida de un poeta.» Otero, Blas de. *Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013. 57-88.
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Poesías escogidas*. Ed. Antonio Elías de Molíns. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1901.
- Cuevas, Cristóbal. «Estudio Literario.» VV, AA. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991. 125-201.

- . «Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del «logos» poético al exégetico.» *Analecta Malacitana* (1992): 257-270.
- Daydí-Tolson, Santiago. «Breve son: Clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente.» *Hispania* (1983): 376-384.
- . «Introducción.» Merton, Thomas y Ernesto Cardenal. *Correspondencia (1959-1968)*. Ed. Santiago Daydí-Tolson. Trad. Santiago Daydí-Tolson. Madrid: Trotta, 2003. 9-29.
- Decarrete, Ángel María. *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1999. 18 de 03 de 2019.
- Di Salvo, Angelo. *The Spiritual Literature of Recollection in Spain (1500-1620) : The Reform of the Inner Person*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 1999.
- Didier, Hugues. «Nymphes de Judée et vierges de Castille. Une 'Bible au féminin' chez Jean de la Croix?» *Saint Jean de la Croix (1591-1991)*. s.f. 49-75.
- Díez de Revenga, Francisco J. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid : Biblioteca Nueva , 2003.
- Dueñas García de Polavieja, Ignacio. «Historia oral de la resistencia nicaragüense al somocismo: el proyecto de Ernesto Cardenal en Solentiname como paradigma de la liberación.» *Naveg@mérica: Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* (2012): 1-15.
- Eagleton, Terry. «Introducción.» *Los Evangelios*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: akal, 2012. 5-36.
- Egido, Teófanos. «Claves históricas para la comprensión de San Juan de la Cruz.» A.A.V.V. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. Ed. Salvador Ros. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991. 59-124.

- . «The historical setting of St. Teresa's Life.» *Spiritual Direction*. Ed. John Sullivan. Vol. Carmelite Studies 1. Washington: ICS, 1980.
- Elia, Paolia. «San Juan de la Cruz. Poesías.» Mialdea Baena, Antonio José. *La recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002. 47.
- Eliot, T.S. *Cuatro Cuartetos*. Ed. José Emilio Pacheco. Trad. José Emilio Pacheco. Madrid: Alianza editorial, 2017.
- . «Mystic and Politician as a Poet: Vaughan, Traherne, Marvell and Milton.» *The Listener* III.64 (1930).
- Ellacuría Beascoechea, J. *Reacción española contra las ideas de Molinos*. Bilbao : Gráficas Ellacuría, 1956.
- Encarnación, María de la. «Carta de María de la Encarnación.» *Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. IV. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1931. 368-269.
- Espinosa, Pedro. *Poesías completas*. Madrid : Espasa-Calpe, 1975.
- Estrada, Oswaldo. «Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de Sor Juana Inés de la Cruz.» *Calíope* 14.2 (2008): 69-86.
- Evangelista, Juan. «Carta autógrafa de Juan Evangelista.» Jesús, Crisógono de. *Vida de San Juan de la Cruz*. del Niño Jesús, Matías. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Evangelista, Sor María. «Juana de la Cruz and the Secret Garden » Surtz, Ronald E. *Writing women in late medieval and early modern Spain: the mothers of Saint Teresa of Ávila*. Philadelphia : University of Pensilvania , 1995. 104-126.

- Faúndez V., Edson. «Minerva Margarita Villarreal: prisionera de los signos. Una lectura de Tálamo .» AA.VV. *Erotismo y lenguaje en la poética de Minerva Margarita Villarreal* . Monterrey, Nuevo León : UANL , 2016. 227-237.
- Falconi, Juan. *Juan Falconi. Antología de Textos*. Ed. A. García Megía y M.D. Mira y Gómez de Mercado. Almería : Editorial Universidad de Almería , 2009.
- Fradejas Lebrero, José. «Sobre los romances de San Juan de la Cruz .» A.A.V.V. *Simposio sobre San Juan de la Cruz* . Ávila : MIJAN , 1986. 53-68.
- García de la Concha, Víctor. «Filología y mística. San Juan de la Cruz, 'Llama de amor viva'» García de la Concha, Víctor. *Al aire de su vuelo* . Barcelona : Galaxia Gutemberg, 2004.
- García López, Jorge. «Corrientes intelectuales del siglo XVI.» García López, J., E. Fosalba y G. Pontón. *Historia de la literatura española*. Vols. 2. La conquista del clasicismo 1500-1598. Barcelona: Crítica, 2013. 9 vols.
- García Montero, Luis. «La negación afirmativa .» Villarreal, Minerva Margarita. *Tálamo* . Madrid, Monterrey: Hiperión , 2013. 9-11.
- Girón Negrón, Luis M. «Mi alma tuvo sed de ti... San Juan de la Cruz y sus dos versiones del salmo 62,2.» A.A.V.V. *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas* . Ed. Luce (ed.) López-Baralt y Beatriz (coord.) Cruz Sotomayor. Madrid : Trotta , 2013 . 249-276.
- González de Cardedal, O. *Cristianismo y mística* . Madrid : Trotta, 2016.
- Gorga López, Gemma. «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés .» *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica* (2008): 83-100.

- Gorostiza, Manuel Eduardo de. «El Teatro.» Plancarte, Alfonso Méndez. *San Juan de la Cruz en Méjico*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica , 1959. 59.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid : Alianza , 1969.
- . *Lenguaje y poesía*. Madrid : Alianza , 1992.
- . *Lenguaje y Poesía*. Cambridge: Harvard College , 1961.
- Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958.
- . *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid : Taurus , 1958.
- Haas, Alois M. «La noche oscura de los sentidos y del espíritu. La experiencia mística del sufrimiento según san Juan de la Cruz.»
- Haas, Alois M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Trads. V. Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1999. 55-66.
- . «Mística en contexto.» *Mística y creación en el s.XX*. Ed. Victoria Cirlot y Amador Vega. Trad. Begoña Llovet Barquero. Barcelona: Herder , 2006. 63-85.
- . *Viento de lo absoluto ¿existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Trad. Jorge Seca. Madrid : Siruela , 2009.
- . «Vir desideiorum (Dan 9, 23; 10, 11 y 19) Una teología del deseo.» *Jornades de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas: “La saviesa mística en la modernitat i en la postmodernitat” Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra 6, 7 i 8 de juny de 2011*. Barcelona : UPF, 2011. 1-16.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios Literarios sobre Mística Española*. Madrid : Gredos , 1955.
- Hermann, Christian. «Settlements: Spain's National Catholicism.» *Handbook of European History 1400-1600. Late Middel Ages, Renaissance and Reformation*. Ed. T. Brady, H. Oberman y J. Tracy. Leiden: E.J. Brill, 1995. 491-522.

- Hernández, Mario. «I. Palabras vivas.» Otero, Blas de. *Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. 7-54.
- Herráiz, Maximiliano. «Introducción al Cántico Espiritual.» Cruz, Juan de la. *Obras completas*. Ed. Maximiliano Herráiz. Salamanca: Ediciones sígueme, 2007. 545-565.
- Honorato, Diego. «Paul Valéry y lo “místico”: la lectura valeriana de san Juan de la Cruz.» *Hipogrifo* (2018): 443-459.
- Huerga, Alvaro. *Historia de los Alumbrados. IV Los alumbardos de Sevilla*. Vol. IV. (1605-1630): Fundación Universitaria Española, 1998. IV vols.
- Iglesias de la Casa, José. *Poesías póstumas*. Vol. Tomo Primero . Salamanca: Francisco de Toxar , 1893.
- Ingarden, Roman. «Concreción y reconstrucción.» *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989. 35-55.
- Iser, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos.» AA.VV. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1979. 133-148.
- Janés, Clara. «Blas de Otero, su Trayecto y mi Trayecto del Vacío a la Vida.» AAVV. *Al amor de Blas de Otero: Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. Ed. José Ángel Ascunce Arrieta. Bilbao: Universidad de Deusto, 1986. 359-366.
- . *Kamasutra para dormir a un espectro* . Madrid : Siruela , 2019 .
- . *Poética y poesía* . Madrid : Fundación Juan March , 2014.
- . *Una estrella de puntas infinitas. En torno al Cantar de los cantares de Salomón*. Madrid : Real Academia Española , 2016.

- Jato, Mónica. *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*.
Kassel : Edition Reichenberger , 2004.
- Jauss, H.R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trads. Jaime Siles y
Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1992.
- . *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trads. Jaime Siles y Ela Ma.
Fernández-Palacios. Madrid: taurus, 1992.
- Jesús Crucificado, Claudio de. «Influencia y desarrollo de la autoridad
y doctrina de San Juan de la Cruz Hasta las controversias
antiquietistas .» *Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz* .
Ed. Félix S. de Viteri. Segovia : El Adelantado , 1928. 240-280.
- Jesús, Crisógono de. *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra
literaria*. Vol. II. Madrid-Ávila: Mensajero de Santa Teresa y de
San Juan de la Cruz, 1929. 2 vols.
- . *Vida de San Juan de la Cruz*. Ed. Matías del Niño Jesús. Madrid:
Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Jesús, Diego de. «Apuntamientos y advertencias en tres discursos para
más fácil inteligencia de las frases místicas y doctrina de las
Obras espirituales de nuestro Padre .» Cruz, Juan de la. *Obras
espirituales* . Alcalá : viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618.
615-682.
- Jesús, Isabel de. «Canciones en que Dios descubre el camino para que
las almas vayan a Él por la escala secreta de la oración.» V.V.,
A.A. *Suma Poetica*. Ed. José María Pemán y Miguel Herrero.
Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950. 764-766.
- . «Dicho de Isabel de Jesús C.D.» *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed.
Silverio de Santa Teresa. Vol. V Procesos de Beatificación y
Canonización . Burgos: Monte Carmelo, 1931. 225-228.

- Jesús, Leonor de. «Dicho de Leonor de Jesús.» *Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. V. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1931. 155-160.
- Jesús, María de. «Carta de la v. María de Jesús sobre San Juan de la Cruz.» *Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. IV. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1931. 366-367.
- Jesús, Teresa de. «Libro de las fundaciones.» *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2018.
- . *Obras completas de Santa Teresa de Jesús: Edición Manual*. Ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- . «Poesías de Santa Teresa de Jesús.» Custodio Vega, Ángel. *La poesía de Santa Teresa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975. 239-277.
- Jiménez Duque, Baldomero. «San Juan de la Cruz y el siglo XVII.» VV., AA. *San Juan de la Cruz*. Ed. Baldomero Jiménez Duque y Luis Morales Oliver. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1977. 5-36.
- Jung, Carl Gustav. *Respuesta a Job*. Ed. Martí Soler. Trad. Andrés Pedro Sánchez Pascual. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- Kruse, Elisabeth. ««Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero.» *Hípogrifo* (2018): 461-474.
- . *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso*. Tübingen : Orbis Romanicvs, 2016.

- Lázaro Carreter, Fernando. «Imitación y originalidad en la poética renacentista.» *Historia y crítica de la literatura española* . Ed. Francisco López Estrada. Barcelona : Editorial Crítica , 1980. 91-97.
- Lecea y Gracia, Carlos de. «Prólogo .» A.A.V.V. *Certamen literario en honor a San Juan de la Cruz. Composiciones premiadas con motivo del tercer centenario del doctor extático*. Segovia : Imprenta Provincial , 1892. V-XL.
- Lista, Alberto. «El canto del Esposo.» A.A.V.V. *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*. Ed. Ismael Bengoechea. Cádiz: Editorial Miriam, 1989. 94-97.
- Lucifora, María Clara. «En la “fábrica de dinamita”: poesía y ética en José Ángel Valente.» *Dirāsāt Hispānicas* (2017): 139-152.
- López Bueno, Begoña y Rogelio Reyes Cano. «Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V.» *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco López Estrada. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 98-113.
- López Castro, Armando. «La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente .» *Estudios humanísticos. Filología*. (1990): 75-94.
- . «San Juan de la Cruz en los límites del lenguaje.» *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 13.1 (1997): 56-73.
- López-Baralt, Luce. «El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana.» *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Ed. Luce López-Baralt y Lorenzo Piera. Madrid: Trotta, 1996. 25-52.
- . «La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylà.» *Quaderns de la Mediterrània* (2009): 201-211.

- . «Prólogo.» A.A.V.V. *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*. Ed. Luce (ed.) López-Baralt y Beatriz (coord.) Cruz Sotomayor. Madrid: Trotta, 2013. 9-16.
- . «Prólogo.» Cardenal, Ernesto. *Telescopio en la noche oscura*. Madrid : Trotta , 1993. 9-26.
- . «Prólogo. La experiencia mística: tradición y actualidad.» VV., AA. *El sol a mediaoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Ed. Luce López-Baralt y Lorenzo Piera. Madrid: Trotta, 1996. 9-22.
- Machín Lucas, Jorge. «José Ángel Valente y la mística en "El fulgor": Una teofanía pagana en busca del silencio sonoro de la palabra.» *Revista Hispánica Moderna* (55): 423-434.
- Madariaga, María de. «La hermana paloma.» VV., AA. *Suma poetica*. Ed. José María Pemán y Miguel Herrero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944. 782-783.
- Madre de Dios, Juan de. «Dicho por Fr. M. de la M. de Dios, Trinitario.» Cruz de la, San Juan. *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. V. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana , 1931. 105-110.
- Mancho Duque, M. «Comentario.» *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*. Ed. D. Ynduráin. Barcelona : Crítica , 2002. 118.
- . «Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz.» 2008. *Cervantes Virtual*. febrero de 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/creacion-poetica-y-componente-simbolico-en-la-obra-de-san-juan-de-la-cruz--0/>>.

- Mantero, José María. «Tensión y ambigüedad en las memorias de Ernesto Cardenal.» *Hispanófila* (2014): 161-173.
- Martín-Hernández, Evelyne. «Clara Janés. Lo poético y lo sagrado.» *Clara Janés. El fuego invisible*. Ed. Anne M. Pasero. Ávila: Ayuntamiento de Ávila, 2012. 171-178.
- Mata Ramos, Amanda Beatriz. *riull.ull.es*. 2017. 20 de 03 de 2019.
- Mateo Gambarte, Eduardo. «Ramón Xirau: el Mediterráneo exiliado en México.» *Exils et migrations ibériques au XXe siècle* (1999): 185-206.
- McGinn, Bernard. «La tradición de la oscuridad mística y Juan de la Cruz.» *Revista de espiritualidad* (2019): 9-33.
- . *Mysticism in the Golden Age of Spain*. New York: Herder & Herder The Crossroad Publishing Company, 2017.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *San Juan de la Cruz en Méjico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. «Discurso.» Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1881. 7-64.
- Merton, Thomas. «Correspondencia (1959-1968).» Cardenal, Ernesto y Thomas Merton. *Correspondencia (1959-1968)*. Ed. Santiago Daydí-Tolson. Trad. Santiago Daydí-Tolson. Madrid: Trotta, 2003.
- . «Prólogo.» Cardenal, Ernesto. *Vida en el amor*. Madrid: Trotta, 2010. 9-18.
- Mialdea Baena, Antonio José. *La recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002.

- Moog-Grünwald, María. «Investigación de las influencias y de la recepción.» *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. México: UNAM, 1993. 254-270.
- Niño Jesús, Matías del. *El tomismo de San Juan de la Cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 1930.
- Odio, Eunice. *Los elementos terrestres*. San José, Costa Rica : Editorial de Costa Rica , 2013.
- O'Malley, John W. *The First Jesuits*. Cambridge MA: Harvard University Press , 1993.
- O'Reilly, Terence. «St John and the Traditions of Monastic Exegesis.» O'Reilly, Terence. *From Ignatius Loyola to John of the Cross*. Hampshire/Brookfield : VARIORVM , 1995. 105-126.
- . *The Bible in the literary imagination of the Spanish Golden Age*. Vols. Early Modern Catholicism and the visual arts series, Vol. 3. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2010.
- Orozco Díaz, Emilio. *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1994. II vols.
- Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*. Ed. Melquiades Andrés. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1972.
- Otero, Blas de. *Blas de Otero* María Pilar Comín. 29 de abril de 1956.
- . *Blas de Otero cuenta algo de su vida* Manuel Michel. 23 de abril de 1959.
- . «Historia (casi) de mi vida.» Otero, Blas de. *Obra completa*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. 947-970.
- . *Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero (1968)* Eliseo Bayo. 2008.

- Pacheco, José Emilio. «Ramón Xirau y la poesía mexicana.» VV, AA. *Presencia de Ramón Xirau*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1986. 71-73.
- Pacho, Eulogio. «El misticismo de Miguel de Molinos.» *El sol a media noche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Ed. Luce López-Baralt y Lorenzo Piera. Valladolid: Editorial Trotta, 1996. 85-108.
- . «El quietismo frente al magisterio sanjuanista sobre la contemplación.» *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità* 13.1-2 (1962): 353-426.
- . «El quietismo frente al magisterio sanjuanista sobre la contemplación.» *Ephemerides Carmeliticae* 13 (1962): 353-426.
- . «Introducción.» Cruz, Juan de la. *Cántico espiritual*. Ed. Eulogio Pacho. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981. 9-77.
- . «La crítica textual sanjuanista en el siglo XX.» *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Ed. Salvador Ros García. Salamanca: Ediciones Universidad Pontificia., 1997. 253-269.
- . *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. Burgos: Monte Carmelo, 1998.
- Palafox y Mendoza, Juan de. *Obras. Tomo 7 Notas a las cartas, y avisos de Santa Teresa de Jesus, y varias Poesías Espirituales del Venerable Autor / Don Juan de Palafox y Mendoza*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- Palomo, María del Pilar. «Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942).» *Simposio sobre Juan de la Cruz*. Ávila : Mijan, 1986. 131-148.

- Pardiñas, Bernabe de. «Pardillo místico.» A.A.V.V. *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*. Ed. Ismael Bengoechea. Cádiz: Editorial Miriam, 1989. 92-93.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona : Seix Barral , 1993.
- . «Pròleg.» Xirau, Ramón. *Graons*. Trad. Pere Gimferrer. Barcelona: Edicions 62, 1979. 7-8.
- . «Respuesta al discurso de ingreso de Ramón Xirau en El Colegio Nacional » *Memorias de El Colegio Nacional*. Ciudad de México : El Colegio Nacional , 1974.
- Peers, E. Allison. «The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega.» *Hispanic Review* 21.1 (1953): 1-19.
- Pemán, José María. «Estudio preliminar.» VV., AA. *Suma poetica*. Ed. José María Pemán y Miguel Herrero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944. 3-30.
- Pérez Barroso, Ángel. *Un poeta actual del siglo XVI: San Juan de la Cruz*. Santo Domingo : Instituto Tecnológico de Santo Domingo , 1992.
- Perrin, David. *Canciones Entre El Alma Y El Esposo of Juan de la Cruz: A Hermeneutical Interpretation*. Ottawa: Scripta Humanistica, 1997.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Teoría del canon » Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid : Cátedra, 2000. 9-135.
- Ramond, Michèle. «La anapoiesis de Clara (sobre un caso de ruptura con la función metafórica).» *Linguistique hispanique (Actualités de la recherche)*. Ed. Gilles Luquet. Limoges : Presses Universitaires de Limoge et du Limousin, 1992. 189-198.

- Rodao, José. «Al gran poeta lírico San Juan de la Cruz.» A.A.V.V. *Certamen Literario en honor de San Juan de la Cruz. Composiciones premiadas con motivo del tercer centenario del Doctor Extático*. Segovia : Imprenta Provincial , 1892. 59-64.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica de la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid : Castalia , 1968.
- Rodríguez, José Vicente. «El avance de la biografía sanjuanista durante el siglo XX.» VV, AA. *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Ed. Salvador (coord.) Ros García. Salamanca: Ediciones Universidad Pontificia, 1997. 271-292.
- . «San Juan de la Cruz: magisterio oral y escritos breves.» *Teresianum* 40 (1989/2): 397-433.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. «Consideraciones sobre la formación cultural de san Juan de la Cruz.» *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Ed. Salvador Ros García. Ávila: Ediciones Universidad Pontificia - Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1997. 311-340.
- . *La formación universitaria de Juan de la Cruz*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992.
- Ródenas Moya, Domingo. «Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría.» Jauss, H.R. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid : Editorial Gredos , 2013.
- Ruiz, Federico. «Religioso y estudiante. En la Universidad de Salamanca.» A.A.V.V. *Dios habla en la noche. Vida palabra ambiente de San Juan de la Cruz*. Madrid : Editorial de Espiritualidad , 1990. 61-91.
- Sánchez Lora, José Luis. «El material informativo de los proceso para la beatificación de San Juan de la Cruz.» *La recepción de los*

- místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Salamanca : Ediciones Universidad Pontificia , 1997. 341-358.
- Sánchez Robayna, Andrés. «Introducción.» Valente, José Ángel. *Poesía completa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. 9-55.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. «La Estética de la Recepción. El cambio de paradigma. » *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México : UNAM, 2005. 31-48.
- Sainz Rodríguez, Pedro. *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid : Taurus , 1989.
- . *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Editorial Voluntad, 1927.
- San José, Jerónimo de. *Historia del Venerable Padre fr. Juan de la Cruz*. Vol. III. Madrid, 1641.
- San José, María de. «Dicho de María de San José C.D.» *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. V Procesos de Beatificación y Canonización. Burgos: Monte Carmelo, 1931. 229-232.
- San Román, Juan Bosco. «El tercer centenario de la muerte de San Juan de la Cruz (1891) en España.» *Teresianum* 1 (1991): 185-226.
- Santa Teresa, Silverio de. *Obras de San Juan de la Cruz*. Vol. I. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1929.
- Santa Teresa, Silverio de. «Preliminares .» Cruz, San Juan de la. *Obras de San Juan de la Cruz*. Ed. Silverio de Santa Teresa. Vol. I. Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana, 1929. V vols.

- Santiago, Miguel de. «Introducción.» A.A.V.V. *Antología de poesía mística española*. Ed. Miguel de Santiago. Barcelona: Verón Editores, 1998.
- Sanz Manzano, Ma Ángeles. «San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez: dos tentativas poéticas de llegar a lo divino.» *ALSO*. Burgos - La Rioja: Vervuert/Iberoamericana, 2002. 1641-1652.
- Sanz, Clementino. «San Juan de la cruz y Cervantes .» *Revista de espiritualidad* (1969): 105-109.
- Sastre Ariza, Santiago. «Prisión y fuga de un poeta. La noche oscura de Juan de la Cruz en Toledo .» *Toletum* . Toledo : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2016. 51-75.
- Schulz, Hermann. «Presentación.» Cardenal, Ernesto. *La santidad de la revolución*. Trad. Severiano Talavera. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1972. 9-16.
- Sebold, Rusell P. *El rapto de la mente. Poética y Poesía diésiochescas* . Barcelona : Anthropos , 1989.
- Segura, José Sebastián. *Poesías de J.S. Segura*. Veracruz: Biblioteca de Autores Mejicanos, 1884.
- Servera Baño, José. «Presencia de la poesía de San Juan de la Cruz en los poetas españoles del siglo XIX.» A.A.V.V. *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista* . Valladolid : Junta de Castilla y León , 1993. 449-464.
- Sesé, Bernard. «Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino .» *Actas XIII Congreso AIH* . Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Esquerra. Madrid : AIH, 2000. 385-394.

- . «Poética del cuerpo según Juan de la Cruz.» *Actas XIV Congreso AIH*. Ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso. New York : AIH, 2004. 527-536.
- Siles, Jaime. «Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras.» Janés, Clara. *Movimientos insomnes*. Barcelona : Galaxia Gutemberg , 2015. 7-39.
- Silvestre Miralles, Alicia. *La traducción bíblica en san Juan de la Cruz: Subida del Monte Carmelo*. Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza , 2015.
- Simon, Robert. «El misticismo geométrico y la poesía de Clara Janés en el siglo XXI.» *Revista de Estudios Hispánicos XXXIV.2* (2007): 157-169.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. New Haven : Yale University Press , 2002.
- Terry, Arthur. «Pensamiento y canto en la poesía de Ramón Xirau.» *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* (1984): 39-50.
- Valente, José Ángel. «Formas de lectura y dinámica de la tradición.» A.A.V.V. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Ed. José Ángel Valente y José Lara Garrido. Madrid: tecnos, 1995. 15-22.
- . «La experiencia abisal.» *Er, Revista de Filosofía* (1985): 223-236.
- . *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores , 1971.
- . *Las palabras de la tribu*. Madrid : siglo XXI, 1971.
- . *Lectura en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife : UIMP , 1989.
- . «Mandorla.» Valente, José Ángel. *Poesía completa*. Barcelona : Galaxia Gutemberg , 2014. 405-437.

- . «Nada está escrito (1952-1953).» Valente, José Ángel. *Poesía completa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2014. 771-797.
- . *Notas de un simulador*. Madrid : Ediciones La Palma , 1997.
- . *Rincón Literario: Poetas Españoles contemporáneos: José Ángel Valente* Edith Checa. 16 de mayo de 1997.
- . «Una breve memoria.» *El País* 18 de mayo de 1987.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de la piedra y el centro*. Barcelona : Tusquets, 1991.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro* . Barcelona : Tusquets , 1991.
- Valente, José Ángel y José Lara Garrido. «Introducción.» A.A.V.V. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Ed. José Ángel Valente y José Lara Garrido. Madrid: tecnos, 1995. 9-12.
- Valéry, Paul. *Estudios filosóficos* . Madrid : La balsa de Medusa , 1993.
- Vallbona, Rima de. «Eunice Odio - la palabra innumerable e ilimitada del poeta » Odio, Eunice. *Los elementos terrestres* . San José, Costa Rica : Editorial Costa Rica , 2013. 7-18.
- Vallejo, César. *Los Heraldos Negros* . Lima : Editorial Peru Nuevo , 1959.
- Vega, Amador. «Introducción » Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada* . Ed. Amador Vega. Trad. Amador Vega. Madrid : Siruela , 2008. 11-31.
- Vega, Ventura de la. *Obras poéticas* . París : Imprenta de J. Claye , 1866.
- Verdaguer, Jacint. *Obres complertes ab gran cura ordenades et anotades*. Vol. 2. Barcelona: Toledano, López y Ca., 1905.
- . *Obres complertes ab gran cura ordenades y anotades*. Vol. 1. Barcelona: Toledano, López y Ca., 1905.

- Villarreal, Minerva Margarita. *Adamar* . Monterrey: Verdehalago : —.
Entrevista con Minerva Margarita Villarreal Xánath Caraza. abril
de 2016.
- . *La condición del cielo* . Puebla : Colibrí , 2003.
- . *Las maneras del agua* . Ciudad de México : Fondo de Cultura
Económica , 2016.
- Villava, Francisco de. *Empresas espirituales y morales* . Baeza: por
Fernando Díaz de Montoya , 1613.
- Wöhler, Franz K. *Thomas Traherne: The Growth of a Mystic Mind* .
Salzburg : Univesität Salzburg , 1982.
- Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Ed. Carlos Ortega Bayón. Trad.
Carlos Ortega Bayón. Madrid: Trotta, 1994.
- Xirau, Ramón. *De mística* . México, D.F. : Editorial de Joaquín Mortiz ,
1992.
- . «Los filósofos transterrados .» *Otras Españas. Antología sobre literatura
del exilio* . Ciudad de México : El Colegio de México , 2011.
226-230.
- . «Los trovadores .» *Revista de la Universidad de México* (1961): 9-10.
- . *Poesía completa (edición bilingüe)*. Trad. Andrés Sánchez Robayna.
México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Zambrano, María. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Ed. Jesús
Moreno Sanz. Barcelona: Siruela, 2004.
- . «La voz abismática.» *Poesía en el campus*. Ed. Javier Delgado.
Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989. 89-91.

