

LA CLAVE EXEGÉTICA DEL "CÁNTICO ESPIRITUAL"

SUMMARIUM. — Quae intimam structuram litterariam *Cántico espiritual*, prouti ad eiusdem doctrinalem argumentationem relata spectant, inquirimus; qualiter in utraque quoque operis compositione poetica configuratio et doctrinalis expositio proponantur examinantes, olim promissa (*Ephemerides Carmeliticae* 9 [1958] p. 307) tandem facimus.

LA VISIÓN POÉTICA Y LA LÍNEA DOCTRINAL EN EL PRIMER CÁNTICO *

Historiamos en otra parte cómo los versos del *Cántico espiritual* brotaron de la pluma sanjuanista como expansión de la misteriosa savia, que lentamente había ido calando en el espíritu del Vate Castellano.¹ El «ejercicio de amor divino», tema nuclear del poema, sirve de aglutinante al denso mundo de imágenes que se agolpan en la mente al momento del lance poético. Hoy nadie duda de que el Cántico espiritual es creación de procedimiento marcadamente alegórico. Egloga divina en que el simbolismo y los recursos técnicos del arte se trenzan maravillosamente, supeditados siempre a la visión unitaria del conjunto. La secuencia estrófica y la trama poética mantienen tenso el hilo sutil que engarza las 39 canciones, compuestas, según sabemos, a notable distancia ambiental y cronológica. Como retazos del mundo vivido y saboreado por el Místico de Fontiveros bajo el ímpetu del «amor divino» mantienen unidad orgánica indestructible.²

* Véase la primera parte de este estudio en esta misma revista 9 (1958) [307]-337. Ténganse en cuenta las advertencias a que se hace llamada desde el título (p. [307]).

¹ Cf. nuestro trabajo *El « prólogo » y la hermenéutica del « Cántico espiritual »*, publicado en la revista *El Monte Carmelo* 66 (1958) [3]-108. A este propósito deben leerse especialmente las pp. 6-48.

² En el trabajo aludido en la nota precedente intentamos determinar la fecha y el lugar en que San Juan de la Cruz compuso las estrofas añadidas al primitivo poema de Toledo (cf. pp. 16-24). Provisionales en muchos aspectos aquellas páginas, y pendientes de ulteriores complementos documentales, con-

La « declaración » directa de los versos nos trasborda, por vías trasversas, al espectáculo figurado e inaugurado por el Místico Vate sin destruir la genuina fisonomía de la creación poética. En cambio, la « explicación » demorada, superpuesta, nos aleja irremisiblemente del ámbito figurativo del artista. Cuando San Juan de la Cruz, convertido en maestro de espíritus, traza un plan doctrinal partiendo del poema, lucha por establecer estricto correlato entre la ciencia espiritual y la vivencia poética. Consta más de una vez lo arduo, y hasta imposible, de la empresa.³ Con denodado esfuerzo va acoplando en torno a la paráfrasis literal de los versos elementos doctrinales que intentan forzar — sin conseguirlo — la visión de un riguroso orden lógico en las estrofas. Veremos cómo la visión poética y el esquema doctrinal del *primer Cántico* son refractarios a un plan teórico, rigurosamente exacto, tal como nos lo pretende hacer ver la declaración directa del poema.⁴

I. — Estructura de la creación poética

Sin pretensiones de exhaustividad, urge señalar en primer lugar los elementos estructurales, que, de una u otra forma, concurrieron al alumbramiento del divino poema. En vistas a su interpretación podemos retener como fundamentales los que reseñamos a continuación. No es preciso para nuestro intento jerarquizarlos con absoluto rigor, ni tampoco seguir al detalle sus entrecruzamientos e interferencias.

1. *Base temática del poema.* La rotulación aparentemente genérica del *Cántico* refiere con bastante fidelidad el motivo dominante que embarcaba al Místico Poeta cuando rompió a cantar allá en su prisión toledana. En medio del refinado tormento corporal embriagaba su espíritu el regusto indecible del amor divino.

cluían con afirmaciones probables solamente. Reteníamos seguro el hecho de la composición en tres grupos estróficos — distanciados entre sí — del poema; no empero la fecha ni el lugar de su respectiva escritura.

Sin citarlas ni documentarlas con aportaciones nuevas se han dado como ciertas aquellas conclusiones. En tanto no aparezcan los nuevos elementos con que esperamos aclarar el problema, declinamos toda responsabilidad en este punto.

³ Véase lo dicho sobre este punto en *Ephemerides Carmeliticæ* 9 (1958) pp. 318-327 y 333-336.

⁴ Sobre el significado del término *declaración directa*, y otros correlativos, véase lo dicho anteriormente en esta misma publicación 9 (1958) pp. 332-335.

Para darnos cuenta de que las sublimes estrofas «tratan del ejercicio de amor entre el alma y el Esposo Cristo»,⁵ no necesitábamos la declaración explícita de su autor. Basta una lectura somera para constatar, como algo inmediato y tangible, que el ejercicio de amor entre el Esposo Cristo y el alma de fray Juan es, además de tema central de la égloga, hilo sutil que enlaza y sostiene la secuencia estrófica. El desarrollo graduado de este ejercicio amoroso delimita poéticamente las diversas etapas de la senda espiritual alegorizada en el fluir de los versos.

En cuanto tema central de la creación poética el «ejercicio de amor» sirve por necesidad de núcleo doctrinal a la exégesis en prosa. Cuantos factores concurren al progreso de la vida espiritual se contemplan en el *Cántico* a través del prisma del amor. Aparecen como su mundo circundante; como elementos conglobados en su dimensión funcional y en su dinamismo vital.

Queda explicado cómo la visión intuitiva del poeta no relata momentos del itinerario espiritual partiendo de esquemas establecidos por anticipado. Esboza sólo la graduatoria del ejercicio amoroso contemplando a grandes rasgos su efectivo desarrollo temporal. Los momentos culminantes del proceso intensivo del amor divino delimitan en la égloga los diversos ciclos poéticos («anillos, ejercicios concéntricos»),⁶ que se van sucediendo cual variaciones de idéntico motivo musical.

2. *Elementos objetivos de la figuración alegórica.* Apoyados en la glosa auténtica podemos individuar los principales elementos transformados por el simbolismo poético. Los hitos que jalonan la ascensión amorosa son ante todo los dones gratuitos que el alma recibe de su Amado. Misteriosas comunicaciones de inteligencia y de amor que aligeran sus desa-

⁵ No sabemos si San Juan de la Cruz dio algún título especial al poema del *Cántico*, antes de su comentario en prosa. De la relación pormenorista de la M. Magdalena del Espíritu Santo (cf. estudio citado en la nota 2, p. 11), y de las deposiciones antiguas que hablan de las poesías compuestas en Toledo, parece deducirse que los epígrafes aparecieron solamente cuando éstas comenzaron a multiplicarse en copias manuscritas. Ni siquiera podemos asegurar que procedan del mismo Santo. Más bien tenemos que aceptar lo contrario, dadas las diferencias notables entre las diversas colecciones, y de éstas con el rótulo escrito, ciertamente por el Santo Reformador, al comenzar su explicación. Algo ligeros han andado también los editores (incluso presentados como críticos) en este extremo.

Corregíamos en el referido estudio (cf. not. 2, p. 25, not. 38) la especie, tan difundida, de haber sido el P. Jerónimo de San José el primero en divulgar la denominación de *Cántico espiritual*. San Juan de la Cruz parece distinguía su obra con la denominación genérica «*El libro de las Canciones de la Esposa*», según se lee en la carta de junio 1586 a la M. Ana de San Alberto.

⁶ La expresión es de Ricardo Blasco en *Revista de literatura* 3 (1953) [115].

lados pasos hacia la divina unión. Son mercedes, visitas, noticias, heridas, llagas, toques de amor, que van configurando la escalada del místico monte donde tendrá lugar el « feliz y perenne convite ».

Cuanto más frecuentes son las dulces visitas del Amado Esposo, y más elevadas las noticias que de sí descubre al alma, mayores son las ansias y las fatigas amorosas de ella. Tal « abundancia de suave embriaguez » ponen en el alma, que con gran eficacia y fuerza la hacen « enviar a Dios emisiones o enviamientos de alabar, amar y reverenciar ». Se entabla así una especie de emulación entre los dos protagonistas de la égloga : el alma enamorada y el Esposo Cristo. Es la base estructural del diálogo y principal elemento objetivo de la escenificación del drama poético.

El trato cada vez más íntimo de Dios y del alma se verifica intercausalmente por medio del conocimiento y por medio del amor. Es patente la correlación que entre ambos elementos establece el poeta y la insistencia con que los recalca luego el comentarista. Se establece entre ambos a lo largo de la obra una interdependencia continua, delatando bien a las claras cómo estamos ante otro de los factores que dan unidad y viveza a la progresión estrófica.

Tanto la inteligencia como el amor del divino Esposo le llegan al alma por vía de contemplación. Primero, a través de una atenta y demorada consideración de las huellas dejadas por el Amado en las criaturas. Contemplación que se presenta como ansiosa y celosa consideración de cuanto puede descubrir rastros de su acelerado paso.⁷ En determinado momento la vigilante observación se torna visión extática, que, por vía experimental, descubre la figura misma del Amado.

La intensificación de la amorosa noticia de Dios, causa en el alma regresión paulatina de todo afecto contrario a la voluntad del Esposo divino. Por eso el progreso en el amor, a la vez que purifica el espíritu, gradúa positivamente la perfección del alma en cuanto itinerario ascensional a Dios.

Este elemento juega papel fundamental en la estructura del *Cántico* (poema y comentario directo). Dada su carencia de perspectiva cronológica exacta, la delimitación temporal de las etapas del camino espiritual se refiere únicamente a sucesión de momentos importantes. Deslinda sólo estados interdependientes en forma de planos superpuestos.

⁷ « Contemplación », además del significado técnico, como grado de oración mental, tiene en el *Cántico* otra acepción más genérica e indeterminada. En las primeras estrofas equivale frecuentemente a mirar, estudiar con atención las criaturas, « rastros de Dios ».

Poéticamente fija situaciones límites, configuradas en diversas alegorías que luego se proyectan en un genérico fondo simbólico.

En la contextura del poema es evidente que la sucesión cronológica de los estadios de la perfección no corre paralela al desdoblarse de tantos otros ciclos poéticos de la cadena imaginativa. Debemos reaccionar, por tanto, contra el rutinarismo exegético que ve en cada estrofa un nuevo grado de amor, y, por ende, un paso más en el itinerario espiritual del alma. Como si el ritmo poético caminase isócronamente paralelo al progreso espiritualizante del amor. Seguir interpretando el *primer Cántico* a base de este paralelismo, es dejarse ofuscar por el espejismo que difunde en torno a la poesía la posterior acomodación teórica de sus canciones.⁸

3. *Configuración temporal de la escena mística.* Verdad es que todas las estrofas del poema « cantan » o « cuentan » — según dice la declaración — un momento de la vida espiritual en directa relación con un *antes* y un *después*. Pero es evidente que no en todas comienza un *después* correlativo a un *antes* inmediato y significativo de un instante realmente diverso.

Agrupándose en zonas bastante delimitadas (siempre eslabonadas entre sí) es como las estrofas del poema describen el progreso del amor divino, dando la sensación de una sucesión temporal ininterrumpida.

No es difícil identificar los varios grupos estróficos de que se compone estructuralmente el poema. Sustancialmente podemos reducirlos a los ciclos poéticos propuestos más abajo, y que, por convergencia, determinan el graduado avanzar del alma en la búsqueda y hallazgo del Esposo divino. Conviene no exagerar demasiado ni la unidad simbólica del conjunto, ni tampoco las fisuras que separan los diversos ciclos alegóricos del poema. En ningún caso se puede identificar la secuencia estrófica con el riguroso desarrollo temporal del « ejercicio del amor ». Sería deformar prosaicamente la visión genial del poeta, al mismo tiempo que se haría ininteligible el comentario por los repetidos anacronismos.

4. *Discontinuidad cronológica.* En íntima relación con el anterior hay que tener muy presente otro elemento clave de la composición y, por

⁸ A los autores citados anteriormente (not. 3 de la primera parte de este trabajo; p. 310) podríamos añadir otros muchos. En realidad es la interpretación que ha privado hasta el presente, a pesar de que ya algunos autores antiguos, como José del Espíritu Santo (portugués) en su *Cadena mística carmelitana* (pp. 262b-253b) dieron su toque de atención. El examen de las estrofas 15, 16, 17-18, 23-29 ofrece una prueba bien concluyente.

consiguiente, de su interpretación. Contra lo que pudiera deducirse de una precipitada lectura de las « declaraciones », la visión directa del itinerario espiritual no se proyecta como progresión constante y continua. Entre la etapas, marcadas por el *antes* y el *después*, aparecen intersticios temporales evidentes. Los momentos culminantes de la historia amorosa del alma están separados por intervalos de duración indefinida. El poeta no rehace día por día su vida espiritual,⁹ enuncia alegóricamente los instantes cruciales; describe los estadios más típicos de la ascensión a Dios. El tránsito de un estado a otro queda sin relieve poético. Lo constatamos al ver al alma en posiciones más avanzadas, pero sin que podamos calcular el tiempo invertido en cada una de ellas. La interferencia temporal de diversos estadios de la vida espiritual se realiza con frecuencia dentro de una misma estrofa,¹⁰ aunque adquiere mayor relieve comparando entre sí los estratos poéticos bien diferenciados. Inconsistencia y discontinuidad cronológicas son palpables sobre todo en la anacrónica superposición de varias etapas del camino espiritual, según quedó documentado en la primera parte de este trabajo.¹¹

5. *Escenificación de la acción poética.* En contraposición con la discontinuidad temporal aparece maravillosamente configurada la perspectiva espacial de la égloga. Con exquisito enfoque artístico se proyecta el desarrollo escénico en un trasfondo espacial cuyos contornos se esfuman o se plastifican según las circunstancias. A lo largo del poema se vislumbra siempre un mágico ambiente de difuso simbolismo que mantiene la atención ante algo presente, bien ubicado.

La primera estampa se desarrolla en lugar indefinido, porque se trata de hallar al Amado oculto, escondido. Estamos en el primer ciclo poético, estructurado como una búsqueda afanosa. Toda la escena gira en torno a ese ignorado « *adónde* » se ha escondido el divino Esposo. La superposición de círculos alegóricos irá configurando — alegóricamente — cada vez más ese ambiente indeterminado, que resulta base estructural de toda la trama poética. Del genérico « *adonde* » de la pesquisa angustiosa llegaremos al escondite bien definido, *donde* se realizará el ansiado

⁹ En qué sentido refleje la poesía el propio itinerario espiritual del Místico Doctor quedó sumariamente aclarado en otro trabajo, complementario del presente (cf. not. 2, pp. 38-48).

¹⁰ Interesante sobre todos es el caso de la estrofa 12. También son dignas de contarse las siguientes: 1, 2, 7, 16, 17-18, etc.

¹¹ Además de lo allí expuesto, se apreciará fácilmente este fenómeno típico del *primer Cántico* repasando el sumario de su contenido, esquematizado más adelante.

encuentro de los Amantes. La visión del poeta sigue más o menos estas etapas.

Las huellas que dejara el Amado en su «huida» sirven al alma de pista para localizar el «adónde» está escondido. Rastros de su paso quedan por «montes y riberas», por «fuertes y fronteras», por «sotos», «prados», «majadas», «oteros»...

«A zaga de su huella» logra por fin el alma vislumbrarle en su asomada, allá por el otero. Como «a toque de centella», alada se va tras él, hasta darle alcance. Es entonces cuando, en un lugar bien definido y detallado, celebran la alegría de su unión: es «*en la interior bodega*»:

Allí me dió su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa...
allí le prometí de ser su esposa.

Desde este momento no comparece más por el ejido, ni otros lugares donde solía tomar solaz y recreación el alma. Vive en la intimidad con su esposo. Ajena ya a toda turbación se entra con él «*en el ameno huerto deseado*» para celebrar el místico matrimonio. Allí reposa a su sabor, reclinando su cuello sobre los dulces brazos del Amado. Allí, donde su madre fuera violada, fue ella desposada; allí le dio su mano el Esposo; allí fue reparada y allí dormirá segura sin sobresalto ante «los miedos de las noches veladores», sin que nadie se acerque a tocar al muro del «ameno huerto» (estrof. 27-31).

Hallado el «socio deseado» en las verdes riberas de tan apacible lugar, quiere el alma asentar allí su nido y morada; estarse siempre a solas, cada vez más retirada, con su Amado. Insiste para ocultarse lo más posible a toda mirada indiscreta. Entrarse «más adentro en la espesura» del monte o del collado; penetrar en las «cavernas de la piedra», que «están bien escondidas», y *allí* gustar el mosto de las granadas.

Como resonancia de aquel indefinido «adónde» inicial, cierra la configuración escénica otro trasfondo de contornos vagos e imprecisos de maravilloso efecto artístico. *Allí, donde* nadie lo miraba..., *donde* Amínadab tampoco parecía...; *donde* la caballería a vista de las aguas descendía...

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

La reposada lectura del poema patentiza que la intuición radical del artista se estructura ambientalmente en torno a un centro espacial, que circunscribe y ubica simbólicamente el desarrollo de la escena amorosa en él descrita.

Apoyados en el sentido directo, atribuido por la glosa a los versos, no resulta empresa difícil establecer el correlato existente entre las diversas escenas de la acción simbólica y los ciclos poéticos que componen el delicado poema. Podemos mantener como fundamentales las aproximaciones que establecemos en el apartado siguiente.

2. — Desarrollo de la trama poética

Las aparentes digresiones que bordean el desarrollo de la acción central, desde el punto de vista artístico, comunican extraordinaria viveza al dinamismo de la escena bucólica. La estructura literaria del poema resulta perfecta. « Velocidad condensada de la vía purgativa y la iluminativa, amplio canto de la Esposa y juegos y delicias del noviazgo en los desposorios, cántico alternado de los esposos en el matrimonio espiritual, perfecta unión e ímpetu del alma que pide las supremas delicias, efecto descendente en la última estrofa ».¹² Sin pretender clasificaciones cerradas a otras visiones posiblemente más exactas, podríamos quizás retener la siguiente descomposición estructural del bellissimo poema.

Búsqueda del Amado-Esposo = primer ciclo poético

(Primera etapa del itinerario espiritual: I-II)

A poco que reparemos en la estructura rítmica del poema y en su contenido doctrinal advertimos que las once primeras canciones forman un conjunto armónico bien diferenciado de las siguientes. Podemos considerarlo como el primer ciclo poético. Su configuración alegórica y su desarrollo mental se resumen de la manera siguiente.

El alma, desolada, sale gimiendo en pos del Amado-Esposo que, tras fugaz aparición, se le « ha ido ». A la precipitación de su salida corresponde un estilo veloz, una marcha rítmica apresurada. Un sucederse en cascada incontenible de gritos, gemidos, sollozos. Una hilera de interro-

¹² DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz* [3a. ed.] (Madrid 1958) pp. 157-158. En la 2a. edición citada en la primera parte de este trabajo, p. 194.

gaciones y llamadas, de interjecciones y respuestas, de conjuros e interpelaciones, de ayes desgarradores...

Hasta llegar a la estrofa doce, no aparece el verdadero coloquio entre los amantes. El prolongado monólogo del alma apenas si se interrumpe con el apresurado llamamiento a las criaturas (estrofas 4-5). Es el alma, siempre en tensión sojuzgadora, la que exclama: «Ay, quién podrá sanarme...». «Mas cómo perseveras, oh vida...». «¿Por qué, pues has llagado a questo corazón, no le sanaste?...» «Apaga mis enojos...» «Acaba de entregarte ya de vero...».

Tampoco existe real sucesión de estados, cronológicamente distintos, en la vida del alma. Persiste siempre el instante del que arrancan la explosión poética y la vivencia espiritual como plasmación subitánea del sentimiento lírico. Todas esas estrofas resellan el momento de la intuición creadora que precede a la estructuración mental. El poeta, como saltando al espacio, comienza a describir grandes círculos concéntricos, hasta que su pensamiento toma rumbo definido recortando imaginativamente la estructura fundamental del poema.

Nótese que hasta la canción once no aparece ni un solo adjetivo. Se atropellan los sustantivos para dar sensación de velocidad y de urgencia en el alma por hallar al Amado. Dentro del ciclo poético aludido debemos señalar una leve diferencia redaccional. Mientras ocho de las once estrofas comienzan con interrogación o admiración, tres (3, 5, 7) siguen ritmo claramente narrativo que sirve para dar unidad y secuencia a todo el conjunto. Las expresiones poéticas son tan vivas que semejan formas plastificadas de los ayes desgarradores del alma enamorada; figuras animadas de sus preguntas y de sus conjuros. Tan adherida nace la expresión a la realidad vital que nos parece contemplar el alma transparente del mismo poeta.

La combinación de las tres estrofas narrativas con las ocho admirativas e interrogativas produce un maravilloso efecto estilístico que logra dar relieve al fondo escénico allí simbolizado. Parece describirse una prolongada acción histórica, cuando en realidad no existe más que un momento temporalmente indivisible, y captado en un simple golpe de vista.

Contempladas así estas estrofas, sin la dimensión temporal que les atribuye la glosa, es muy difícil señalar en ellas palpable progresión cronológica en consonancia con los grados de la escala espiritual. En sustancia reflejan todas el mismo estado de ansia, de zozobra; idéntica visión del alma herida de amores por la ausencia de su Amado. Si no bastase a demostrarlo la factura misma de las canciones, sobrecargadas

de gemidos y suspiros, bien claro lo dice la interpretación directa que nos ofrece el comentarista. A pesar de las demarcaciones cronológicas que intenta introducir, comprobamos que al llegar a la estrofa once pinta al alma en la misma situación espiritual que en las primeras. Si omitiéramos las tres estrofas narrativas que enlazan el grupo, nos sería imposible definir una progresión temporal objetiva, contando incluso con el comentario. En realidad, no es en la *declaración directa* de los versos donde se pretende asentar límites bien definidos de la ascensión espiritual. Donde se forcejea por dibujar la perspectiva histórica de las estrofas es en la *explicación doctrinal* sobrepuesta, según dejamos explicado más arriba.

La búsqueda ansiosa del Amado hace de tema central en todo este ciclo y responde sustancialmente al primer estadio del itinerario espiritual propuesto por el comentarista. Partiendo de un desarrollo temporal, como punto de referencia, habría que ordenar así las estrofas del primer ciclo poético del *Cántico espiritual*.¹³

Encuentro de los Amantes = segundo ciclo poético

(Desposorio espiritual: 12-16)

En la estrofa 12 cambia radicalmente la decoración. El ritmo poético se serena; a la velocidad sigue la calma; la marcha conceptual toma rumbo fijo. Cuando más cuitada se hallaba el alma lamentando las amarguras de su abandono, alza la vista y se da repentinamente con los «ojos deseados» de su Amado. Aunque deslumbrada de momento, aquella visión la colma de gloria, hasta que transida por el gozo prorrumpe en un cántico de júbilo, iniciando el diálogo directo con el Esposo que ya no se aparta de cabe ella.

Ante su Amado la voz del alma se remansa y se explaya en anchura de deleite; todas las cosas bellas del mundo se tornan perfume y sabor. Los adjetivos y epítetos antes ausentes, expanden ahora la frase jubilosamente agolpándose en tropel y suplantando al nombre y al verbo tan

¹³ En el presente, como en los cuadros estróficos que le siguen, la colocación de las canciones quiere indicar, lo más fielmente posible, la progresión cronológica de la acción mística descrita en el poema. La correspondencia horizontal de las estrofas significa simultaneidad o paralelismo literario-estructural, mientras la sucesión vertical quiere indicar progresión cronológica. Sin embargo, no conviene extremar demasiado estas alineaciones, por las razones apuntadas a lo largo de nuestro estudio. Es imposible lograr exactitud matemática en un poema lírico.

3

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas,
 ni cogeré las flores,
 ni temeré las fieras,
 y pasaré los fuertes y fronteras.

4

¡ Oh, bosques y espesuras,
 plantadas por la mano del Amado !
 ¡ Oh, prado de verduras,
 de flores esmaltado,
 decid si por vosotros ha pasado !

5

Mil gracias derramando,
 pasó por estos sotos con presura,
 y yéndolos mirando,
 con sola su figura,
 vestidos los dejó de hermosura.

7

Y todos cuantos vagan,
 de ti me van mil gracias refiriendo,
 y todos más me llagan,
 y déjame muriendo
 un no sé qué que quedan balbuciendo.

10

Apaga mis enojos,
 pues que ninguno basta a deshacellos
 y véante mis ojos,
 pues eres lumbré dellos,
 y para ti solo quiero tenellos.

I

¿ Adónde te escondiste,
 Amado, y me dejaste con gemido ?
 Como el ciervo huiste,
 habiéndome herido ;
 salí tras ti clamando, y eras ido.

6

¡ Ay ! ¿ quién podrá sanarme ?
 Acaba de entregarte ya de vero,
 no quieras enviarme
 de hoy más ya mensajero
 que no saben decirme lo que quiero.

9

¿ Por qué, pues has llagado
 aqueste corazón, no le sanaste ?
 Y pues me le has robado,
 ¿ por qué así le dejaste,
 y no tomas el robo que robaste ?

2

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

8

Mas, ¿ cómo perseveras,
 oh vida, no viviendo donde vives,
 y haciendo porque mueras,
 las flechas que recibes,
 de lo que del Amado en ti concibes ?

11

¡ Oh, cristalina fuente,
 si en esos tus semblantes plateados
 formases de repente
 los ojos deseados,
 que tengo en mis entrañas dibujados !

prodigados en las canciones precedentes. El futuro y el condicional de las formas verbales ceden paso al pasado y presente de la narración.

Al cambio estilístico acompaña una trasmutación en la línea doctrinal interna. Se debe todo al efecto mágico del adjetivo, que prolonga y enriquece la dulce estela del nombre: « los valles solitarios nemorosos », las « ínsulas extrañas », los « ríos sonoros », « el silbo de los aires amorosos », « la noche sosegada », la « música callada », la « soledad sonora » ... Paralelamente cambia también el panorama espiritual del alma. Un nuevo estado espiritual que reseña otro grado más alto en la escala mística. Isócronamente se mudan, pues, el ritmo poético y la estructura doctrinal del poema. Es que el poeta, después de dar salida al impetuoso sentimiento que le embarga, comienza a delinear en cortornos precisos la estructura de la visión poética y de la experiencia mística. En este punto aparece ya claramente prefijada en la mente del Santo poeta la visión entera del camino espiritual.¹⁴

El ciclo poético iniciado en la estrofa 12 se cierra en la 17 con el cambio de tiempos verbales y la ubicación precisa de las místicas bodas. La ordenación de sus elementos rítmicos y doctrinales puede verse reflejada en el cuadro de la página anterior.

Ante todo se refiere brevemente el ansiado y suspirado encuentro de los amantes, destacando la primera violenta impresión del alma a la vista de su Amado, que se declara a su vez « herido de amores » por ella. Comprendiendo el alma que todavía no es digna de él por no estar suficientemente preparada, le ruega se aparte por un momento. Es el animado diálogo que desarrolla la estrofa 12 :

[*Alma-Esposa*] :

Apártalos Amado,
que voy de vuelo.

Esposo-[Amado]

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

¹⁴ Lo demuestra bien a las claras la singularísima (única en realidad) « *anotación* » colocada entre las estrofas 12 y 13-14. Reviviendo el momento subyugante de la creación artística, San Juan de la Cruz capta en un golpe de vista la profundidad doctrinal de su primera visión lírica. Esboza las líneas maestras de un esquema que quiere encasillar ordenadamente los versos del poema. Genérico y todo, es un primer intento significativo.

A seguido describe el alma, en reposado canto de júbilo, la figura cautivadora del Amado. Dos estrofas le bastan al poeta para condensar las bellezas todas del mundo físico simbolizando la grandeza y perfección del divino Esposo.

13

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

14

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

Otras dos canciones (paralelas entre sí y con las precedentes) puntualizan la nueva vida iniciada para el alma a partir del feliz encuentro con el Amado. Un estado saturado de paz y bienandanza en que se ve hermoseaada con mil dones graciosos. Se inaugura solemnemente « un dichoso día » con la celebración del desposorio espiritual. Promete entonces al Esposo serle fiel en el amor para siempre. Desde ese instante subsiste entre ambos continua y progresiva comunicación de bienes y de secretos. Así canta su dicha la Esposa :

15

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

16

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

Tampoco la secuencia de todo este ciclo alude directamente a un avanzar continuado por la senda espiritual. Colocadas sus estrofas en plano horizontal plasman con breves pero soberbias pinceladas el encumbrado estado del desposorio místico. En torno a esa idea básica, o alegoría central, se configura toda la carga doctrinal de las canciones, por más que el comentario sobrepuesto alargue manifiestamente su amplitud.

La fisura entre este ciclo y el siguiente es menos visible que entre todos los demás. Las postrecas estrofas copiadas sirven de arranque al impulso poético que se prolonga circularmente en las que siguen.

Mística unión de los Esposos = tercer ciclo poético

(Visión histórica del camino espiritual: 17-26)

Poéticamente considerado es éste el ciclo más interesante. Desde el punto de vista doctrinal resulta, en cambio, el más difícil y reacio a la ordenación. Despreocupado por la sucesión histórica de los acontecimientos, el poeta describe en gigantesca espiral todo el camino andado por el alma hasta que se ve puesta en la perfecta unión del matrimonio místico.

Partiendo del punto preciso en que se cierra el círculo anterior, clava su visión en la cima de la escala espiritual y desde allí, dominando todo el itinerario del alma lo va describiendo con sus incidencias históricas: desde la primera mirada graciosa del Esposo divino hasta su unión con él.

La secuencia rítmica de este amplio grupo estrófico — de desarrollo doctrinal muy ondulante — abarca las etapas siguientes.

En la primera, que comprende dos estrofas (17-18), se narra por primera vez la celebración del matrimonio espiritual, sin alusión alguna al tiempo transcurrido desde el día del desposorio, descrito en las estrofas anteriores. El alma-esposa es introducida en « la interior bodega » a gustar el « adobado vino » de las místicas bodas con el Amado. La escenificación y la localización son aquí sumamente plásticas y definidas.

17

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

18

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

En una segunda etapa cambia radicalmente el panorama con la trasmutación de la perspectiva histórica operada por los tiempos verbales. De lo pasado vuelve repentinamente a lo presente temporal y a lo futuro real. Lo acontecido al alma justifica lo que será en adelante su vida.

19

Mi alma se ha empleado,
y todo mi caudal en su servicio ;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

20

Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido ;
que andando enamorada,
me hice perdidiza, y fui ganada.

En la estrofa siguiente hay nuevo cambio de decoración. En lugar de las criaturas la ficción poética hace intervenir de nuevo al Esposo, a quien el alma da cuenta de sus proyectos. Conseguida la suspirada unión, el nuevo plan de vida que quisiera llevar el alma se resume así:

21

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

Inexplicable desde un punto de vista doctrinal bien trazado, el contraste inesperado, y casi brusco, de las tres estrofas siguientes, poéticamente es de singular encanto. Cuando nada lo hacía prever interpone aquí el poeta una larga historia de amores, maravillosamente sintetizada en solas tres estrofas. Es la vida del alma discurriendo bajo la caricia amorosa de la gracia divina.

22

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

23

Cuando tú me mirabas
su gracia en mí tus ojos
[imprimían ;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en
[ti vían.

24

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

Remata este espacioso ciclo poético trazando otro círculo concéntrico, que enlaza con la tercera etapa señalada en las estrofas 19 y 20. Terminada graciosamente la digresión histórica referida al divino Esposo, se vuelve de nuevo el alma a las criaturas, pidiéndoles — entre imperiosa y suplicante — no turben la perfección y tranquilidad conseguidas.

25

Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montaña.

26

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

La progresión, o, si se prefiere, la demarcación cronológica de la vida espiritual dentro de este ciclo poético es manifiesta. También es claro que no corre paralela a la secuencia estrófica. Se describen diversos estadios de la vida espiritual sin atender a su verdadero y real enlace temporal. Se interfieren de tal manera en la visión poética que, ni aun con la explicación del comentarista, resulta fácil su identificación.

En ninguna otra parte se advierte como aquí la presencia de aquella doble visión que estudiamos al principio de este trabajo. En la ordenación teórica de la obra se ha de distinguir con cuidado lo que pertenece a la visión poética, con sus requisitos artísticos, y lo que hace referencia a la sistematización doctrinal intentada en la glosa posterior.¹⁵

El matrimonio espiritual = cuarto ciclo poético

(La unión « en continuación de amor »: 27-31)

Las cinco últimas canciones del poema alumbrado en Toledo¹⁶ forman un conjunto más uniforme y armónico en su textura que las del ciclo precedente. En realidad son una preciosísima repetición de las anteriores, omitida la digresión histórica puesta en boca del Esposo.

¹⁵ Las estrofas 25 y 26 deben considerarse básicas en la nueva teoría interpretativa que proponemos. Vinculadas, tanto a las que les preceden, como a las que les siguen, bajo el ritmo estrófico, doctrinalmente resultan desconcertantes. Algo desencajado del conjunto armónico.

¹⁶ En consonancia con lo expuesto en el trabajo tantas veces citado de *El Monte Carmelo* 66 (1958), pp. 9-16 seguimos creyendo que el poema originario de Toledo contaba 31 estrofas. Lamentamos que las páginas poco afortunadas del P. ANGEL CUSTODIO VEGA, OSA, *En torno a los orígenes de la poesía de San Juan de la Cruz*, en *La Ciudad de Dios* 170 (1957) [625]-664, hayan sembrado confusiones sobre un punto que parecía suficientemente esclarecido. Basándose en el manuscrito 868 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el infatigable investigador agustino cree haber dado con el texto más primitivo del *Cántico espiritual*, que contaría solamente 27 estrofas. Ni 17 ni 31, como se ha solido afirmar (cf. p. 647).

Suponemos fundadamente que, al no mencionarlos, el P. Vega desconocía tanto el estudio citado en la nota 2, como el que consagramos al manuscrito revolucionario, meses antes de que se publicara su artículo. Nada de cuanto él ha visto pudimos descubrir en el ms. 868 de la Nacional. Reexaminado nuevamente, confirmamos hoy las conclusiones establecidas en la nota publicada en *El Monte Carmelo, Restos manuscritos del texto sanjuanista* (65 [1957] [90]-102; cf. especialmente pp. 94-98). Nada hay allí que pueda demostrarse como la « redacción primigenia » del *Cántico*, según quiere el P. Vega. No vamos a recoger los numerosos y abultados errores que afean su estudio. Los pocos datos que se refieren a nuestro propósito son buena muestra. No es el caso hablar de casualidad en el hallazgo del ms.; estaba bien detallado su contenido en el *Inventario general de manuscritos*, publicado por la misma Biblioteca Nacional (vol. II, p. 477). Con mejor criterio que el P. Vega colocan los editores del *Inventario* la fecha de escritura, no en el siglo XVI, sino en el XVII. No existe

La sensación poética del eco y de la resonancia es inevitable. El diálogo semeja aquí el alternado canto de dos voces sobre un mismo motivo. La parte del alma-esposa comprende las estrofas del ciclo precedente; la del divino Esposo se inicia con la estrofa 27 y prosigue hasta la 30, para entrar de nuevo la Esposa en la estrofa final: la 31. Discurren, por tanto, isócronos al ciclo anterior, el ritmo poético y el contenido doctrinal.

En la descripción del místico matrimonio se centra el tema de toda la trama escénica, desarrollada en las estrofas 27 y 28. También ahora la acción eglógica se sitúa en un ambiente muy definido: «el ameno huerto deseado». Narrada sumariamente la ceremonia nupcial — como momento culminante de la escena — se interrumpe la continuidad temporal, para resumir, a grandes rasgos, el historial del alma-esposa anterior a la primera mirada amorosa del Amado.

Idéntica a la del ciclo anterior es asimismo la perspectiva espiritual en sus dos temas poéticos: referencia a posibles atentados contra la

coincidencia «exacta» entre la copia del poema y el testimonio de la M. Magdalena del Espíritu Santo (p. 640), precisamente, por el error del P. Vega al contar sólo 27 estrofas en el ms., mientras en la lista de dicha Madre hay que elencar 17 ó 31, según a la redacción a que cada uno la refiera. El más grave de todos los deslices está en afirmar que el «número de estrofas sacadas de la cárcel por el Santo no son 17 ni 31, sino 27» (p. 647), porque tal es el número registrado por la copia del ms 868. El diligente historiador agustino ha sufrido aquí un curioso despiste. Describiendo el citado manuscrito, asegura que en el «fol. 128 hay un SONETO: *La blanca palomica... En soledad... Escóndete, Carillo*, que son tres liras que se siguen» (p. 639, el subrayado es del autor). Poco después escribe: «Confundir tres *Liras* con un *Soneto*, indica que tal vez el copista fue una monjita, o un hermano lego, o un devoto poco instruído y conocedor de la poética corriente» (p. 640). No deja de ser oportuna la observación. Pero ¿no se ha dado cuenta el P. Vega que esas tres *liras*, llamadas *soneto*, son ni más ni menos que las estrofas 33, 34 y 32 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz? Por el ms. 868, y (según su raciocinio) el poema sacado de la cárcel cuenta no 27, sino 31 estrofas. Que si luego se quiere sostener como *redacción primigenia* del poema el orden estrófico de ese manuscrito, habrá de confesarse que San Juan de la Cruz andaba tan ayuno de conocimientos retóricos que confundió un soneto con tres liras.

Quedan en pie las conclusiones de la nota *Restos manuscritos del texto sanjuanista*, donde transcribíamos «no sólo algunos versos», como escribe el P. SIMEÓN DE LA SDA. FAMILIA, O.C.D., en *Triptico sanjuanista*, aparecido en esta misma revista 11 (1960) pp. [197]-233 (cf. p. 212, not. 7), sino prácticamente toda la poesía, comparándola con el texto de Sanlúcar de Barrameda. Además de las tres estrofas no identificadas por el P. Vega, copiamos el primer verso de cada canción y todas las diferencias que ofrecen los demás versos respecto de Sanlúcar. Dado el valor del apógrafo no merece la pena su transcripción completa, ni mucho menos su fotografía (si no es con intención de que sirva para identificar el amanuense).

Lo dicho en la mentada nota de *El Monte Carmelo* creemos era suficiente para valorar históricamente la aportación posible del ms. 868 de la B. N. de Madrid. En él se funda el P. Simeón cuando afirma que del «estado primigenio del *Cántico* apenas se conocía o, por lo menos, no se había publicado

dichosa vida del matrimonio, y conjuro de los enemigos que, con arteras asechanzas, pueden insidiar la felicidad de los Esposos.

Está bien patente el artificio literario del artista. No existe peligro alguno en semejante estado, ni el amor de la Esposa anda « en contingencia de malearse » como antes. Es la visión del poeta la que crea esa ambientación de temores y suspicacias, que, si doctrinalmente resulta inexacta, artísticamente considerada aporta sensaciones maravillosamente bellas.

Dos situaciones espirituales reseña este breve ciclo poético. En primer lugar, la respuesta directa del Esposo a los requerimientos avanzados en estrofas antecedentes por la Esposa. Luego, en una segunda parte (estrofas 29-30), la imprecación a las criaturas por parte del mismo Esposo para que dejen ya tranquila a su Esposa gozar la paz y deleite del nuevo estado, « reclinada sobre los dulces brazos del Amado ».

Finaliza el primitivo poema con una estrofa (la 31) de tono admirativo e imprecativo, que trae el recuerdo inmediato de las primeras can-

hasta el presente más que el testimonio de la M. Magdalena, y, recientemente, *un ejemplar contenido en el ms. 868 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, (artículo citado, p. 212). Aunque cita tanto nuestra nota como la del P. Vega, parece se atiene a las conclusiones de este último. Por lo que añade poco después resulta evidente: « La copia de Amberes es mucho más completa que las otras dos [de Ana de San Bartolomé] y, digámoslo de paso, más también que la del ms. 868 ya citado: mientras a éste le faltan nada menos que cuatro estrofas (12, 13, 14 y 16), llevando además invertidas la 27 y 28, el de Amberes corresponde perfectamente al orden estrófico de Sanlúcar... » (p. 212). Dejemos de lado las diferencias no mencionadas, para preguntar, ¿es la copia del ms. 868 testimonio del « estado primigenio del *Cántico* »? Aun en caso de admitirlo, habrá que reconocer en ella un estado diferente del de Amberes y del indicado por la M. Magdalena, porque, a cambio de las estrofas omitidas antes de la 31, copia tres que le son posteriores, según esos testimonios. ¿Cuántos estados primigenios hemos de admitir entonces? ¿Tantos como copias parciales del poema? Por ese derrotero parece se quiere conducir la investigación histórica. Tampoco es correcto afirmar que « apenas se conocía o, por lo menos, no se había publicado hasta el presente más que el testimonio de la M. Magdalena ». En el modesto trabajo citado en la nota 1 (y del que fue censor para su publicación el articuslista a quien copiamos) se leía en la página 15: « Milita en cambio por la inclusión el hecho de que todavía hoy poseemos copias de aquellos días en que se traslada el poema primitivo justamente con las 31 estrofas señaladas por la monja de Beas ». Se remite a la nota 21 que suena así: « Tales son los traslados provenientes del ambiente de Ana de Jesús y Ana de San Bartolomé, hoy en Bélgica. No nos detenemos a refutar los peregrinos hallazgos del P. A. C. VEGA, OSA, dados a conocer recientemente en la *Ciudad de Dios* 170 (1957) [625]-664 ». Por deferencia hacia un hermano de hábito, que preparaba la edición de los fragmentos aludidos, nos contentamos con aducirlos como prueba del poema originario de 31 estrofas. Entre otros argumentos que silenciamos también entonces (dada la provisionalidad de aquella publicación) podemos anunciar a los admiradores del ms. 868 que conocemos, y hemos manejado, el ejemplar del *Cántico A* usado y anotado por la M. Magdalena del Espíritu Santo. Estaba en perfecto conocimiento de causa al hacer su célebre deposición.

ciones. Las últimas palabras del Esposo, dirigiéndose a los perturbadores del alma, suscitan la respuesta instantánea de la Esposa que repite, como si fuera un estribillo, lo que acaba de oír al Amado. Magnífico efecto éste del proceso poético cerrándose en el mismo punto y en idéntico tono al de su arranque. Las estrofas extremas son así los puntos de conjunción de aquella visión espectacular del camino espiritual intuída poéticamente por San Juan de la Cruz.

El paralelismo doctrinal y literario de los dos últimos grupos estróficos analizados se comprobará mejor presentándolos gráficamente en el mismo plano horizontal que les corresponde dentro de la estructuración del poema.

17

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

27

Entrado se ha la Esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

18

Allí me dió su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa,
allí le prometí de ser su esposa.

28

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

[*estrofas 19-24*]

25

Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

29

A la aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores.

26

Detente, cierzo muerto,
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto,
y corran sus olores,
y pacera el Amado entre las flores.

30

Por las amenas liras,
y canto de serenas os conjuro,
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro
porque la esposa duerma más seguro.

31

¡ Oh, ninfas de Judea,
 en tanto que en las flores y rosales
 el ámbar perfumea,
 morá en los arrabales,
 y no queráis tocar nuestros umbrales !

Las canciones añadidas posteriormente al poema toledano no delimitan claramente ningún estado nuevo en el itinerario espiritual del alma. Describen su vida práctica una vez llegada al más alto grado de unión, haciendo ver la intensificación en « el ejercicio de amor ». Aunque seguramente no previstas en el momento de rematar el primitivo poema, enlazan tan perfectamente en su ritmo poético que, sin ayuda del dato histórico, sería muy difícil descubrir su origen advenedizo. Prolongando la descripción del matrimonio espiritual, están además colocadas en el puesto que les corresponde dentro de la temática general del *Cántico*.

Artísticamente — y en consonancia con su génesis histórica — estas estrofas añadidas componen dos grupos estróficos bastante bien definidos, tanto desde el punto de vista doctrinal como del literario. Corresponden al primero las canciones 32, 33 y 34 ; al segundo las cinco restantes.

Vida de intimidad en el matrimonio espiritual = quinto ciclo poético

(Última etapa del camino espiritual : 32-34)

Ciclo muy breve, se desarrolla en rápido diálogo entre los dos representantes de la acción mística. Inicia el alma el coloquio insinuándose, rogando, suplicando al Esposo directamente; como ha hecho siempre una vez llegada al místico matrimonio. Le ruega ahora al Amado le comunique sus secretos « a solas », « muy adentro en lo escondido »; que sea además « tan altamente que no se quiera ni se sepa decir ».

Queda salvada la unidad de la secuencia estrófica general, porque el poeta — quizás sin advertirlo claramente — proyecta el desarrollo escénico de las nuevas canciones en el mismo fondo ambiental originado por el indefinido « adonde » del principio. La ubicación de las escenas finales sigue dependiendo de él. Más clara la configuración espacial en el segundo que en el primero de ambos ciclos, es, sin embargo, patente en los dos. Dentro de la brevedad del primero hay que notar la distinción progresiva de dos estadios.

En el primero, reducido a la estrofa 32, presenta la Esposa sus nuevos deseos de íntimo y secreto regocijo; el ansia de que su vida trascurra cual sabroso y prolongado convite de amor :

32

Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo ;
mas mira las compañías,
de la que va por insulas extrañas.

La respuesta del Esposo cierra — repetición del alternado canto — el círculo poético (estrofas 33 y 34) asegurando a la Esposa contra toda turbación. La vida toda del alma no es otra cosa que la historia de su generoso amor. El, « también en soledad de amor herido », no desea otra cosa que secundar sus aspiraciones.

33

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

34

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

No podemos hablar de tránsito del alma a un grado o estado superior de vida espiritual. Por más que se observe allá en el trasfondo de los versos la progresión en el ejercicio del amor, lo que en realidad hace el poeta es comparar el sublime estado en que se ve ahora puesta el alma con el que « antes » vivía. Incircunscrito cronológicamente, ese « antes » sirve admirablemente para cerrar el ciclo poético presente con la misma estructura que los anteriores. Surge la comparación que hace volver la mirada al punto de partida. Se suelda así otro anillo más de la cadena poética.

Deseos y vislumbres de gloria = último ciclo poético

(En la meta del camino espiritual : 35-39)

En su factura poética el ciclo final es idéntico al de las estrofas 17-26. Si bien el fondo doctrinal de ambos no encaja perfectamente en un mismo marco histórico, su simetría, en lo que se refiere al ritmo poético, no puede ser más afín.

Las cinco estrofas finales forman un monólogo en el que la Esposa, nunca satisfecha, avanza nuevas propuestas y peticiones. En coloquio con el Amado le descubre sus deseos de conocer mejor las grandezas que cada día descubre en él. La proyección de la visión poética sobre un fondo espacial y temporal es aquí más clara que en el ciclo anterior. En realidad prolonga la escenificación subyacente a través de todo el poema.

Salida el alma en busca del Amado, rastreando el *lugar donde* se había escondido, hemos visto cómo se encontró con él primero en « la interior bodega », luego en « el ameno huerto », en el « prado de verdes riberas ». No se siente aún satisfecha. Ansía retirarse con el Esposo-Amado *donde* pueda estarse a solas con él; *donde* nadie pueda sorprenderlos. En su afán de retraimiento, llega a proponerle los que cree lugares más oportunos a su intento: se « irán al monte » o « al collado », « se esconderán en las cavernas de la piedra »; si no basta, traspasarán los lindes de la naturaleza criada y llegarán al « paraíso », que el alma vislumbra ya a lo lejos.

Señalado el lugar donde va a desarrollarse la escena de « ejercitar las propiedades que tiene el amor » (única ocupación de los Esposos en este estado) como en los ciclos III y IV, recae incisivo una y otra vez el adverbio « *allí* » enclavando el puesto y fijando sus contornos.

También es manifiesto en este ciclo el trazado elíptico del ambiente escénico y del ritmo poético. Volviendo la vista atrás el poeta en la última estrofa cierra circularmente el ámbito temporal configurado en las canciones precedentes. Esa estrofa 39 produce maravillosa sensación final y anticlimática de cesación, de relajación, de descanso. En ella cambia de tono la Esposa y a la insinuación suplicante de los tiempos desiderativos, sucede el dejo plácido y sereno, de la narración en imperfecto pasado.

Es que la Esposa se siente tranquila; puede ya gozar a sus anchas del Amado porque han cesado todos los movimientos exteriores; han desaparecido todos los impedimentos; no tienen razón de ser las suspicacias.

Igual que en los ciclos anteriores el grupo estrófico termina comparando el actual momento espiritual del alma con los estados que le han precedido, pero sin señalar espacios temporales ni límites cronológicos. Presente y pasado representan poéticamente dos momentos. Como siempre, es la visión sin perspectiva que contrapone el antes y el ahora. En este punto tiene mayor significación porque el antes y el después abarcan mucho más espacio que en otras ocasiones; aquí enlazan los dos límites extremos del poema: el principio y el fin del camino espiritual.

Separando la última estrofa, que sirve de grandioso epílogo a la creación poética, cúpula que remata la gigantesca construcción artística, tendremos idea cabal del sentido doctrinal de las otras cuatro y de su estructura poética, colocándolas en plano horizontal superpuesto a los estratos de los ciclos precedentes. No obstante, con el fin de que se aprecie su simetría poética con los ciclos III, IV y VI las colocamos sinópticamente en columnas paralelas :

17

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toca aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía

27

Entrado se ha la Esposa
en el *ameno huerto deseado*,
y a su sabor resposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

18

Allí me dió su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa ;
allí le prometí de ser su Esposa

28

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

19

Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su servicio ;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio

Lo poético y lo conceptual avanzan en claro paralelismo. Es manifiesta la idea de progreso; se entrevé la intención de señalar avances espirituales, dentro siempre del mismo estado: en el ámbito del matrimonio espiritual, meta última del itinerario amoroso. Queda también patente el impulso, el anhelo, del alma que aspira a más. Suspira por la suprema felicidad intuída más allá del « ameno huerto »; más adentro, en la « espesura »: en el cielo. Pero se siente ya tranquila y serena en la perfecta unión con su Amado esposo; lo que le falta no es ya de aquí abajo. Por eso en la última estrofa puede entonar un canto de triunfo; el himno a la íntima, imperturbable paz que la embarga.

« Un hieratismo pausado, con la introducción del demonio por medio del enigmático Aminadab, produce una maravillosa sensación final y

anticlimática de cesación, de relajación, de descanso »¹⁷ en la última estrofa. Dominados todos los obstáculos, vencidos los enemigos, el alma se explaya segura. Al término de la jornada, desde el vértice mismo del otero, vuelve su mirada atrás y prorrumpe en un canto de triunfo. La vista del poeta contempla el panorama, y en una sola estrofa describe un gigantesco círculo que encierra todo el largo y tortuoso camino del « ejercicio de amor entre el Alma y el Esposo Cristo ». Todos los ciclos

35

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

36

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

37

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

38

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

del poema se cierran con mirada retrospectiva al pasado; el último extendiendo la visual sobre todos los demás, los encierra en la inmensidad de su circunferencia.

39

Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

¹⁷ Como escribe DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 157 de la 3a. edición. En la 2a. ed., que citamos en la primera parte del trabajo, pp. 193-194. Seguiremos en adelante la 3a. sin más advertencias.

Esta es la visión poética del «ejercicio de amor» entre Cristo y las almas. Innegable la inicial ordenación mental de las estrofas, visible la ruta teórica orientadora del pensamiento poético; pero nada de proceso rigurosamente sistemático. La lógica estilizadora no llega a doblegar nunca el ritmo de la dialéctica del amor. La égloga del *Cántico* ha brotado como auténtica creación viva y espontánea, por más que vaya pautada por soterraño ordenamiento doctrinal.

En cada una de las zonas estróficas se circunscribe ordinariamente un estadio del itinerario místico, como ambiente espiritual del alma. La alusión a estadios anteriores correlativos está casi siempre presente en forma explícita o implícita. En cambio, la perspectiva histórica se configura genéricamente en torno a un «ahora» y a un «antes» muy indefinidos. Ahí encuentra su razón de ser el esfuerzo empleado en la paráfrasis para señalar un proceso cronológico en conformidad con el auténtico desenvolverse de la vida espiritual. Por ahí se salva también de flagrante contradicción la glosa, al describir un momento espiritual como sucesión de otro anterior, que en realidad es posterior.

Esta es la visión panorámica y genérica del itinerario espiritual en su progresivo desarrollo bajo el signo del amor divino. El orden de las estrofas no responde al trazado recto de la perfección espiritual, tal como lo han señalado los grandes tratadistas de espiritualidad, comenzando por el mismo San Juan de la Cruz.

3. — La línea doctrinal al compás del ritmo poético

El divino poema alumbrado en la cárcel toledana evoca con potente realismo el itinerario espiritual recorrido por el fraile descalzo de las hispadas tierras castellanas. Trasluce, al mismo tiempo, una destinación y una concepción más objetiva: la descripción sumaria de la vida espiritual a tenor de los tradicionales estadios de la escala mística. A fuerza de agrupar situaciones variadas, armonizadas poéticamente, logra una visión de conjunto bastante exacta. Nada tan violento como descomponer esa mágica intuición poética en piezas de laboratorio escolástico. Buena prueba tenemos en el fallido intento del mismo San Juan de la Cruz.

Más que encasillar en compartimentos estancos las efusiones líricas del Místico Vate, intentamos ahora recoger, estrofa por estrofa, la sustancia doctrinal encerrada en los versos, para ver cómo se desarrolla la línea del pensamiento. Sin este breve sumario nuestro estudio quedaría manco. Confirmará además las conclusiones asentadas en la primera parte.

Hilo conductor de nuestro análisis debe ser la *declaración literal* de las canciones, en cuanto sirve de lazo entre la visión espiritual, rimada en los versos, y la *acomodación doctrinal*, superpuesta en las explicaciones posteriores.¹⁸ Siguiendo paso a paso la paráfrasis literal aparece, descarnada y en primer plano, la línea doctrinal que corre al compás del ritmo poético. Es la « versión en términos vulgares y usados de los dislates de amor ».

Para nuestro intento no es imprescindible seguir uno a uno los versos. Basta en muchas estrofas enunciar su idea o pensamiento central. Cuidaremos de agrupar al mismo tiempo grupos estróficos donde se desenvuelve un proceso ideológico idéntico o similar.¹⁹

Estrofas

- | | | |
|----|---|--|
| I | } | <p>1 Ansias, heridas y querellas de amor por parte del alma, que ha recibido subidos toques y frecuentes visitas del Amado, pero que al ausentarse la ha dejado « clamando por Dios », como fuera de sus « quicios y modos naturales ». Al tiempo de querer comprender « su presencia » no le halló y quedó « vacía, desasida de todo », « penando en los aires de amor ». Sale por eso en su busca con deseo de « unirse con él por clara y esencial visión ». Dando parte de sus « deseos, afectos y gemidos » a los ángeles y demás criaturas, pretende hacerles intermediarios e instrumentos de sus propósitos y de sus ansias.</p> |
| II | } | <p>3 Decide salir en busca del Amado, proyectando un plan concreto : ejercitarse en las virtudes, mortificaciones y desprecio de sí misma ; despreciando los deleites sensibles y espirituales sin amedrentarse de los enemigos que la han de rodear con sus asechanzas.</p> <p>4 Comienza a poner por obra sus planes venciendo las primeras dificultades y tentaciones, que le dan la medida de sus fuerzas. Se pone directamente luego en camino hacia Dios « por la consideración y conocimiento de las criaturas », « considerando su grandeza y excelencia ».</p> <p>5 « Por la consideración » de las criaturas irracionales descubre el alma los primeros rastros de la grandeza y hermosura de su Dios. Esta noticia le sirve para caminar con más ligereza hacia El.</p> |

¹⁸ Explicamos más arriba la relación existente entre ambos elementos. Cf. *Ephemerides Carmeliticae* 9 (1958) pp. 333-334.

¹⁹ El mismo lector puede hacerse un guión, o seguir los epígrafes de algunas ediciones que intentan orientar al no familiarizado con el género literario de

- III } 6 Todos los seres, irracionales primero, hombres y ángeles
7 después, van descubriendo al alma infinitas grandezas
8 del Amado. Nada de ello la satisface. No hacen más que
extremar su pena. Sigue penando, adoleciendo, muriendo
9 de amores, y no sabe hacer otra cosa que manifestar
10 de mil maneras sus ansias y sus congojas. Su situación
11 no ha cambiado sustancialmente desde el principio : con-
tinúa dominada por la sed del « amor impaciente ».
- IV } 12 Al fin se encuentra improvisamente con el Amado, herido
también de su amor. Celebran « en un dichoso día » el
desposorio espiritual. A cambio del sí generoso, el alma
13 recibe grandes dones y presentes del Esposo. Tranqui-
lizada y apaciguada en la parte superior o racional, no
se da por plenamente satisfecha, ya que su felicidad
14 puede marchitarse.
- V } 15 Inmediatamente el alma se halla situada en un alto estado
de perfección, defendida y amparada contra todos los
enemigos. Concordia perfecta reina ya entre la parte
sensual y la espiritual. Tanto que ya no existen ni pri-
16 meros movimientos. « De aquí es que el alma goza ya
en *este estado* de una ordinaria suavidad y tranquilidad
que nunca se le pierde, ni le falta » (15, 4). Entre otras
cosas, experimenta ella en « este estado » tres mercedes
que del Amado suelen recibir las almas devotas. Las
dos primeras son propias más bien de estados inferiores.
Las alaba y enumera aquí por tener experiencia de ellas,
sea en este preciso momento sea en otras ocasiones (16, 1).
- VI } 17 Con soberana merced recoge Dios al alma en lo íntimo de
su amor, introduciéndola en la « interior bodega », donde
la une y trasforma en sí mediante la celebración del
matrimonio espiritual. Acabada la merced de su celebra-
ción, está « el alma siempre en este alto estado de ma-
trimonio, después que Dios la ha puesto en él, no em-
pero siempre en actual unión » según las potencias (17, 9).
18 Cuenta a seguido el alma la entrega que hubo de ambas
partes en el « *espiritual desposorio* », « diciendo que en
aquella interior bodega de amor se juntaron en comu-
nicación El y ella, dándole el pecho ya libremente de

la obra. Así, por ejemplo, la tercera edición preparada por el P. Lucinio del Santísimo Sacramento, OCD, para la colección *Biblioteca de Autores Cristianos*. No es conveniente dejarse guiar ciegamente de tales epígrafes, demasiado genéricos y formulados con bastante libertad doctrinal. Más seguro es el método analítico-literal seguido por MIGUEL HERRERO GARCÍA en su libro *San Juan de la Cruz : el Cántico espiritual* (Madrid s. a.) pp. 75-105, aunque sigue el orden estrófico del *Cántico B*.

- VI }
(*segue*) }
- su amor, en que la enseñó sabiduría y secretos, y ella a él, entregándosele ya toda de hecho, sin ya reservar nada para sí ni para otro, afirmándose ya de ser suya para siempre » (18, 1). Con « fe y firmeza de *desposorio* » (18, 4) le prometió « de ser su *esposa* ». ²⁰
- VII }
19 Adelanta en las siguientes canciones « el modo y manera »
20 que ha seguido y seguirá para cumplir su promesa, re-
21 firiéndolo todo al « dicho estado de desposorio », o « de perfección ».
- VIII }
22 Intercala luego una narración histórica en que, comparando
23 su estado actual con los que le precedieron, recuerda al
24 Amado las gracias y beneficios de él recibidos. Si no la desprecia cuando carecía de la hermosura de su gracia, menos lo debe hacer ahora que está tan graciosa en su presencia.
- IX }
25 Aunque puesta « en punto de perfección », todavía hay
cosas que pueden « derribar y ajar » la suavidad y fragancia de sus virtudes : « turbaciones, tentaciones, desasosiegos, apetitos, imaginaciones y otros movimientos naturales y espirituales », alegorizados en las raposas que estragan la viña florecida. Para precaverse contra tales peligros y contra la « sequedad de espíritu », hace dos cosas : cerrar la puerta a la sequedad de espíritu, que seca y marchita su fervor como el cierzo, frío y seco, y al mismo tiempo « invocar al Espíritu Santo, sustentándose en oración » (26, 1).
- X }
27 Hechas las diligencias debidas para disipar esos « estorbos e inconvenientes que impedían el acabado deleite del estado del matrimonio espiritual » (27, 1), llega ahora a « este estado deleitoso », que es el más alto a que puede llegar en esta vida. Lo describe minuciosamente a lo largo de las dos estrofas, como si se celebrase ahora por primera vez.
28

²⁰ Como hemos advertido repetidas veces, es en este punto donde más grave y manifiesto es el anacronismo del plan impuesto por la secuencia estrófica del *primer Cántico*. Léase con atención la declaración sumaria de la estrofa 18 y compárese con el comentario general de la anterior. Con todas sus violentas acomodaciones literarias el *Cántico B* no llega nunca a incongruencias redaccionales tan extremas como éstas.

- XI { 29 Gozando ya de paz y suavidad imperturbables en este estado, nos asegura que «acaba de poner fin y remate a todas las operaciones y pasiones del alma» (29, 1) respecto a las distintas potencias y sentidos. Conjura — en presente — a todos los movimientos desordenados que cesen y se aplaquen ya definitivamente. Sabemos que en realidad ya no existen. Recuérdese el texto final de la estrofa 31.
- XII { 32 Sumaria descripción del ejercicio de amor en el matrimonio
33 espiritual, comparando al mismo tiempo la vida del alma
34 en tal estado con los que vivió anteriormente.
- XIII { 35 Felicidad del alma en la comunicación con su Esposo.
39 Vislumbres de la suprema felicidad beatífica. Deseos de mayor comunicación. Ansias por romper la «tela de este encuentro», «con llama que consume y no da pena».

Así ha intuído y estructurado el poeta la vida espiritual bajo el signo del amor. Visión magníficamente bella, pero que no podemos encuadrar en un proceso rigurosamente exacto partiendo de esquemas racionales. Sería destruir el encanto del poema y marchitar la fregancia de sus versos.

En otra pluma que no fuese la del propio San Juan de la Cruz nos parecería profanación ¿Podremos admitir en él mismo semejante intento? ¿No se rebelaría su genio de artista ante una combinación estrófica como la del llamado *Cántico B*, sea cual fuere la razón de su existencia?

Porque no vale dar rodeos y negar la indiscutible supremacía literaria del primer poema. Claro, que tampoco basta reconocerlo sinceramente para negar por eso sólo la genuinidad sanjuanística de la segunda composición. Entran en liza otros muchos factores dignos de ponderarse serenamente.

Al concluir San Juan de la Cruz de explicar la jugosa doctrina contenida en los versos, puesto ante obligada elección, ¿preferiría la belleza de su primer poema, o se quedaría con la utilidad magisterial del comentario? ¿Qué hubiera sacrificado más generosamente, la creación artística o la exposición doctrinal? La catalogación de los valores en el Doctor Místico la podrán establecer siempre mejor los historiadores que los artistas y los críticos de arte. Por eso tienen tan poca consistencia los argumentos que corren por ahí con etiqueta de grandes nombres, muchos de los cuales no han respirado, entre el polvo de los viejos per-

gaminos, el ambiente espiritual que rodeara el magisterio íntimo del Santo Reformador.²¹

Una cosa es indiscutible : que en el *segundo Cántico* se ha sacrificado el arte por la ciencia. Se ha doblegado el ritmo poético ante la ordenación teórica. Como decíamos al concluir el primer apartado, « la composición del *Cántico B* está presidida por una preocupación sustancialmente doctrinal ».

Caso de hacer responsable a San Juan de la Cruz, ¿qué motivos pudieran explicar su decisión? Apuntamos los más plausibles anteriormente, haciendo resaltar, a lo largo de nuestro trabajo, cómo San Juan de la Cruz fracasa (dándose perfecta cuenta) en el intento de presentar orgánicamente estructurada la vida espiritual en la paráfrasis del primer poema. Su insatisfacción se palpa repetidas veces. Nadie como él se da cuenta del obstáculo insuperable : el orden de las estrofas no sirve para la descripción cronológica exacta del itinerario espiritual. Una de dos : o se trastrueca ese orden, o se renuncia a semejante propósito. Prevaleció la primera posibilidad y nació el *segundo Cántico*. ¿Fue San Juan de la Cruz en persona quien realizó la ardua empresa? Nadie en mejores condiciones; pero es indudable que algún asiduo y penetrante lector de su primer libro pudo también darse cuenta de la posibilidad que se le ofrecía de enmendar la página a tan preclaro maestro. ¿Posibilidad?, ¿hipótesis? No intentamos zanjar aquí la vieja disputa. Avanzamos únicamente elementos que han de tener más consideración de la merecida hasta el presente. Las premisas asentadas hasta aquí llegan a establecer por lo menos la posibilidad, la conveniencia, y hasta cierta necesidad de la intervención sanjuanista en la composición del *Cántico B*. El paso decisivo a la afirmación cierta del hecho ha de darse por otros caminos, alejados de momento de nuestro tema. Lo que sí podemos asegurar ya desde ahora es que la *segunda redacción* (sea quien fuere su autor) no ha hecho otra cosa que ordenar la doctrina del *primer Cántico* tal como la veía y anunciaba allí San Juan de la Cruz, es decir, colocando las estrofas según el esquema base de la canción 27. Es lo que vamos a ver en el siguiente apartado de este trabajo.

²¹ Ni los defensores de la autenticidad sanjuanística de las dos redacciones pueden negar la superioridad artística del primer poema, por miedo a que se cuartee su posición, ni los adversarios del *Cántico B* deben cantar victoria por este dato positivo, al estilo de J. Baruzi o Dámaso Alonso (cf. notas finales de este estudio). Puede ser un arma de dos filos. Lo que hace falta es encuadrar bien este aspecto dentro de toda la problemática del *Cántico espiritual*, cosa que no se ha intentado ni por unos ni por otros. A lo largo de esta modesta aportación creemos haber señalado con exactitud su verdadero enfoque.

EL ESQUEMA DOCTRINAL DEL CÁNTICO "A" Y LA SEGUNDA REDACCIÓN DE LA OBRA

Queda asentado con seguridad que el desarrollo doctrinal impuesto por el comentario al primitivo orden de las estrofas no se compagina cabalmente con el esquema espiritual elaborado teóricamente por San Juan de la Cruz. Lo evidencia palmariamente el esquema de la estrofa 27. Tampoco colma los deseos — repetidamente insinuados — de presentar exactamente ordenada la senda de la vida espiritual. El colofón de la estrofa 31 ofrece la mejor prueba. Contra viento y marea, persiste irremediabilmente el doble trazado del itinerario espiritual: el intuído artísticamente por el poeta, y el hilvanado doctrinalmente por el teólogo.

Insistimos en que no llegan a enfrentarse de tal suerte que la doctrina de uno sea desmentida por el otro. Las diferencias no van más allá de la pura disonancia estructural. En plano puramente abstracto pueden incluso conciliarse, rectificando las sinuosidades que en el primero entorpecen la marcha rectilínea de la progresión espiritual. Puede lograrse perfecto paralelismo (al menos en las líneas generales) modificando el orden del más primitivo. Para ello basta alterar la colocación de las estrofas.

No es necesario cambiar para nada el contenido o el significado doctrinal de las canciones. Al contrario, partiendo de él como de base, y guiados por las indicaciones de la misma paráfrasis, estamos en grado de rehacer con suficiente fidelidad el esquema doctrinal delineado por el Doctor Místico al rematar la glosa del *primer Cántico*. Desentendiéndonos de la agrupación estrófica (por las razones arriba apuntadas), sus líneas fundamentales están bien apuntadas en el esquema de la canción 27 (cf. n. 2). Las cuatro etapas allí señaladas, dispuestas cronológicamente, se suceden en este orden: « trabajos y amarguras de la mortificación »; « penas y estrechos de amor »; « unión de amor en desposorio espiritual »; « consumada unión de amor en matrimonio espiritual ».

Confrontando estas indicaciones con otras similares, esparcidas a lo largo de la obra,²² resulta claro que San Juan de la Cruz retiene como básica la tradicional estructuración de las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva, o su equivalente de principiantes, aprovechados y perfectos. Las dificultades que surgen al acoplar estados tan indefinidos como el de « amor impaciente », desposorio espiritual, y otros varios,

²² Señalamos las más notables anteriormente (cf. *Ephemerides Carmeliticae* 9 [1958] p. 331).

demasiado fluctuantes dentro del *primer Cántico*, no destruyen la radical equivalencia de todos los estadios mencionados con la división trimembre.²³ Tampoco implica dificultad especial el hecho de que nos resulte difícil percibir el tránsito de un estado espiritual a otro. Según dejamos asentado arriba, ello se debe a la necesidad de presentar la progresión continuada del camino espiritual como evolución ininterrumpida, a pesar de las fisuras evidentes del poema.

La concordancia del esquema basilar del *primer Cántico* con el desarrollado por San Juan de la Cruz en las demás obras (*Subida*, *Noche y Llama*) es perfecta. Desde el principio tiene maduro su sistema espiritual y se mueve siempre dentro del mismo marco estructural.

Sabemos ya que este esquema radical, único congruente al efectivo progresar de la vida espiritual, anda soterrado en el *primer Cántico*, a causa de su peculiar género literario y por razón de su singular génesis histórica. La teoría estrófica²⁴ del poema, respetuosamente seguida por el comentario, lo oculta entre alegóricos celajes a la vista del inadvertido lector.

Para hacer patente el verdadero esquema doctrinal del comentario sanjuanista tendríamos que disponer las estrofas (con su paráfrasis) en otro orden. Como resultado tendríamos el cuadro siguiente.

Canciones

[Introducción]

Comienzo obligado del comento	— Arranque lírico del poeta — tema y trama del poema	I-2
<i>Búsqueda del Amado</i>	— decisión de salir en busca del Amado	3
Vía purgativa	— primeros pasos del camino	4-5
Principiantes	— ansias y fatigas de amor impaciente	6-9
Amor impaciente	— aproximándose al deseado encuentro	10-11
<i>Primer encuentro</i>	— heridas causadas por la vista de él	[1-2]
Vía iluminativa	— éxtasis ante el primer encuentro	12
Aprovechados	— día dichoso del desposorio	12
Desposorio espiritual	— vida de desposorio espiritual — preparativos para la suprema unión	13-14 25-26

²³ Aunque no aparezca explicitada en el *primer Cántico* la clásica división de la vida espiritual de las tres vías, o estados correlativos, es evidente que fundamenta y dirige toda la composición de la obra, en conformidad con el esquema propuesto anteriormente (cf. lugar citado en nota anterior, p. 332).

²⁴ Para prevenir escándalos de puristas del lenguaje advertimos que la palabra « teoría », en el sentido dado en el texto, es ya patrimonio de nuestro idioma castellano, por más que no haya atravesado todavía los umbrales de la Academia. Nos sería fácil elencar una interminable lista de autoridades literarias y filológicas, si el asunto lo mereciera.

	(Narración histórica de la vida del alma, desde la primera gracia — del bautismo — hasta el momento en que se ve unida y trasformada en Dios)	20-24
<i>Unión y transformación</i>	} —	17-19
Vía unitiva		15-16
Perfectos		27-28
Matrimonio espiritual		32-34
		35-38
	(Visión panorámica del camino espiritual recorrido por el alma)	39

Prescindiendo de detalles menores, éste es el orden doctrinal en que según San Juan de la Cruz deberían colocarse las estrofas del poema para que « contaran y cantaran » con exactitud cronológica el « ejercicio de amor entre el alma y el Esposo Cristo ». Así escalonadas sí que « declaran » el plan que « ordinariamente lleva al alma hasta venir » al estado de matrimonio espiritual, que « es el más alto » a que con la gracia de Dios puede llegar (27, 2).

No lo olvidemos, esta ordenación estrófica es la que el gran Maestro de espíritus propone como preferible. La única, en realidad que, según San Juan de la Cruz, enseña el camino a seguir por el alma hasta venir al « último y más estrecho grado de amor en que puede situarse en esta vida » (17, 2). No olvidemos tampoco que esta ordenación doctrinal se refiere a la primera redacción del *Cántico espiritual*.

* * *

Ponga ahora el lector ante los ojos el texto de la *segunda redacción*; el llamado *Cántico B*. Compare inmediatamente su orden estrófico con el cuadro anterior. La identidad desde el punto de vista doctrinal no puede ser más absoluta. La colocación numérica de las canciones dentro de cada grupo doctrinal es muy secundaria. Puede adoptarse indiferentemente el que acabamos de establecer o el del *Cántico B*. En nada se alteran ni el contenido ni el esquema doctrinal del *Cántico A*.

A todas luces, la *segunda redacción* de la obra se ha realizado teniendo en cuenta las indicaciones del primer comentarista del poema y en con-

formidad con su esquema doctrinal. Quienquiera que sea el responsable de la inversión estrófica, no ha hecho otra cosa que implantar el orden propuesto y exigido por San Juan de la Cruz en la primitiva explicación de las canciones. Es injusto siga circulando la tesis que enfrenta como contradictorias ambas redacciones. No tienen tampoco razón de ser las comparaciones que tratan de establecer *hasta qué canción* se describen en uno u otro *Cántico* los diversos estadios del camino espiritual. En el *Cántico A* se debe preguntar más bien *qué estrofas* son las que aluden a unos o a otros. Si el « *hasta tal punto* » tiene valor en el *segundo Cántico*, es precisamente porque en él sirve como base de ordenación un esquema previo, no previsto o establecido de antemano en la redacción primitiva.²⁵ ¿Quién es, por tanto, el autor de la *segunda redacción*? Datos tan incuestionables como los hasta aquí asentados, ¿no podrían respaldar la seguridad de una respuesta? Antes de que el lector imparcial se pronuncie será conveniente que pondere otros elementos de juicio.

Son bien conocidas las diferencias estructurales de ambas redacciones. No tenemos por qué reexaminarlas aquí.²⁶ La clave de todas ellas es, sin duda, la distinta ordenación de las estrofas y sus respectivos comentarios. De ahí procede la diversa integración doctrinal de la glosa, y, por consiguiente, la nueva visión del itinerario espiritual. Al trastrueque estrófico obedece también la interpretación un tanto diferente de algunas canciones, sobre todo de las cinco últimas. En su consideración global los demás elementos son detalles de menor importancia.

¿Qué esquema doctrinal propone la ordenación estrófica del *Cántico*, realizada a espensas del *Cántico A*? Es evidente que la disposición de las canciones está realizada con un fin bien determinado. Ante todo, el deseo de ofrecer una visión armónica de la vida espiritual, tal y como se desarrolla realmente en la práctica.

El propósito existía también en la primera escritura de la obra, pero al principio era demasiado vago. Se fue delimitando paulatinamente al

²⁵ Poco afortunadas han sido las discusiones motivadas por la arbitraria argumentación de DOM CHEVALLIER, *Le Cantique spirituel de saint Jean de la Croix...* (Bruges 1930) pp. I,XXXV-XCIV. La bibliografía sobre este asunto puede verse reunida en la revista *El Monte Carmelo* 65 (1957) [309]-323.

²⁶ Un resumen, claro y preciso, puede leerse en el trabajo del P. JUAN DE JESÚS MARÍA, OCD, *El « Cántico espiritual » de San Juan de la Cruz y « Amores de Dios y el alma » de A. Antolínez, O.S.A.*, aparecido en esta revista 3 (1949) cf. pp. 454-457. Resulta muy útil el esquema comparativo de los dos *Cánticos* elaborado por el P. SILVERIO DE SANTA TERESA, OCD, en el III tomo de su edición (cf. supra advertencia primera de este trabajo), pp. xxx-xxxiii. Ambos prospectos los recoge el P. SIMEÓN DE LA SDA. FAMILIA, OCD, en su edición (cf. not. 2) pp. [1651]-1658.

glosar las estrofas. En la segunda redacción es palpable, explícito y consciente desde la primera página. Lo es igualmente la creencia de que se consigue con pleno rigor en la nueva ordenación de las estrofas.

Dominado por tal convicción el autor propone ya al principio el esquema genérico de la vida espiritual, desarrollado en su obra, y la correspondencia a las estrofas del poema. No sucede como en la primitiva declaración, donde, incidentalmente, aparece hacia el fin el plan desarrollado, no el que se pretende describir. El proceso resulta así inverso en ambas redacciones. Admitidas las constataciones que dejamos asentadas en páginas anteriores, semejante proceso es, además de natural, el único lógico, si hacemos a San Juan de la Cruz autor de ambos escritos.

Sin necesidad de seguir al detalle las modificaciones introducidas en la segunda redacción, cumpliremos nuestro cometido anotando las líneas fundamentales de su estructuración.

A seguido del *prólogo* (que permanece sustancialmente intacto) se coloca el poema íntegro con sus 40 estancias y su nueva distribución. Inmediatamente, antes de iniciar la paráfrasis de las estrofas, se le anuncia sumariamente al lector el contenido y la ordenación de la obra en un breve « *argumento* », que trae a la memoria el antepuesto a la *Subida del Monte Carmelo*. Disponemos sinópticamente su texto y el esquema de la canción 22 (n. 3), que repite, algo modificado en la redacción, el de la estrofa correlativa del CA (27, 2).

Argumento

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.

Canción 22, n. 3

« Para declarar el orden de estas canciones más distintamente y dar a entender el que ordinariamente lleva el alma hasta llegar a este estado de matrimonio espiritual, que es el más alto de que ahora, mediante el favor divino, habemos de hablar, es de notar, que antes que el alma aquí llegue

— *El principio de ellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa.*

— *Las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa.*

— Después de éstas, las que se siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual. La cual vía unitiva y de perfectos se sigue a la iluminativa, que es de los aprovechados.

— Y las últimas canciones tratan del estado beatífico, que sólo ya el alma en aquel estado pretende». ²⁷

Anotemos, antes de seguir adelante, las principales conclusiones que arroja el cuadro a la vista. No puede ser más idéntico el esquema doctrinal de ambos textos: el del argumento y el de la estrofa 22 (que es la 27 del *Cántico A*). Se diferencian en dos puntos, que no afectan para nada a la doctrina:

a) el primero se propone como esquema a desarrollar, y en presente, mientras el segundo refiere el plan desenvuelto hasta su aparición. Por ello no menciona explícitamente el tema de las canciones que le siguen;

b) en el *argumento* del principio se establece con rigor y exactitud la relación existente entre los varios términos con que se definen los estadios del camino espiritual, y, en cambio, se delimita muy vagamente la zona estrófica correspondiente a cada uno de ellos. Casi lo contrario ocurre en el segundo esquema: se fijan bien las estrofas límites, pero queda más imprecisa y fluctuante la terminología.

²⁷ Los espacios en blanco no indican omisión de texto en alguna de las columnas. Se copian integralmente los dos textos, procurando dar relieve tipográfico a su paralelismo.

Las leves diferencias redaccionales de la estrofa 27/22 en los dos *Cánticos*, más que argüir oposición, confirman la absoluta identidad del esquema doctrinal de ambos. Los cuatro ciclos estróficos mencionados en el *Cántico A* (27, 2) se reducen en plan teórico a tres estadios diversos de la vida espiritual. Exactamente según la reducción propuesta por el *Cántico B* en el mismo lugar (22, 3).²⁸

Sin embargo, ahí está oculta la diferencia radical de las dos redacciones. La llave secreta que nos introduce en el verdadero sentido del *Cántico A*, y la que nos revela el origen del *Cántico B*. No olvidemos este dato fundamental. El esquema teórico — ajeno al poema — del *primer Cántico* está esbozado en ese párrafo de la canción 27, pero no encuadra en la distribución estrófica a que quiere acomodarse. Ahora bien, ese mismo esquema doctrinal, propuesto desde el principio como base estructural del *Cántico B*, y desarrollado con fidelidad a través de sus páginas ¿encaja perfectamente en la nueva disposición de las estrofas? ¿Salva, en tal caso, las irregularidades y las incongruencias observadas en el primitivo comentario? La ordenación estrófica del segundo poema se amolda cumplida y perfectamente al itinerario espiritual propuesto, y además salva, por lo menos en las líneas generales, las contradicciones aparentes (por razón del anacronismo) de la primera paráfrasis escrita por San Juan de la Cruz.

Se ha conseguido tal resultado, realizando una labor semejante a la que esbozamos en páginas anteriores. Para que, en consonancia con la doctrina del Doctor Místico y con su esbozo esquemático en la estrofa 27, el *primer Cántico* siguiera un orden lógico y cronológico, bastaba disponer las estrofas (y su respectiva glosa) según el cuadro, propuesto arriba,²⁹ o en forma similar.

A tenor de la propia explicación, resultaba inexacto doctrinalmente el *primer poema*, porque estrofas que describían en presente o en pasado el matrimonio espiritual (como 15-18, 17-19), precedían a otras que luego se afirmaba eran disposición inmediata para entrar en tal estado. Fenómeno semejante se verificaba en las canciones 29, 30 y 31. Llegada el alma al matrimonio espiritual cesan todos los movimientos desorde-

²⁸ Se ha de advertir que los cambios introducidos por la segunda redacción se encuentran señalados por la pluma del mismo San Juan de la Cruz en el ms. de Sanlúcar de Barrameda. Su presencia en un lugar clave, como es éste, reviste importancia extraordinaria. Quien admita la autografía de aquellas notas marginales (y sin argumentos convincentes no se puede rechazar, « quia melior est conditio posidentis ») mal se las verá para excluir la intervención del Doctor Místico en la reelaboración del *Cántico espiritual*.

²⁹ Cf. p. 343-344.

nados y todas las turbaciones tanto de la parte superior como de la inferior, según repetida afirmación del comentarista. Las estrofas mencionadas nos pintan al alma luchando contra tales impedimentos mucho después de haber celebrado el místico matrimonio con el Esposo (estrof. 17 y 27-28). La solución — el arreglo si se quiere — era muy sencillo. En lugar de sujetar el plan teórico de la vida espiritual al poema, la lógica reclamaba una acomodación de las canciones al verdadero esquema lógico. Eso es todo lo realizado por el autor del segundo *Cántico*: colocar las estrofas en el lugar que las corresponde según su sentido inmediato. Puede ser elocuente la siguiente experiencia. Repase el lector el contenido del primer poema siguiendo el sumario de la página 337 s. Disponga las canciones (naturalmente, con sus comentarios directos) en el orden que cree más conforme al desarrollo de la vida espiritual, según la doctrina de San Juan de la Cruz. Compare en seguida *su Cántico* con el *Cántico B*....³⁰

La dislocación de las estrofas exigía imperiosamente un penoso trabajo de unión y soldadura. No podían quedar aislados los comentarios, arrancados casi violentamente de su antigua trabazón, como piezas sueltas. Al igual que en la primera redacción, se ha intentado ofrecer un todo ordenado, no sólo doctrinalmente, sino también literaria y hasta gramaticalmente. Sirven normalmente de soldaduras, tanto entre los comentarios dislocados, como entre las estrofas no alteradas en el orden, las « anotaciones » introducidas por el autor del *Cántico B*. Tomadas en ocasiones del viejo texto, o introducidas de sana planta, es siempre palpable el empeño de ordenar sistemáticamente el contenido doctrinal de las canciones, sirviendo de enlace entre ellas. No es la trama poética la que guía ahora la pluma, sino la trabazón doctrinal.

Admitimos de buen grado las desventajas literarias de la segunda redacción. Estamos muy de acuerdo con Dámaso Alonso en que « desde un punto de vista estético el orden del ms. de Sanlúcar [*primera redacción*] es incambiable ».³¹ Defendemos con él y con Baruzi que en la *segunda redacción* « las piezas dislocadas no se han unido bien a sus nuevas vecinas ».³² Añadimos, además, que existen en los párrafos reto-

³⁰ Naturalmente interesa la comparación a partir de la estrofa 11, en que comienzan las divergencias estructurales. Nada impide comprobar también los retoques y adiciones introducidas por el *Cántico B* en las canciones precedentes. Respecto al esquema general no suponen cambios de importancia.

³¹ DÁMASO ALONSO, *ob. cit.*, p. 217, not. 284.

³² DÁMASO ALONSO, *ibidem*. J. BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (2a. ed. Paris 1931) pp. 26-28. Frente a observaciones atinadas, estas páginas están salpicadas de afirmaciones insostenibles.

cados y añadidos, deslices, citas inexactas, y muchos otros detalles que demuestran a la vez dos cosas : a) el hecho de una revisión profunda, y b) la preocupación preferentemente doctrinal de la misma. Diríamos hasta despreocupación por el aspecto literario y redaccional. Dado el proceso de su composición, se necesitaba un minuciosísimo trabajo de taracea para evitar esos tropiezos, delatores de la radical transformación operada en una obra nacida originariamente como puro impulso lírico.

En contra de los autores citados — y de otros muchos — no vemos en esas « insalvables quiebras » indicio alguno contra la autoría sanjuanística de la obra. Al revés, patentizan la sicología del autor que no le importa ser descubierto como responsable de la manipulación. La sicología del falsario se da traza para ocultar esos pormenores delatantes. Por « torpes » que sean las « soldaduras » de los comentarios del *Cántico* según la ordenación de Jaén — como quiere Dámaso Alonso³³ — desde el punto de vista doctrinal no lo son menos los del *Cántico* de Sanlúcar de Barrameda. Por algo se ven obligados él y Baruzi a reconocer que en la segunda ordenación [la de Jaén] « el proceso purificativo es más perfecto, y la posesión ya no perturbada. La acción mística en el primer caso [Sanlúcar] está, pues, de vez en cuando alterada por súbitas regresiones; en el segundo, más sistemáticamente conducida ».³⁴

Que el autor del *Cántico B* ha intentado ante todo y sobre todo la organización sistemática de la progresión espiritual, a despecho de la primitiva obra literaria, es innegable. Es también innegable que para conseguirlo ha seguido las indicaciones del *primer Cántico*, haciendo explícito y manifiesto el esquema allí alterado « por súbitas regresiones ». El intento era irrealizable sin trastocar el orden de las canciones. Consumado el trastrueque estrófico las fisuras y fallas entre las piezas dislocadas eran también inevitables desde el punto de vista estructural o redaccional. Queda, por fin, claramente demostrado que nuevo orden no significa contenido doctrinal distinto, o contrario. El *Cántico B* no hace más que poner doctrinalmente en orden lo que estaba desordenado en el *Cántico A*. Escribe Dámaso Alonso : « Yo, decididamente, prefiero la primera redacción ».³⁵ Si se nos permite la presunción, también nosotros escogemos : literariamente la primera, doctrinalmente la segunda.

³³ DÁMASO ALONSO, en el lugar citado en notas anteriores.

³⁴ J. BARUZI, *ob. cit.*, pp. 26-29; DÁMASO ALONSO, *ob. cit.*, p. 153.

³⁵ *Ibidem*, p. 153.

CONCLUSION

Decididamente preferimos, desde el punto de vista doctrinal, la segunda redacción aun en la hipótesis de que no sea de San Juan de la Cruz. Pero en última instancia ¿quién es su autor? Sin recurrir a argumentos desarrollados en otras ocasiones,³⁶ y que no han merecido « una respuesta pertinente », ³⁷ creemos haber reunido en las páginas que anteceden datos interesantes para cerrar esa pertinaz interrogante.

Muchos de los cambios introducidos por la *segunda redacción* en el texto del *primer Cántico* se encuentran insinuados sumariamente en el manuscrito de Sanlúcar por la misma pluma que declara en la portada de ese apógrafo: « este libro es el borrador de que ya se sacó en limpio ». Firma, con su caligrafía inconfundible, « fr. Juan de la + ».³⁸ Concluimos una vez más: « El Santo, en ocasión solemne, sin importarle un ardite la primura y encanto de su creación poética, trastocará las estrofas ordenándolas según el esquema doctrinal que ha madurado en su mente mientras redacta el comentario ».³⁹ Redactará por segunda vez el *Cántico espiritual*. Nace la *segunda redacción*.

FR. EULOGIO DE LA V. DEL CARMEN, O.C.D.

³⁶ Se nos permitirá remitir al lector a trabajos anteriores, consagrados a esclarecer, positivamente, no en simple plan de discusión, el problema crítico del *Cántico espiritual* en su segunda redacción. Se nos figuran de algún interés los argumentos desarrollados en los siguientes estudios: ¿« Singularidades » escriturísticas en el segundo Cántico?, en *El Monte Carmelo* 60 (1952) [87]-106. — *Un manuscrito famoso del « Cántico espiritual »: las notas del códice de Sanlúcar de Barrameda y su valor crítico*, en la misma revista 62 (1954) [155]-203. — *La Sda. Escritura y la cuestión de la segunda redacción del Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, en esta revista 5 (1951-54) [249]-475. — *El texto crítico del Cántico espiritual*, en *El Monte Carmelo* 63 (1955) [245]-256.

³⁷ Hacemos nuestra — con cierto rubor — la frase que, no ha mucho, se aplicaba a sí mismo DOM CHEVALLIER, OSB, en su último libro, *Saint Jean de la Croix, Docteur des Ames* (Paris 1959) p. 215, not. 1. Ante semejante actitud preguntaba el P. AMATUS VAN DE H. FAMILIE, OCD: « Est-ce là une manière de procéder scientifique ou même simplement honnête? » (cf. *Archivum Bibliographicum Carmelitanum* 4 (1959) p. 224, not. *). Recomendariamos también a este propósito la lectura de unas breves páginas publicadas en la *Revista de espiritualidad* 14 (1955) [37]-52, bajo el epígrafe *La vida del Cántico espiritual y el espíritu científico*.

³⁸ Creemos haber probado, con suficiente garantía, la autografía sanjuanista de las notas sanluqueñas en el artículo citado en la nota 36. Hace años que nadie ha objetado dificultades serias contra la que es ya creencia general.

³⁹ Con estas mismas palabras cerrábamos la primera parte del trabajo (cf. *Ephemerides Carmeliticæ* 9 [1958] p. 337). No significan, en nuestra intención, la fórmula de una conclusión definitiva, basada exclusivamente en las páginas de este trabajo. Son más bien la enunciación de una tesis que se demuestra con muchos argumentos (cf. nota 36) y se confirma con los datos aquí reunidos.