

Biblia y Mística: La revelación de Dios por el símbolo en el poema «Noche oscura»

SALVADOR ROS GARCÍA
(Madrid)

«Acaso no haya situación más tentadora a la actitud poética que la del hombre ante la noche, y esto en cualquier tiempo o lugar. ¿Es en la oscuridad donde mejor encontramos nuestra propia identidad, es de noche cuando mejor nos vemos?... La oscuridad es un medio propicio para todo misterio, para toda revelación» (FRANCISCO YNDURÁIN, *Selección de clásicos*, Madrid 1969, pp. 20-21).

«Aquel que comprende un símbolo no sólo se abre hacia el mundo objetivo, sino que, al mismo tiempo, consigue salir de su situación particular y acceder a una comprensión de lo universal... Vivir un símbolo y descifrar correctamente su mensaje implica la apertura hacia el espíritu y finalmente el acceso a lo universal» (MIRCEA ELIADE, *Mefistófeles y el Andrógino*, Madrid 1969, pp. 268-269).

«Y para que no pensemos que esta poesía es puro producto de un corazón enamorado, Juan de la Cruz tensa el arco y apunta a la revelación de Dios, a la palabra bíblica» (HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, vol. III, Madrid 1987, p. 132).

No hace falta decir que hablamos de San Juan de la Cruz: el símbolo de la *Noche* y la referencia al poema homónimo —*En una noche oscura*— evocan de manera espontánea el nombre del poeta místico español que mejor ha sabido forjar símbolos puros. Y el de este poema lo es, ciertamente, el más puro de todos, el que omite toda referencia explícita a lo simbolizado (ni una palabra que, por sí sola, desvele su arcano), además de que en su propio significante, en

la parte visible del símbolo, aparecen también genialmente expresadas las tres dimensiones que indicaba Paul Ricoeur —cós mica, onírica y poética— de todo símbolo auténtico¹. En este sentido, pues, y con el respaldo de críticos tan autorizados como Jean Baruzi, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, José Luis López Aranguren, Federico Ruiz, María Jesús Mancho, Cristóbal Cuevas, se podría considerar el poema de la *Noche oscura* como la cima de la lírica sanjuanista, «el más puro de los tres grandes poemas», «de mayor pureza aún que el *Cántico espiritual*»², «el poema en que se condensa la quintaesencia de la mística sanjuanista»³, pues todo él «es claramente un símbolo total», «en estado puro», «es a la vez la más íntima traducción de la experiencia y la experiencia misma»⁴.

¹ P. RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, Madrid 1982, p. 174. San Juan de la Cruz, que nunca utiliza el vocablo «símbolo», como tampoco la palabra «poesía», calificó literariamente este poema, en sentido amplio, de «metáfora y semejanza» (cf. 2N 14,1; 25,1).

² J. GUILLÉN, «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía*, Madrid 1969, pp. 78 y 82.

³ J. L. LÓPEZ ARANGUREN, *San Juan de la Cruz*, Madrid 1973: «De todos ellos [los símbolos sanjuanistas] el más profundo, por la original y originaria intensidad con que aparece vivido, es el de la Noche. Sin duda ello contribuye a que la *Noche oscura* sea el mejor de los poemas para el gusto de muchos, y para el mío» (p. 20)... «El símbolo de la Noche se muestra el más poderoso y la *Noche oscura* el poema en que se condensa la quintaesencia de la mística sanjuanista» (p. 41). Véase también D. ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid 1942, pp. 215ss; F. RUIZ, *Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema*, Madrid 1968, pp. 190-194; In., «El símbolo de la noche oscura», en *Revista de Espiritualidad* 44 (1985) 79-110; M. J. MANCHO, *El símbolo de la Noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca 1982; C. CUEVAS, «La poesía de San Juan de la Cruz», en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Junta de Castilla y León 1991, pp. 283-313: «la *Noche* se distingue por ser el más «místico» de sus poemas, el más juvenil, descomprometido y audaz de entre los suyos» (p. 294).

⁴ J. BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 323-329. La expresión subrayada es del propio Baruzi, que acertó a ver el símbolo no como un *a posteriori* que traduce vivencias en pautas verbales, sino como parte de la experiencia misma, adherido a ella: «una adhesión íntima, y en cierto modo irresistible, a un todo indescomponible, captado por el poeta con tanto fervor que no necesita trasponer su emoción, sino únicamente hacer expreso en palabras lo que cabe llamar una percepción» (*ibid.*, p. 332). «Un símbolo místico que no llega a hacernos sentir, aun dentro de la cadencia de las imágenes, la hondura

1. EXPERIENCIA, SÍMBOLO Y REVELACIÓN

Es innegable que la máxima genialidad de San Juan de la Cruz, a la vez que su mayor esfuerzo expresivo, se encuentran en la poesía, donde ha logrado transmitirnos lo mejor de su experiencia en un lenguaje simbólico⁵, aunque probablemente a muchos de sus lectores toda esa magia verbal les resulte un lenguaje enigmático e impenetrable. Quizá alguno se pregunte si no podía haberlo hecho de otra manera, en un estilo más llano. El error está en suponer que la experiencia profunda del misterio se pueda traducir en ideas, en conceptos, en un lenguaje que no sea simbólico⁶. Lo propio del símbolo es precisamente su profundidad, pues se trata de un atisbo

de la experiencia, no es más que un pseudo-símbolo. El verdadero símbolo se adhiere directamente a la experiencia. No es la *figura* de una experiencia. Y así es, en último análisis, como el simbolismo se diferencia del alegorismo» (*ibid.*, p. 334). Esto quiere decir que el símbolo puro no remite necesariamente a otras realidades, aunque pueda hacerlo, sino que las tiene consigo en el cuerpo verbal, en un innumerable espesor que hace sensibles las sustancias del espíritu, de manera que «la réalité symbolisée dans le symbole n'est donnée ni avant ni après le symbole, mais *en même temps*, dans une saisie unique et totale de l'esprit» (LUCIEN MARIE DE SAINT JOSEPH, «*Éxperience mystique et expression symbolique chez Saint Jean de la Croix*», en *Polarité du symbole*, Études Carmélitaines, 1960, p. 33). Es lo que se ha llamado también «el grado cero del lenguaje» (G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid 1982, p. 376). A Federico Ruiz, sin embargo, le parece excesiva esta valoración del símbolo, reprocha a Baruzi «que no marca suficientemente la distinción entre experiencia mística y experiencia simbólica» y sostiene que «por muy unidas que se den en el caso de San Juan de la Cruz, siguen manteniéndose en dos planos: el plano estético y el plano religioso» (F. RUIZ, «El símbolo de la noche oscura», *o. c.*, p. 96).

⁵ Así lo advertía Domingo Ynduráin, como premisa obligada para todo tipo de lectores: «La mayor cantidad de información y la más valiosa se encierra en la poesía, que es el hecho diferencial, el testimonio más próximo a la fuente, directo. Por ello, incluso y sobre todo, para teólogos y doctrinales es la poesía el texto más rico» (D. YNDURÁIN, «San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia», en *Ínsula* 537 (1991) p. 20). Tanto más rico si, como en este caso, «el poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección, y la perfección artística se aúna a la espiritual» (J. GUILLÉN, *o. c.*, p. 82).

⁶ «No es posible describir el conocimiento de Dios si no es a través de un análisis semántico de la palabra simbólica» (P. TILICH, *Teología sistemática*, vol. I, Barcelona 1972, p. 163).

del misterio absoluto que concentra en sí la universalidad de lo existente, algo que nos pone en contacto con las fuentes profundas de la vida y nos abre a horizontes de infinitud, nos descubre una visión unitaria del mundo y nuestro propio destino como parte integrante de él, nos compromete existencialmente. Como ha recordado Mircea Eliade, «el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento; no es una creación irresponsable de la psique, sino que responde a una necesidad y cumple una función: poner al descubierto las modalidades más secretas del ser»⁷.

Como tantas veces se ha dicho, el hombre es un «animal simbólico»⁸, no sólo porque utilice símbolos, sino porque los genera, porque él mismo es el símbolo originario, el ser en el que tiene su origen el fenómeno del simbolismo, realidad compleja en la que se dan dos significados pertenecientes a órdenes distintos de realidad, en la que una parte captable empíricamente hace presente la otra de naturaleza meta-empírica. Inicialmente, como el mismo término sugiere, el símbolo era una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante se quedaba en posesión de una de las partes, mientras que el receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. La unión de los dos fragmentos les permitía reconocer su amistad y atestiguaba que la unión concluida había permanecido intacta durante la separación. Era una expresiva imagen que ponía de manifiesto la unidad conservada en la diversidad. El símbolo, por tanto, es un signo de relación, de vínculos profundos, y se refiere al hecho de poner juntas, de hacer coincidir las partes separadas de una realidad única, la unión de dos mitades: el término visible (el significante o aspecto manifestativo del símbolo) y el término invisible que se halla «en otra parte», la otra mitad a la que remite la primera para obtener significación (lo simbolizado en el

⁷ M. ELIADE, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid 1979, p. 12. Véase también su excelente análisis en *Mefistófeles y el Andrógino*, Madrid 1969, pp. 260-269, sobre «lo que revelan los símbolos», los seis aspectos o profundidades de dicha revelación.

⁸ E. CASSIRER, *Antropología filosófica*, México 1963, pp. 45-70.

símbolo que constituye su horizonte de sentido). Esto quiere decir que entre el significante y lo significado hay un lazo analógico, una relación natural, aunque lo significado en el símbolo pertenece a un orden distinto de la realidad de aquél en el que se sitúa el significante, pero en el que a su vez, de manera inmediata, se hace presente ese sentido invisible. Es así como el símbolo despierta determinadas intuiciones, libera unas significaciones analógicas formadas más o menos espontáneamente en el espíritu humano que permiten al hombre descubrir su alma. Por esta razón, no por casualidad, el símbolo es el modo más radical —radicalidad del misterio, radicalidad de la palabra— de entrar en contacto con lo divino.

Donde hay experiencia mística, experiencia profunda de la realidad, surgen los símbolos en todo su esplendor y belleza, como la única forma posible de aprehender y expresar el misterio, pues de lo contrario, sin el símbolo, la experiencia religiosa y cristiana no podrían decirse y, por tanto, tampoco darse. El símbolo, por su densidad semántica, al manifestar los múltiples sentidos de que es portador, se convierte en vehículo de revelación, «hace aparecer un sentido secreto, es la epifanía de un misterio», «aparición de lo inefable por el significante y en él»⁹, donde se nos dice el Inefable y se nos da a ver el Invisible sin dejar por eso de ser el misterio santo e inagotable, siempre trascendente a nuestras imágenes y representaciones. El símbolo no objetiva, no cosifica, sino que deja a Dios ser Dios en su soberana libertad de misterio; lo revela, como decía P. Ricoeur, «en la transparencia opaca del enigma»¹⁰, con una revelación siempre inminente, nunca acabada, mostrando y ocultando a la vez. Se comprende así que el lenguaje de los místicos, al pretender acercar lo trascendente a lo inmanente, lo divino a lo humano —sin confundirse, pero tampoco sin separarse—, rebose de símbolos, de origen arquetípico en muchos casos, para poder expresar esa experiencia personal, también ella misma de carácter simbólico¹¹.

⁹ G. DURAND, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires 1971, pp. 14-15.

¹⁰ P. RICOEUR, *o. c.*, p. 180.

¹¹ Sobre la importancia del símbolo en la experiencia religiosa, cf. G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid 1982; *Id.*, «L'univers du symbole», en *Recherche de Science Religieuse* 49 (1975) 7-23;

Tal es el caso de San Juan de la Cruz, cuya poesía es la configuración más directa y genuina de su encuentro con el misterio, plasmación lírica de complejas vivencias personales, de una patética de lo divino. Se trata, pues, de poemas esencial y radicalmente autobiográficos, compuestos «con algún fervor de amor de Dios», «en amor de abundante inteligencia mística» (sustancia, por tanto, de una experiencia *in fieri*), en los que el poeta, teopático y teofático a la vez, «con figuras, comparaciones y semejanzas rebosa algo de lo que siente» (CB prólogo 1-2), desborda algo de la sobreabundancia del sentimiento, ha dejado escapar, como un chorro de agua a presión, una parte de su tensión espiritual¹², aunque al elevarla a categoría simbólica haya tenido que despersonalizar en parte esa experiencia, lo que añade a la calidad de sus versos un mérito mayor al hacerlos de esa manera —en el mejor de los sentidos— existenciales. Y justamente por eso, porque lo decisivo del símbolo es su valor existencial, porque se refiere a una realidad que compromete por entero la existencia humana —«esta dimensión existencial es la que distingue y separa primordialmente los símbolos de los conceptos»¹³—, la poesía de San Juan de la Cruz, expresión de todo un modo de vivir de cara al

M. ELIADE, «Consideraciones sobre el simbolismo religioso», en *Mefistófeles y el Andrógino*, pp. 244-275; P. RICŒUR, *Finitud y culpabilidad*, Madrid 1982, pp. 178ss; Id., «Parole et symbole», en *Recherche de Science Religieuse* 49 (1975) 142-161; Id., «Poética y simbólica», en AA.VV., *Iniciación a la práctica de la teología*, vol. I, Madrid 1984, pp. 43-69; E. ORTIGUES, *Le discours et le symbole*, París 1962; K. RAHNER, «Para una teología del símbolo», en *Escritos de Teología*, vol. IV, Madrid 1964, pp. 283-321; J. MARTÍN VELASCO, *El hombre ser sacramental (Raíces humanas del simbolismo)*, Madrid 1988; Id., «El simbolismo desde la ciencia de las religiones», en A. Dou (ed.), *Lenguajes científico, mítico y religioso*, Bilbao 1980, pp. 161-198; S. GUERRA, «Símbolo y experiencia espiritual», en *Revista de Espiritualidad* 44 (1985) 7-49; J. J. SÁNCHEZ, «Símbolo», en C. Floristán-J. J. Tamayo (eds.), *Conceptos fundamentales del cristianismo*, Madrid 1993, pp. 1296-1308; J.-L. VELLARD-BARON, «La spécificité du symbolique dans la sphère religieuse», en *Laval Théologique et Philosophique* 52 (1996) 411-424; P. RODRÍGUEZ PANIZO, «La condición simbólica de lo religioso», en *Miscelánea Comillas* 55 (1997) 53-75.

¹² Este es el significado profundo del verbo «rebosar», utilizado en seis ocasiones (cf. *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Roma 1990, p. 1550) y con el que traduce términos bíblicos como el «salire» de Jn 4,14 y el «eructare» del Salmo 19,3.

¹³ M. ELIADE, *Mefistófeles y el Andrógino*, p. 268.

amor y vertebrada toda ella por una contención pletórica de signos défticos que la hacen infinitamente sugeridora —«todo es símbolo, todo es lo que es y algo más»¹⁴—, desvela y aporta al mismo tiempo una significación para la existencia humana, se convierte en vehículo de revelación del misterio absoluto, en lugar lingüístico —teofánico y teológico— donde resuena «la voz infinita de Dios, comunicándose al alma y haciendo efecto de inmensa voz» (CB 14,10). De ahí que con razón pudiera decir Pedro Salinas que «no hay poesía más misteriosa en nuestra lengua que la de San Juan, pero al mismo tiempo ninguna más reveladora, ninguna menos confusa e incierta»¹⁵.

La revelación es la manifestación de lo que nos concierne últimamente, del misterio que hay en el fondo de nuestro ser¹⁶. Y eso no es algo que venga de fuera, sino que sale de dentro. Consiste en caer en la cuenta de la presencia que nos constituye, nos habita y trata desde siempre de manifestársenos, algo que aparece cuando el hombre examina su propio corazón. Quizá estamos acostumbrados a pensar en la revelación sólo cuando se trata de la Biblia o de los distintos pasajes de ella, sin darnos cuenta de su íntima conexión con lo que sucede en nuestra vida, en la que Dios se sigue revelando ahora igual que se reveló entonces, aunque de ordinario sólo se le advierta ahora gracias a la palabra que alguien logró articular entonces. Y es que entre la Biblia y el alma humana hay una radical connaturalidad: las dos dicen lo mismo, porque las dos encierran en sí el mismo misterio, de manera que lo que se nos da

¹⁴ J. GUILLÉN, *o. c.*, p. 80. «Los poemas, si se los lee como poemas —y eso es lo que son— no significan más que amor, embriaguez de amor» (p. 83), «irreales representaciones que forman el relato de un amor» (p. 94); pero «se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una trascendencia a la vez humana y divina, unos armónicos religiosos conviven con la propia música de la composición» (p. 106), «designa y ofrece algo que sobrepuja el amor terrenal» (p. 107).

¹⁵ P. SALINAS, *La realidad y el poeta*, Barcelona 1976, p. 150. Véase M. J. MANCHO, «Creación poética y componente simbólico de la obra de San Juan de la Cruz», en *Monte Carmelo* 98 (1990) 287-309, recogido también en su libro *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid 1993, pp. 129-156.

¹⁶ Cf. P. TILlich, *Teología sistemática*, vol. I, Barcelona 1972, pp. 148ss; M. HENRY, «Qu'est ce qu'une révélation?», en *Archivio di Filosofia* 1-3 (1994) 51-57.

a conocer por la Biblia concuerda con nuestra propia experiencia y, gracias a la referencia simbólica de la una a la otra, ambas se esclarecen mutuamente, la experiencia abre la Escritura y ésta se convierte en norma interpretativa a la que todos pueden remitirse. Franz Rosenzweig lo expresó magníficamente: «La Biblia y el corazón dicen lo mismo. Por eso (y sólo por eso) la Biblia es revelación»¹⁷.

De aquí, de este hontanar, de esta confluencia entre la Biblia y el corazón humano dimana toda la poesía de San Juan de la Cruz¹⁸, que resulta eminentemente reveladora por estos tres motivos fundamentales: en primer lugar, por estar constituida desde la relación con la presencia originante de Dios en el fondo del hombre y de toda la realidad, presencia absolutamente trascendente, totalmente otra, y al mismo tiempo inmanente como ninguna otra, más próxima al hombre que su misma mismidad; en segundo lugar, porque comporta un contenido superior e inaccesible por ningún otro medio, instaura una innovación semántica y un modo de conocimiento que nos abren a un mundo nuevo, se convierte en fenómeno de mediación e instrumento de comunicación de esa presencia divina; y en tercer lugar, porque opera un efecto transformador sobre el destinatario inmediato y último: la salvación de aquellos a los que se dirige¹⁹. Una

¹⁷ Carta a Benno Jacob, 27-5-1921, en F. ROSENZWEIG, *Der Mensch und sein Werk*, t. 2, La Haya 1984, p. 709, cit. por A. TORRES QUEIRUGA, *La revelación de Dios en la realización del hombre*, Madrid 1987, p. 379. El Concilio Vaticano II, en DV nn. 1-3 y GS n. 13, a pesar de ciertas reminiscencias extrínsecas, expresa bien esta dinámica fundamental. Cf. H. DE LUBAC, *Histoire et Esprit*, París 1950, pp. 347-348; T. P. VAN BAAREN, *Voorstellingen van Openbaring phaenomenologisch beschouwd*, Utrecht 1951; J. MARTÍN VELASCO, «Revelación y tradición. Una aproximación fenomenológica desde la historia de las religiones», en *Revista Española de Teología* 52 (1992) 315-347; X. ZUBIRI, *El problema teológico del hombre: Cristianismo*, Madrid 1997, pp. 455ss.

¹⁸ Como ya indicó Dámaso Alonso, «todo lo que en su obra no viene del *Cantar de los Cantares* deriva de la conversión a fin religioso de dos procedencias amoratorias profanas: 1) la poesía de tipo tradicional; 2) la poesía pastoril italianizante» (D. ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1966, pp. 219-220).

¹⁹ «En el fondo, pues, todo lo que San Juan de la Cruz nos dice en sus obras acerca del proceso que lleva al hombre a la comunión con Dios no es más que una manifestación del proceso que lleva al hombre a la asimilación de la revelación» (F. BRÄNDLE, *Biblia en San Juan de la Cruz*, Madrid 1990, p. 14).

poesía, pues, de gran trascendencia intencional, escrita con el máximo amor y respeto por el signo lingüístico y que hace posible la comunicación del misterio.

Estas tres cualidades las subraya el propio poeta místico en el prólogo al *Cántico espiritual*, donde declara sin ambages que sus poemas han sido compuestos «con algún fervor de amor de Dios», «en amor de abundante inteligencia mística» (en un estado teopático y con un componente de inspiración divina análogos a los de la Biblia), y que de esa «abundancia del espíritu vierten secretos y misterios», transmiten su mensaje en un lenguaje metafórico, «con figuras, comparaciones y semejanzas», de la misma manera que «el Espíritu Santo en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina» (por tanto, también al modo bíblico), y que se los entrega así al lector, con «toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva», sin necesidad de «abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar», precisamente «para que cada uno se aproveche según su modo y caudal de espíritu», ya que «no han menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma», convencido de la eficacia de ese vehículo expresivo que ha elaborado, del poema como objeto simbólico comunicable como tal y capaz de responder a los más variados interrogantes, lo que desde el punto de vista literario constituye su máxima genialidad: la creación de un producto polisémico que, como el maná, «tiene todos los sabores y gustos» (LB 3,38), produce efectos de «sabiduría, amor y sabor» (S II, 14,2; CB 26,5), y la instauración de un modo de conocimiento basado en la intuición abierta para ser entendido por todos.

La razón última de todo ello, de su dinamismo existencial, de su fuerza reveladora, de su capacidad de llegar a los más diversos lectores, satisfaciendo gustos muy dispares, es porque se trata, efectivamente, de una poesía de naturaleza bíblica, con idéntico objeto y con idéntica expresión, producto de la presencia irruptiva de lo divino en el ámbito de la experiencia humana. Así lo creía el propio Juan de la Cruz, convencido de que Dios, al menos en cierta medida, le había inspirado aquellas canciones: «Vistas por el propio Juan de la Cruz —confirma Baruzi—, una diferencia de grado, pero no de naturaleza, las separa de los versículos líricos de la

Biblia»²⁰. Y de ahí su decisión de adoptar la misma estilística de la Biblia al configurarlas como canciones de apariencia amoroso-profana, pues si el Espíritu Santo, «según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina, no pudiendo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas», «ésta es la causa por que [también él, el poeta] con figuras, comparaciones y semejanzas rebosa algo de lo que siente», se propuso hacer con ellas una mística imitación de la Escritura, una originalísima mímesis, no ya de los escritores clásicos o modernos, sino del propio Espíritu Santo en su palabra inspirada²¹. Es posible

²⁰ J. BARUZI, *o. c.*, p. 355. Se cumple en este caso lo que en sentido general decía Gershom Scholem: «La revelación no es para el místico tan solo un hecho histórico concreto que, en un momento dado de la historia, pone fin a cualquier otra relación directa entre Dios y los hombres. Aunque no reniegue de la revelación como hecho histórico, el místico considera que, para concebir la verdad religiosa, es igualmente importante la fuente de conocimiento y de experiencia religiosa que brota de su propio corazón. Dicho de otro modo, en lugar de un solo acto de revelación, hay una repetición constante de ese acto. El místico trata de relacionar esta nueva revelación, que le fue dado vivir a él o a su maestro espiritual, con los textos sagrados del pasado [...] Y así, al pasar por la fogosa corriente del sentimiento místico, las partes esenciales de los textos canónicos, así como los fundamentos de todos los demás valores religiosos, se disuelven y adquieren una nueva forma» (G. SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid 1996, p. 29).

²¹ A partir de ahí, es lógico que pronto pensara que esas canciones exigían la declaración de forma análoga a como los textos bíblicos reclaman la exégesis. De hecho, como observó Jean Vilnet, la palabra *declaración* y su significado de *interpretar en sentido espiritual*, «que normalmente se reservaba para la exégesis bíblica, San Juan de la Cruz la emplea a veces para dar a entender cómo deben interpretarse sus propios escritos» (J. VILNET, *La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz*, Buenos Aires 1953, p. 83). La comprensión de este punto —explica Cristóbal Cuevas— es de capital importancia para entender el género literario de la obra sanjuanista: «Al homologar el santo, al menos en cierta medida, sus textos poéticos glosables con los escriturísticos —ambos proceden, en efecto, de mociones divinas—, la exigencia del comentario como exégesis se convierte en algo ineludible. Estos libros no se redactarán ya en base a procedimientos filológicos y técnicas humanistas —como los del Brocense o Herrera o Garcilaso—, sino por los métodos de la hermenéutica bíblica» (C. CUEVAS, «La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz», en José Romera Castillo (coord.), *La literatura como signo*, Madrid 1981, pp. 100-101; *Id.*, «Estudio literario», en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, p. 159).

que, al redactarlas, hubiera de hacerse fuerza para omitir todo referente sacro, la referencia explícita a Dios, a las realidades divinas; pero la fidelidad al estilo poético usado «por el propio Espíritu Santo en los divinos Cantares» debió decidirle, en último término, a desafiar cualquier riesgo de malinterpretación, convencido de que el sistema simbólico adoptado le permitía sugerir un mundo espiritual que en sí es indescriptible, del mismo modo que en el Cantar de los Cantares «el principal intento de Dios en aquellas cosas es decir y dar el espíritu que está allí encerrado, el cual es dificultoso de entender, y éste es muy más abundante que la letra y muy extraordinario y fuera de los límites de ella» (2S 19,5), donde también la imagen del amor es más que una imagen, en cuya apariencia de amor humano se transparenta una prototípica experiencia de amor divino, un auténtico canto espiritual del amor de Dios al hombre, y eso sin que el significante remita a su significado. Si pensamos, por otra parte, que ya en el monacato medieval el Cantar era el libro bíblico más comentado²², y que en el siglo XVI se le consideraba como una égloga «a lo divino», se comprende fácilmente la connaturalidad de nuestro poeta místico y el tipo de *ornatus* que en él había de destacarse²³.

²² Cf. J. LECLERCQ, *Iniciation aux auteurs monastiques du moyen âge: l'amour des lettres et le désir de Dieu*, París 1983, p. 83.

²³ «Hasta los umbrales del siglo XIX —resume Franz Rosenzweig— en el Cantar de los Cantares se reconocía una canción de amor y, en ella, precisamente, de manera inmediata, al mismo tiempo un poema *místico*. Se sabía que el Yo-Tú del lenguaje interhumano es sin más también el Yo-Tú entre Dios y el hombre. Se sabía que en el lenguaje se cancela la diferencia entre *inmanencia* y *trascendencia*. No a pesar de que el Cantar de los Cantares era una *auténtica*, o sea, una *mundana* canción de amor, sino justamente por ello mismo era un auténtico canto *espiritual* del amor de Dios al hombre. El hombre ama porque y como Dios ama. Su alma humana es el ama desperdada y amada por Dios. Le estaba reservado al paso del siglo XVIII al XIX confundir y perturbar esta clara visión conforme al sentimiento —que lo era porque tenía sus raíces en la Revelación— de la relación de lo humano con lo divino, de lo mundanal con lo espiritual, del alma con la Revelación. Cuando Herder y Goethe consideraron el Cantar de los Cantares una colección de canciones *mundanas* de amor, lo que expresaba este adjetivo de *mundanas* era, ni más ni menos, que Dios no ama. Realmente era esto lo que se quería decir [...] La relación auténtica de amor de Dios por el alma singular se negó, con lo que se hizo del Cantar de los Cantares una canción de amor *puramente humana* [...] Dios había dejado de hablar el lenguaje del

Pues bien, de esa natural compenetración con el Cantar de los Cantares, la moderna crítica literaria ha podido deducir con total acierto que el poema de la *Noche oscura* se distingue, precisamente, por ser el de imitación más próxima en ambiente y estilo al epitalamio bíblico, «una combinación entre la intuición simbólica y el ambiente alegórico del Cantar de los Cantares»²⁴, «una verdadera re-creación de los Cantares desde la sensibilidad de la Contrarreforma española»²⁵, un Cantar cristianizado, pero con la misma técnica de su modelo, del que proceden «el símbolo del amor conyugal, el dramatismo de los enfoques y un admirable acervo de imágenes que sugieren el amor místico a partir de significantes de inicial carácter profano»²⁶.

Todo esto no compromete en absoluto el carácter literario de su poesía, como no lo hace en el caso de Garcilaso entenderla como signo de amor humano, ni debe suponer ningún tipo de prejuicio dogmático para el intento que pretendemos de interpretar el poema por sí mismo. Justamente por eso, porque «interpretar –como dice P. Ricoeur– es tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, ponerse en ruta hacia el *oriente* del texto»²⁷, es por lo que primero hemos querido situarlo en su contexto originario, en la tradición propia de donde le viene la luz y en la que hace sentido. «Cuando se comprende la tradición –recordaba Gadamer– no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades»²⁸, nos permite descubrir lo que está más allá de los signos lingüísticos empleados.

Resumiendo, pues, en el poema de la *Noche oscura* todo es símbolo, representación significativa de otra realidad propiamente indecible. El símbolo de la *Noche*, por tanto, no es sólo circunstan-

hombre» (F. ROSENZWEIG, *La Estrella de la Redención*, Salamanca 1997, pp. 246-247).

²⁴ D. ALONSO, *o. c.*, p. 217.

²⁵ C. CUEVAS, «La poesía de San Juan de la Cruz», en *Introducción a la lectura...*, p. 299.

²⁶ *Ibid.*, p. 298.

²⁷ P. RICOEUR, *Du texte à l'action. Essais d'hermenutique*, vol. II, París 1986, p. 156.

²⁸ H.-G. GADAMER, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca 1977, p. 23.

cia o ambiente, es una intuición totalizadora de la realidad que nos revela el sentido último de la dialéctica Dios-hombre-cosmos, un mundo en el que podemos habitar. A propósito de este símbolo y de su presencia en el poema, María Jesús Mancho ha recogido las diversas teorías o explicaciones –psicológica, secular, bíblica, patristica, arabista, germánica, arquetípica– que se han venido proponiendo en la ya larga investigación de un caso tan típico como éste de significados interrelacionados y de concurrencia de fuentes²⁹. Sin excluir en principio ninguna, las más apropiadas parecen ser estas tres: la explicación psicológica propuesta por Baruzi, para quien el símbolo de la *Noche* es inseparable de la experiencia mística del autor, está adherido directamente a ella, y por tanto se trataría de un hallazgo personal³⁰; la de la inspiración bíblica a través de libros como el Éxodo, ciertos Salmos y el Cantar de los Cantares³¹, o en esa perspectiva más amplia indicada por J. Vilnet, como «su fuente predilecta de imágenes y símbolos necesarios a su pluma para traducir realidades idénticas»³²; y la secular de Dámaso Alonso sobre

²⁹ M. J. MANCHO, *El símbolo de la Noche en San Juan de la Cruz*, Salamanca 1982, pp. 16-19; Id., «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *Noche* de San Juan de la Cruz», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 63 (1987) 125-155, incluido también en su libro *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid 1993, pp. 177-209.

³⁰ J. BARUZI, *o.c.*, p. 332. «Da la impresión, efectivamente, de que se hubiera elegido el símbolo de la noche para que pudieran fundirse en una unidad superior las más ricas variedades de la experiencia mística [...] Cualquiera que fuera el origen del símbolo con el que iba a expresar la total desnudez interior, tenemos la impresión de que la palabra «noche» resume esta experiencia suya y traduce una intuición del mundo» (pp. 314-315).

³¹ En este sentido se ha llegado a afirmar que la *Noche* sanjuanista sería el resultado de la combinación de la Nube del Éxodo con la *Noche* del Cantar de los Cantares (H. CH. PUECH, «La ténèbre mystique chez le Pseudo-Dénys», en *Études Carmélitaines* 12 (1938) p. 46).

³² J. VILNET, *o. c.*, pp. 151-152: «Huelga decir que la Biblia (y en especial, para nuestro santo, el Cantar de los Cantares) es una fuente inagotable de «figuras» e imágenes. Es muy natural que los místicos, obligados a expresarse en lenguaje simbólico, se sientan atraídos por su riqueza, y con más motivo cuanto que el simbolismo místico está destinado a representar realidades espirituales que la Biblia tiene por misión el revelar; realidades espirituales que él las está viviendo y que son una confirmación de cuanto la Biblia afirma del amor de Dios hacia los hombres. La identidad de objeto pide identidad de expresión; la expresión bíblica, por ser palabra de Dios, tiene todas las garan-

el influjo de Garcilaso y la transposición «a lo divino» de Sebastián de Córdoba³³, influjos que tienen un valor limitado, que pueden ayudar a explicar determinados aspectos formales, el significante del símbolo, pero no todo el significado que encierra³⁴. A tenor de estas tres explicaciones se podría decir que el símbolo sanjuanista de la *Noche* es un producto de la inspiración, de la reflexión y de la experimentación simultáneamente, en el que convergen una tradición religiosa, unos conocimientos literarios y una experiencia intransferible, pero «subsumido todo ello en una elaboración personal que obedece a razones coherentes derivadas de la lógica interna del propio sistema místico sanjuanista»³⁵. De ahí que, a pesar de todas las fuentes posibles, el símbolo suene en este poema con voz propia y a novedad no usada, como vamos a ver a continuación a través de la lectura directa del texto y con la ayuda de los muchos y excelentes estudios realizados³⁶.

tías de veracidad y exactitud, y como el lenguaje de los místicos está inspirado en el bíblico, cree participar de las mismas garantías» (*ibidem*). Sobre la influencia de los textos bíblicos que utilizan el simbolismo de la noche, cf. G. MOREL, *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix*, vol. III, París 1961, pp. 159-174.

³³ D. ALONSO, *o. c.*, pp. 76-77: «La «noche» cubre sucesivamente la soledad o el desvío amoroso, en Garcilaso; el estado de pecado mortal, en Córdoba; y en San Juan, primero, la doble oscuridad de la cárcel carnal y de la real prisión de cal y canto, y, luego, el símbolo profundo de los oscuros caminos por los que se ha de entrar el alma que tiende a la unión divina». Cf. B. W. WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino de la Cristiandad Occidental*, Madrid 1958, p. 581.

³⁴ «La importancia de la técnica transpositoria «a lo divino» ha sido admitida por la crítica en general, si bien con el reconocimiento de que por sí sola no basta para explicar de un modo pleno la complejidad semántica que encierra la poesía de San Juan de la Cruz» (M. J. MANCHO, «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *Noche* de San Juan de la Cruz», *o. c.*, p. 131; *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, p. 183).

³⁵ M. J. MANCHO, *El símbolo de la Noche en San Juan de la Cruz*, p. 19. Idéntica conclusión en «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *Noche* en San Juan de la Cruz», *o. c.*, p. 155; *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, p. 209.

³⁶ Además de los ya citados de J. Baruzi, D. Alonso, J. Guillén, M. J. Mancho, F. Ruiz, hemos tenido en cuenta los análisis lingüísticos de A. RUFFINATO, «L'altra ritmicità. Semiotica delle forme nella "Noche Oscura" di Juan de la Cruz», en *Strumenti Critici* 13 (1979) 385-405 y de F. LOBERA SERRANO-N. V. PRELLWITZ, «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: "En una noche oscura"», en *Studi Ispanici* 4 (1979) 81-104; 5 (1980) 71-119; los análisis estruc-

2. EL POEMA

*Canciones del alma que se goza de haber llegado
al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios,
por el camino de la negación espiritual*

1. En una noche oscura,
con ansias³⁷, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

5

turales de B. SESÉ, «La “Nuit Obscure” de Saint Jean de la Croix. Structure thématique du poème», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 31, Lisboa-París 1992, pp. 311-322; Id., «Estructura dramática de la Noche Oscura (Tres aspectos del poema)», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, vol. I, Ávila 1993, pp. 245-256; Id., «Structure symbolique du poème “La Nuit Obscure” de Saint Jean de la Croix», en *Hommage à Nelly Clemessy*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice 1993, pp. 629-644; las diferentes lecturas literarias de A. DEL CAMPO, «Poesía y estilo de la “Noche oscura”», en *Revista de Ideas Estéticas* 1 (1943) 33-58; D. YNDURÁIN, *San Juan de la Cruz. Poesía*, Madrid 1983, pp. 205-218; C. P. THOMPSON, «La poesía de la *Noche Oscura*», en *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz*, San Lorenzo de El Escorial 1985, pp. 195-214; V. I. CÁRDENAS, «Le poème de la “Noche oscura” ou l’indécible dans les interstices du dire», en *Les Lettres Romanes* 1991, pp. 37-47; T. HERRÁIZ DE TRESCA, «La *Noche oscura* de San Juan de la Cruz, poema en diálogo», en *Letras* (Buenos Aires) sep. 1991–dic. 1992, pp. 97-103; L. LÓPEZ-BARALT, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid 1998, pp. 147-188; y las lecturas teológico-espirituales de B. JIMÉNEZ DUQUE, «El poema de la “Noche”», en *Vida Sobrenatural* 59 (1979) 253-262; E. PACHO, «“Noche oscura”. Historia y símbolo, evocación y paradigma», en *Monte Carmelo* 99 (1991) 425-444; A. AMUNARRIZ, *Dios en la Noche. Lectura de la Noche Oscura de San Juan de la Cruz*, Roma 1991. En cuanto a la lectura puramente profana de M. T. NARVÁEZ, «Lectura profana de la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz», en *Mairena* 13 (1991) 61-72), y más aún en la perspectiva erótico-sexual extremosa de J. C. NIETO, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, San Lorenzo de El Escorial 1988, creemos sinceramente que está superada. De hecho la obra de este último ha sido contestada con reseñas severas (cf. C. CUEVAS, en *Insula* 525 (1990) pp. 3-4; D. YNDURÁIN, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 66 (1990) pp. 352-357).

³⁷ *ansias*: con significado ambivalente de temor y deseo, «penas oscuras y amorosas» (2N 11,7). La misma combinación que en CB 20,9: «ardores / y miedos de las noches veladores».

2. A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada³⁸,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada³⁹,
estando ya mi casa sosegada. 10
3. En la noche dichosa,
en secreto, que⁴⁰ nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía. 15
4. Aquesta me guiaba⁴¹
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía⁴². 20
5. ¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada! 25
6. En mi pecho florido⁴³,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,

³⁸ *disfrazada*: «disfrazarse no es otra cosa que disimularse y encubrirse debajo de otro traje y figura que de suyo tenía» (2N 21,2). Vocablo que «pertenece al alma por razón del modo que lleva en esta noche» (2N 17,1).

³⁹ *en celada*: «es tanto como decir escondido o encubierto» (2N 23,1). Variante sinonímica de «disfrazada».

⁴⁰ *que*: pues. Con significado causal-explicativo.

⁴¹ *Aquesta me guiaba*: se refiere a «la noche dichosa», como dice expresamente en el v. 21: «¡Oh noche que guiaste!».

⁴² *parecía*: aparecía.

⁴³ *pecho florido*: imagen homóloga de CB 24,3: «lecho florido», traducción directa a su vez de Cant 1,15 que el místico transfiere aquí al «pecho» de la amada, donde ha tenido lugar la unión mística.

y yo le regalaba⁴⁴,
y el ventalle⁴⁵ de cedros aire daba. 30

7. El aire de la almena⁴⁶,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía. 35

8. Quedéme⁴⁷ y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo, y dejéme⁴⁸,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. 40

3. TÍTULO, FECHA DE COMPOSICIÓN Y SENTIDO DEL POEMA

«Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual». Así lo titula el códice de Sanlúcar de Barrameda, que lo pone inmediatamente después de la declaración del *Cántico* (CA), revisado y corregido por el propio Juan de la Cruz. Este enunciado del poema, al igual que la advertencia hecha por el autor en el prólogo a su comentario, indicando que «antes que entremos en la declaración de estas canciones, conviene saber aquí que el alma las dice estando ya en la perfección, que es la unión de amor con Dios» (N, prólogo al lector), es de suma importancia para en-

⁴⁴ *regalaba*: acariciaba.

⁴⁵ *ventalle*: abanico. Según Covarrubias: «el amoscador, porque ultra de echar las moscas, causa con el movimiento aire fresco» (*Tesoro de la Lengua*, p. 1000a).

⁴⁶ *almena*: sinécdoque de «muro fortificado». «Son las almenas lo más alto de los muros, a modo de torrecillas, dejando entre una y otra igual espacio para poder señorear el campo y defenderse» (Covarrubias, *Tesoro*, p. 95b)

⁴⁷ *quedéme*: verbo semiauxiliar con significado elíptico, que podría derivarse tanto de la acción del verbo precedente «suspendía» («quedéme... suspendida») como del v. 28 «allí quedó dormido» («quedéme... dormida»).

⁴⁸ *dejéme*: abandonéme, entreguéme.

tender desde un principio el sentido místico de estas ocho canciones en las que el poeta narra un suceso acaecido y recordado con gran intensidad, una visión retrospectiva en cifra lírica de su propia experiencia espiritual cantada desde la cumbre.

Se trata, en efecto, de un poema autobiográfico, compuesto tras su evasión de la cárcel de Toledo (mediados de agosto de 1578) y tomado después como texto base para sus comentarios de la *Subida del Monte Carmelo* y de la *Noche Oscura*. Eulogio Pacho lo vincula a esas dramáticas circunstancias personales: «La historia real a la que se halla ligado el simbolismo de la *Noche* no es otra que la cárcel toledana y la fuga «en secreto que nadie lo veía». Al recordar con frecuencia fray Juan aquellos episodios vinculados a días tan trascendentales de su vida, intensifica, acaso sin darse cuenta, la carga emocional que han dejado sedimentada en su espíritu»⁴⁹. De hecho, hasta no hace mucho, la opinión más divulgada era que lo había escrito en la cárcel, tal vez porque los versos iniciales recogen ecos de aquella dolorosa situación. Sin embargo, por otras alusiones que hace él mismo en sus comentarios⁵⁰, así como por el testimonio fiable de Juan Evangelista, compañero suyo durante once años y testigo también de su producción literaria⁵¹, hay que situarlo «entre finales de 1578 y primeros meses de 1579»⁵².

La experiencia va referida en primera persona y expuesta en un canto a la noche como aliada y confidente del amor, de forma parecida a las numerosas coplas líricas de tipo popular recogidas en los cancioneros del Renacimiento. Como ésta, por ejemplo, del Cancionero de Upsala⁵³:

⁴⁹ E. PACHO, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid 1969, p. 160.

⁵⁰ Así, por ejemplo, en 1S 15,1 dice que «toma por metáfora el mísero estado del cautiverio, del cual el que se libra tiene por dichosa ventura, sin que se lo impida alguno de los prisioneros» (prisioneros: carceleros, guardianes de la prisión) y en 2N 14,1 dice otra vez «tomando la metáfora del que, por hacer mejor su hecho, sale de su casa de noche, a oscuras, sosegados ya los de la casa, porque ninguno se lo estorbe».

⁵¹ Cf. Cartas al P. Jerónimo de San José, 1 de enero y 18 de febrero de 1630, editadas en *BMC*, t. 10, pp. 341 y 343.

⁵² E. PACHO, *o. c.*, p. 162.

⁵³ Cf. D. ALONSO, *Cancionero y romancero español*, Madrid 1969, p. 43; M. FRENK, *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid 1992, p. 127, n. 220.

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene,
¡qué nací tan desdichada!
Háceme vivir penada
y muéstraseme enemigo.
¿Cómo no venís, amigo?

O la de Melibea en el auto XIX de *La Celestina*⁵⁴:

La media noche es pasada, y no viene;
sabed si hay otra amada
que le detiene.

Pero con notables diferencias, por supuesto: el poeta místico nos habla de una noche que tiene caracteres de persona y que ha operado un efecto de máxima personalización, mientras que en esas otras sólo se habla de frustración y desengaño.

Además de la experiencia personal, el poema conlleva también una clara intencionalidad comunicativa, «en las cuales canciones no hace otra cosa sino contar y cantar las grandezas de su Amado» (CB 14,2), el poeta ha querido exponer las maravillas entrevistas, encender los afectos de sus lectores y señalarles intuitiva y emotivamente el camino a seguir. A ese propósito didáctico obedece la peculiar estructura del poema, la revelación del itinerario místico a través de su realización temporal y que se desarrolla ante el lector como un drama en tres actos —exposición, nudo y desenlace— correspondientes a las tres fases o períodos de la noche: «Estas tres partes de noche todas son una noche; pero tiene tres partes como la noche. Porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas. Y la segunda, que es la fe, se compara a la media noche, que totalmente

⁵⁴ Cf. M. FRENK, *o. c.*, p. 127, n. 222.

es oscura. Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día» (1S 2,5). Esas tres partes de la noche se reflejan en el poema de la siguiente manera: a) las canciones 1-4 representan el primer nocturno, la primera etapa del camino místico, activo y ascendente, de ritmo rápido, de búsqueda y tensión hacia el encuentro; b) la canción 5, la estrofa central del poema, representa la media noche, el momento cumbre de la unión entre los amantes, cantada a modo de himno en una estrofa de gran exultación lírica; y c) las canciones 6-8 representan la madrugada, el alba, la parte inmediata a la luz del día, en una atmósfera de consumada plenitud, de ritmo lento, de pasividad y ocultación, de imágenes más que de palabras, de silencio más que de imágenes, y de música más que de silencio: «Son tal vez las estrofas más delgadas, las de una belleza formal más aspirante, más exquisita y aérea de toda la obra de San Juan de la Cruz»⁵⁵.

Como iremos viendo, es un poema que se caracteriza por su esencialidad: en sus 40 versos aparecen 35 sustantivos, 22 verbos y sólo 7 adjetivos que añaden matices al sustantivo esencial: *noche oscura, dichosa ventura, secreta escala, noche dichosa, noche amable, pecho florido y mano serena*. En cuanto a su contenido, cuenta la misma historia que el *Cántico*, de manera más coherente y concisa, con un argumento que no cuesta demasiado seguir.

4. TOPOGRAFÍA DEL CAMINO MÍSTICO: CANCIONES 1-4

[1]

*En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

Ya en esta primera estrofa se nos anticipa un resumen, una captación global de todo lo que sucede en la primera parte del poema:

⁵⁵ D. ALONSO, *o. c.*, p. 226.