LA LIRA 40 DE *CÁNTICO ESPIRITUAL* B: UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA

Juan VARO ZAFRA

Universidad de Granada
jvaro2003@yahoo.es

Resumen: Este artículo aborda la lectura de la última lira del *Cántico espiritual B* a partir de dos coordenadas interpretativas: la función y posición de la lira en el poema respecto de su sentido general, y la influencia de la tradición exegética cristiana.

Abstract: This paper suggests a reading of the last Stanza of San Juan de la Cruz's poem *Cántico espiritual B*, based on two interpretative elements: the role of this stanza in the development of the general sense of the poem and the influence of the traditional Christian exegesis.

Palabras clave: Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Hermenéutica.

Key Words: Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Hermeneutics.

Acaso sea la lira 40 de CB la estrofa más enigmática del *Cántico espiritual*. Última canción del poema, perteneciente al cuerpo de cinco estrofas que en la redacción de CB adquiere un sentido inequívocamente escatológico[1], la lira 40 no sólo abandona a los personajes centrales del poema, sino que se aparta de los elementos alegóricos y paisajísticos de la obra —aún reconocibles en la lira anterior— para adentrarse en un universo cualitativamente distinto. De este modo, el mundo presentado en la lira 40 se muestra diverso del desplegado a lo largo del poema, no sólo por la introducción de nuevos elementos, sino por la propia disposición de sus versos que, como el dios Jano, parecen mirar, de una parte, hacia el resto del poema como algo ya concluido, y, de otra, se abren hacia un horizonte, como decimos, sustancialmente diferente.

Vuelta la mirada hacia atrás, la estrofa 40 se presenta como una coda anómala de un extenso poema que la lira 39 parecía haber concluido definitivamente:

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

En efecto, la Canción 39 se presentaba como una recapitulación global de la obra sanjuanista: el *locus amoenus* acorde con el universo natural sanjuanista: el soplo del aire que remite no sólo al mismo *Cántico* (lira 17 de CB), sino también, más vagamente, a la *Noche*[2]; la naturaleza realzada en su mejor aspecto —como *huella* divina— por la mirada transformada del místico, tan propia del *Cántico* («el soto y su donaire»); y, en sus dos versos finales, las referencias expresas a la *Noche* y a la *Llama*.

---

[1] La indudable dimensión escatológica de las últimas liras del *Cántico B,* frente a los titubeos en este sentido expresados en el *Cántico A* (Díez de Santa Teresa, 1962: 348), constituye, a nuestro juicio, la mayor diferencia entre ambas redacciones del *Cántico espiritual*. En la segunda redacción de los comentarios a estas canciones (véase por ejemplo el comentario de CB a la Canción 38, 4), Juan de la Cruz se aproxima a las ideas expuestas en *De beatitude,* breve tratado místico elaborado por Helwic von Germar, aunque atribuido por el carmelita a Santo Tomás: «El opúsculo forzó al Doctor Místico a pensar en el cielo —el cielo de verdad—, y a precisar por lo tanto la relación entre ambos estados de perfección (la tercera «tela del dulce encuentro») y hasta el orden lógico entre los aspectos de la experiencia vital: visión, amor, fruición [...]» (Díez de Santa Teresa, 1962: 351). Esta evolución en su pensamiento está también en el origen de la segunda redacción, poco antes de morir, del comentario de la *Llama* (Ruiz, 1962: 263). Para el texto de von Germar, véase la edición de Teodoro H. Martín, «De la vida del cielo» (Martín, 1988: 3-70).

[2] El aire del «ventalle de cedros» y «del almena» que acompaña el encuentro nocturno de los amantes.

No hay en la lira 39 ningún elemento que pueda desentonar o sorprender en el ya conocido universo sanjuanista. Por el contrario, en la lira 40 todo resulta extraño. Parece como si el poeta se negara a dejar un final cerrado y apostara —como en el *Cantar de los cantares*— por un final abierto e indefinido. Veámoslo detenidamente:

Que nadie lo mirava,
Aminadab tampoco parescía,
y el cerco sosegava,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

La lectura de esta estrofa no sólo resulta desconcertante por la introducción de elementos nuevos y heterogéneos, sino también por la aparente falta de cohesión temática entre las imágenes de sus versos: la estrofa carece de la dimensión erótica del poema; «nadie», «Aminadab», «el cerco», «la caballería» y las «aguas», guardan poca relación no sólo con el mundo del *Cántico* o del *Cantar* y su interpretación alegórica, sino que, como hemos advertido, tampoco parecen guardar relación alguna entre sí. Sólo el encabalgamiento de los dos últimos versos permite reconstruir una unidad mínima de sentido entre sus imágenes.

Ante la complejidad de esta estrofa, la crítica ha ensayado diversas interpretaciones. Domingo Ynduráin ha reseñado la novedad de sus elementos y recurrido a la estilística para señalar algunos de sus efectos[3]; y, tras advertir de la dificultad del sentido de la estrofa —especialmente del antecedente del pronombre «lo» del primer verso—, ha propuesto algunas interpretaciones para sus imágenes. Aminadab, presentado por el poeta como el demonio, es, según Ynduráin, producto de un error de la *Vulgata*. Al presentar a Aminadab como enemigo, sus carros refuerzan el tono bélico de la estrofa que viene confirmado por el «cerco» y «la caballería». Así, dice Ynduráin, la estrofa puede interpretarse de la siguiente manera: «la ausencia del enemigo permite que la caballería, cercada, abandone su posición defensiva y descienda hacia las aguas» (Juan de la Cruz, 1995: 192)[4].

[3] «El uso de los pasados dota a este final de un alejamiento y perspectiva respecto al desarrollo previo (donde se utilizaban las formas de futuro, o la ausencia de marcas temporales); las formas durativas contribuyen a la sensación de deslizamiento, de suavidad y sosiego en la descripción de este final y acabamiento teñido de melancolía» (Juan de la Cruz, 1995: 193-194).

[4] Ynduráin expone también, aunque sin mucho convencimiento, la lectura en clave mística de la estrofa (Juan de la Cruz, 1995: 192-193).

Ynduráin ha percibido agudamente que el primer paso que el intérprete debe intentar para dar una lectura aceptable de la estrofa es la búsqueda del núcleo temático que unifique el sentido de sus imágenes. De este modo, la clave bélica ha actuado de crisol en la interpretación propuesta. Pero esta explicación, que puede resultar satisfactoria respecto de la estrofa en su conjunto y respecto de cada una de sus imágenes, no despeja la oscuridad respecto de la relación entre la lira 40 y el resto del poema, el cambio de registro que va de la alegoría erótica a la bélica —pese al eco lejano del *Cantar*—, y, sobre todo, la función y sentido de esta lira como final del *Cántico espiritual*.

En general, puede afirmarse que la crítica, pese al rigor con el que ha abordado el examen de esta estrofa, no ha podido elaborar una comprensión del final del poema que despeje, de una parte, las incógnitas que plantean sus imágenes, y satisfaga, de otra, las expectativas líricas y argumentales que el poema ha ido proponiendo en su desarrollo. Así, los análisis semánticos y estilísticos se han unido a propuestas de carácter conjetural sobre su posible sentido cósmico, o se han referido al juego estructural entre presencia y ausencia que recorre el *Cántico* desde su inicio, sin disipar la sensación de extrañeza, incluso de inquietud, que la estrofa comporta[5].

En nuestra opinión, es necesario regresar sobre los pasos de la interpretación de Ynduráin y volver, con él, a preguntarnos cuál es el hilo temático que unifica las imágenes de la estrofa entre sí y, en un segundo momento, con el conjunto del poema. Se ha visto que para Domingo Ynduráin el rasgo unificador de la Canción 40 era el sentido bélico de sus metáforas. Ahora bien, una vez determinado este sentido bélico y después de haber estudiado la procedencia de algunas de sus fuentes —Aminadab— y de sus efectos anticlimáticos, parece necesario continuar preguntándose por el sentido, más allá de su literalidad bélica, y por la función estructural que pueda tener esta estrofa como terminación del poema. Se trata, en consecuencia, de penetrar en el mundo de la obra, en una tarea de comprensión del poema que partiendo de su sentido general, pueda informar del sentido de esta lira final del *Cántico*.

Para abordar esta tarea hemos ensayado un método de interpretación del *Cántico espiritual*, a partir de su pertenencia a una tradición mística cristiana, formulada a través de un discurso erótico construido principalmente sobre

[5] Véase el completo resumen crítico que Paola Elia y María Jesús Mancho recogen en su edición del *Cántico* y de la poesía completa del carmelita (Juan de la Cruz, 2002a: 555-560).

el molde del *Cantar de los cantares* y la tradición alegórica del cristianismo. Este modelo no actúa como un esquema cerrado ni en lo poético ni en lo doctrinal, sino que, por el contrario, se presenta, más bien, como un catalizador de influencias diversas, un unificador de sentido que cohesiona el poema conformándolo como un todo unitario en tensión dialéctica con su comentario. Buena parte de los hallazgos poéticos de San Juan de la Cruz, en particular aquellos que tanto por romper con el principio de causalidad como por la fuerza onírica de sus imágenes han dotado a su poesía de una dimensión simbólica en el sentido moderno, *estético*, del término, tienen su origen en la inversión de los mecanismos de la exégesis alegórica cristiana. Esta inversión se produce en varios órdenes. En primer lugar, al utilizar un procedimiento de interpretación de textos escriturarios como mecanismo retórico de elaboración de sus poemas, imitación y reformulación, a su vez, de amplios pasajes bíblicos; en segundo lugar, porque en numerosas ocasiones San Juan se aparta de las soluciones propuestas por la exégesis patrística y medieval y ensaya soluciones nuevas, sorprendentes y, con frecuencia, oscuras en la exposición de sus poemas. Hay, en consecuencia, una elaboración poética alegórica, que al sumársele la interpretación también alegórica de los comentarios constituye una unidad superior de sentido. Ésta, como toda alegoría, se debate entre la tendencia centrífuga de su estructura y la fuerza centrípeta de su interpretación. Este procedimiento centrífugo y centrípeto al mismo tiempo que, con carácter general, puede detectarse en amplias zonas de la obra sanjuanista, se muestra en la configuración de la lira 40 con una virulencia inusitada.

Por otra parte, se ha recordado anteriormente cómo tanto la *Llama* como la segunda redacción del *Cántico* exploran la dimensión escatológica de la perfecta unión del alma con Dios. Juan de la Cruz parece haber evolucionado en su pensamiento teológico, posiblemente por una lectura más atenta de los místicos germánicos, particularmente de von Germar. Esta evolución intelectual es la que le ha llevado a reelaborar el poema, dando una nueva ordenación a sus canciones, no sólo para ofrecer un poema más coherente, desde el punto de vista de las etapas de la escala mística, como se ha apuntado en numerosas ocasiones, sino para dar el resultado de una nueva concepción de la contemplación mística que abunde en la escatología, en la unión definitiva con Dios[6]. La lira 38 es decisiva en la orientación escatológica de las últimas cinco liras del *Cántico*:

[6] Véase el detenido análisis de Eulogio Pacho del cambio que, en este aspecto, supone CB y su relación con la *Llama* (Pacho, 1991: 20-23).

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

Aunque es la declaración de autor la que determina el sentido escatológico, la construcción verbal de la lira 38 y sus imprecisos deícticos indican que la voz poética de la amada apunta a un tiempo y un espacio sustancialmente distintos de los que han configurado el horizonte espacio-temporal del poema. La declaración abunda en la idea de que sólo en la vida eterna el matrimonio espiritual alcanzará su perfección, con la consecución de la igualdad de los esposos, conforme a los presupuestos del amor extático[7]. Juan de la Cruz expresa la apertura a un tiempo diferente al afirmar: «Por aquel *otro día* entiende el día de la eternidad de Dios, que es otro que este día temporal» (CB, 38, 6).

Ahora bien, volviendo a la lira 40, cabe preguntarse hasta qué punto este sentido escatológico justifica el cambio de discurso figurado desde el erotismo mantenido por las estrofas anteriores al registro bélico que ésta ofrece.

A partir de la consideración de estas premisas, esto es, la pertenencia de la obra sanjuanista a la tradición mística alegórica cristiana y la naturaleza escatológica del cuerpo poético al que la estrofa 40 pertenece, reformulamos la interpretación de Domingo Ynduráin con objeto de determinar el sentido figurado que responde a la orientación bélica de las metáforas de la última lira del *Cántico espiritual* e intentar de este modo responder a los interrogantes aquí planteados.

Los tres primeros versos tienen como nota común, más que la inactividad en sí, el cese de una actividad que, hasta entonces, no se ha declarado expresamente. Al decir «nadie lo miraba»; «Aminadab tampoco parescía»; «el cerco sosegaba», el poeta hace valer el carácter conclusivo de la estrofa para indicar que *antes* alguien miraba, que *entonces* Aminadab apareció y que, *en ese momento,* obviamente, el cerco se estrechó en torno a *algo*.

Ahora bien, este *antes* puede referirse bien a todo el poema, bien sólo a una parte del mismo. En nuestra opinión, y desde el carácter escatológico de las cinco últimas liras que las sitúa en un «futuro siempre futuro», el *antes* de la estrofa 40 sólo puede referirse a las primeras 35 liras del poema. Si

[7] Sobre el concepto medieval del amor extático, véase Pierre Rousselot (2004).

anteriormente hemos afirmado que la lira 39 parece no sólo el final lógico del poema, sino también una recapitulación de los temas fundamentales de la obra sanjuanista en su conjunto, podemos decir que la lira 35 de CB es la conclusión del «relato» alegórico de la amada y el Amado. El tiempo presente, es decir, lo que puede llegar, ha llegado o llegará a ser presente, termina en esta lira, del mismo modo que la Canción 1 servía de conclusión al pasado ausente. A partir de la lira siguiente, la Canción 36, comienza el futuro:

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

La lira 36 nos presenta la acción acabada —nótese el «ya» del segundo verso—, con los dos esposos unidos en el nido solitario, sin peligro aparente[8]. El último verso es fundamental para reforzar el carácter conclusivo de la estrofa: el Amado está también herido de amor. La herida de la amada que inició la búsqueda del Amado en la primera canción del poema se ha resuelto, como ya anunciara la lira 13, en el encuentro con el Amado herido de amor. En términos del amor extático, se ha colmado el deseo erótico que lo origina: la unión igualadora de los esposos. La lira 13 presentaba al Amado herido, pero la unión entre ambos aún no se había producido. Ésta es el asunto de la lira 35: unión total e igualadora, sin aparentes amenazas externas. En la redacción de CA, las cinco liras últimas describen la perfecta unión espiritual, pero al carecer de la proyección escatológica del segundo *Cántico* su sentido es completamente diferente, en cuanto que no desarrollan la intuición de un tiempo sustancialmente distinto, sino una experiencia distinta, más intensa, del tiempo presente.

Pero la ya señalada evolución intelectual de Juan de la Cruz no podía cerrar el poema de este modo. Por eso, la nueva redacción del poema advierte expresamente del carácter escatológico de estas cinco estrofas finales[9]. Lógicamente, esta decisión altera profundamente la naturaleza del mundo de la

[8] El nido como lugar alegórico de la unión mística se encuentra también en Bernabé de Palma (1998: 94).

[9] En CA, 35, 1 San Juan de la Cruz afirma que, «hecha la perfecta unión entre el alma y Dios, quiérese emplear el alma y ejercitar en las propiedades que tiene el amor (...)». En CB, en la Anotación para la canción 38, Juan de la Cruz advierte del sentido escatológico de estas estrofas.

obra y dota a sus versos de una significación distinta en la que es preciso penetrar.

Esta profunda modificación en el sentido del poema requiere acaso de la metodología hermenéutica para su comprensión, puesto que las fórmulas estilísticas de análisis literario resultan insensibles a un cambio de sentido que, como éste, no modifica la disposición verbal de las canciones.

La estrofa 40 en sus tres primeros versos es el contrapunto de la lira anterior. Si, como se ha visto, la lira 39 es una recapitulación del estado de perfección espiritual del alma, unida a la divinidad tras la muerte, el comienzo de la lira 40 describe este mismo estado de perfección en sentido negativo, esto es, mediante la exposición de la ausencia del mal. Las imágenes de los tres primeros versos parecen aludir a la desaparición de los enemigos del alma que han perseguido a la esposa a lo largo del poema. Esta interpretación que así presentamos deriva tanto de la declaración del autor —si bien, como seguidamente veremos, Juan de la Cruz no se refiere expresamente al mundo y a la carne ni, en general, a los enemigos del alma— como de la descodificación de las metáforas sanjuanistas a partir de la tradición alegórica escatológica cristiana.

A lo largo de su obra, San Juan de la Cruz se ocupa de los enemigos del alma en numerosas ocasiones[10]. En *Noche*, el carmelita afirma que el alma se libra de ellos en la noche del sentido[11]. Del mismo modo en CB 22, 2, señala que éstos ya no afectan al matrimonio espiritual. Ahora bien, en la Anotación para la canción 36 de CB, San Juan de la Cruz, después de haber referido las gracias del matrimonio espiritual, dice que al alma sólo le queda una cosa que desear, «que es gozarle perfectamente en la vida eterna». Es precisamente en la vida eterna donde los enemigos desaparecen por completo, como sugiere la lira 40:

Que nadie lo miraba,

Este primer verso contiene, según Ynduráin, su principal dificultad: ¿A quién o a qué se refiere el poeta con el pronombre «lo»? El autor lo explica de la siguiente manera: «Lo cual es como si dijera: Mi alma está ya desnuda, desasida, sola y ajena de todas las cosas criadas de arriba y de abajo (...) ninguna de ellas alcanza ya de vista el íntimo deleite que en ti poseo» (CB, 40,

[10] Cf. Juan de la Cruz (2002b: 1103).
[11] Cf. *Noche*, 1, 13, 11.

2). El uso de los deícticos en el *Cántico* son siempre problemáticos. La fractura entre el mostrar y el decir llega a su máxima tensión en el uso de estos pronombres ambiguos de referente impreciso que debe ser atendida como encarnación de un problema irresoluble de la metafísica desde Aristóteles. En este sentido Agamben afirma lo siguiente:

> *La escisión aristotélica de la* ousía *(que, como esencia primera coincide con el pronombre y con el plano de la ostentación y, como esencia segunda, con el nombre común y con la significación) constituye el núcleo originario de una fractura del plano del lenguaje en mostrar y decir, indicación y significación que atraviesa toda la historia de la metafísica y sin la cual el problema ontológico mismo queda informulable. Toda ontología (...) presupone la diferencia entre indicar y significar y se define, incluso, precisamente a través del punto en que se sitúa el límite entre éstos* (Agamben, 2003: 38-39).

En nuestra opinión, la mística, y, en particular, su expresión poética en los versos de Juan de la Cruz, supone una posición extrema de indicación respecto del polo de la significación, dentro de las coordenadas señaladas por Giorgio Agamben.

Aunque no alude a ello, nos parece, sobre todo teniendo en cuenta que en el siguiente verso se menciona al demonio, que Juan de la Cruz se refiere aquí al «mundo» como enemigo del alma. Es de advertir que, de nuevo, el poeta se sirve del adverbio «ya» —como en la lira anterior y, como también ocurre en la *Llama*— para situarse en un tiempo nuevo que, cerrando el pasado, puede volver sobre éste como tiempo acabado. El pronombre «lo» puede tener como antecedente bien la situación descrita en la lira anterior, por la relación dialéctica que guarda con ésta, bien —se trata del mismo referente— al matrimonio espiritual perfeccionado en la vida eterna.

El apetito[12] del mundo está relacionado en San Juan con el sentido de la vista: el alma sólo escapa del mundo cuando no puede ser vista por él[13]. Así sucede en el poema *Noche oscura*, en una estrofa que parece extenderse en lo que el *Cántico* en su lira 40 da por supuesto:

---

[12] Para el uso y sentido del término «apetito» en Juan de la Cruz, véase Ruiz (1990: 158 y ss.).

[13] En sentido distinto, porque no se refiere al mundo como enemigo del alma, Osuna coincide con Juan de la Cruz al afirmar que el mundo es incapaz de ver las cosas del alma: «el amor del mundo es ciego» (Osuna, 1972: 461).

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

Esta canción, tanto si se entiende en un primer grado de significación, como si se comprende en clave mística, asocia la experiencia de no ser vista por nadie con la entrega de la amada a su misión: la búsqueda del Amado. La lectura erótica y la mística concurren en la entrega absoluta de la amada a su búsqueda, la necesidad del secreto y el rechazo del mundo como distracción de su objetivo. El segundo verso anuncia, casi en su tenor literal, el verso primero de la estrofa 40 del *Cántico*.

En *Noche* 2, 21, 6 encontramos también un precedente de la imagen aquí examinada desde el punto de vista doctrinal:

> *Y aquí se despoja y desnuda de todas estas vestiduras y traje del mundo, no poniendo su corazón en nada, ni esperando nada de lo que hay o ha de haber en él, viviendo solamente vestida de esperanza de vida eterna. Por lo cual, teniendo el corazón tan levantado del mundo, no sólo no le puede tocar y asir el corazón,* pero ni alcanzarle de vista[14].

En *Llama* 2, 17 encontramos una imagen similar: el mundo es ciego ante el «toque» de Cristo: «Mas no lo quieras decir al mundo, porque no sabe de aire delgado y no te sentirá, porque no te puede recibir ni te puede ver».

La referencia al mundo en las *Cautelas* incide en la relación de éste con el sentido de la vista, con el ejemplo de la mujer de Lot, que evidencia su apego al mundo cuando se vuelve para ver la destrucción de Sodoma[15]. Para derrotar al mundo, Juan de la Cruz advierte de la necesidad de apartarse de todos —una actitud que se proyecta sobre numerosos pasajes del *Cántico*—, aún de los más allegados[16].

El segundo verso de la estrofa 40 se refiere, en este caso expresamente, a la desaparición del segundo enemigo del alma, el demonio:

Aminadab tampoco parecía;

---

[14] La redonda es nuestra.
[15] Juan de la Cruz (2002b: 183), en referencia al pasaje del *Génesis*, 19, 26.
[16] Juan de la Cruz (2002b: 182).

Aminadab es una figura que ha recibido diversas —y opuestas— interpretaciones en la tradición exegética cristiana. Aparecido en el *Cantar de los cantares* 6, 11[17], el personaje tampoco tiene un sentido claro en el epitalamio salomónico. Pero, para Juan de la Cruz que cita el pasaje hasta en tres ocasiones, Aminadab es siempre el demonio. Terence O'Reilly ha advertido cómo el carmelita se aparta de una lectura tradicional que predominantemente ha entendido a Aminadab en sentido positivo[18]. Pero O'Reilly discute, frente a Pacho y otros estudiosos de la obra de Juan de la Cruz, que la lectura sanjuanista del personaje sea una ruptura adrede con la tradición. A estos efectos, O'Reilly presenta una serie de testimonios que atestiguan una lectura demoníaca del personaje, desde Teodoreto de Ciro hasta Apponius, exégetas de la Antigüedad muy leídos en el siglo XVI (O'Reilly, 2003: 189-191). Además, O'Reilly apunta también algunas interpretaciones medievales en igual sentido: Gil de Roma, Nicolás de Lira, Pérez de Valencia, e incluso Herp, para quien Aminadab no es exactamente el demonio, sino la voluntad rebelde de la esposa (O'Reilly, 2003: 191-194). Finalmente, también se añaden algunos testimonios del siglo XVI: Gilbert Génébrad, Cipriano de la Huerga, Alonso de Orozco y Jerónimo de Almonacir. O'Reilly concluye afirmando:

> *Cuando el Santo identificaba a Aminadab con el demonio no se apartaba con intención de la interpretación aceptada (...) sino que alegaba con naturalidad algo que daba por sentado. (...) Hace uso de un tópico que supone conocido por sus lectores, para comunicar con eficacia sus enseñanzas* (O'Reilly, 2003: 195-196).

Como enemigo del alma, el demonio de la obra de Juan de la Cruz desempeña un papel análogo al desarrollado en el *Libro de Job*, interpretado en sentido místico (Pacho, 1985: 122-134).

En su comentario a este verso, Juan de la Cruz presenta al demonio como enemigo, justificando así el lenguaje bélico de la estrofa: «El cual [el demonio] la combatía [al alma] y turbaba siempre con la innumerable munición de su artillería, porque ella no se entrase en esta fortaleza y escondrijo del interior recogimiento con el Esposo» (CB, 40, 3).

El tercer verso, último de esta primera parte de la lira, prolonga la alegoría bélica:

El cerco sosegaba,

---

[17] «Anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab».

[18] O'Reilly recuerda que San Ambrosio y posteriormente San Beda habían identificado a Aminadab con Cristo que rige el alma del justo como un auriga (O'Reilly, 2003: 188-189).

A nuestro juicio, Juan de la Cruz se refiere aquí a la victoria sobre la carne, tercer enemigo del alma. El autor lo comenta del siguiente modo: «Por el cual cerco entiende aquí el alma las pasiones y apetitos del alma» (CB, 40, 4).

Dicho así, tanto puede referirse a la «carne» como al «mundo», pero la lectura de las liras anteriores y la relación estrecha que «la carne» —o «el cuerpo»— guarda con los apetitos en la obra de Juan de la Cruz[19] inducen a pensar que el verso se refiere a la victoria sobre aquélla.

La imagen del cerco, con esta dimensión escatológica, tiene por fuente principal el *Apocalipsis*. En *Apocalipsis* 20, 7-10, donde se describe precisamente el final del demonio, antes de Juicio Final, se relata cómo el ejército de éste cerca la ciudad de los santos: «Et ascenderunt super térrea latitudinem, et cinxerunt castra sanctorum et dilectam civitatem» (Ap. 20, 9).

Los dos últimos versos del *Cántico espiritual* abandonan la orientación recapituladora negativa de los tres primeros para adelantar siquiera una breve visión del «futuro siempre futuro» de la unión en la vida eterna. Juan de la Cruz abandona el lenguaje erótico y el espacio recogido de la lira 39 para esbozar una imagen abstracta, difusa y desconcertante de este tiempo nuevo en «cuyos umbrales» finaliza el poema.

El poeta recurre a dos metáforas frecuentes en la literatura mística: «la caballería» y «las aguas». Sin embargo, el sentido de estos versos parece escapar a las codificaciones más frecuentes de estas imágenes.

La imagen del caballo es ambigua y dentro de la exégesis mística de la Escritura, puede tener connotaciones tanto negativas como positivas. En sentido negativo, la caballería alude a la caballería del Faraón y, por extensión, a las plagas que persiguen a la esposa (Canévet, 1983: 306). A esta caballería del Faraón, Gregorio de Nisa contrapone la acción de Dios, representada por «la nube», «el viento» y «el mar partido en dos»: el ejército del Faraón es sepultado por las aguas, salvándose de este modo los israelitas (Gregorio de Nisa, 1993: 48-49).

Pero, junto a esta posibilidad, existe también una acepción positiva según la cual la caballería representa los ejércitos de ángeles, poder invisible que destruye el ejército del Faraón (Gregorio de Nisa, 1993: 49).

En un sentido más próximo al mundo sanjuanista, la caballería representa al alma purificada. La esposa es, entonces, la yegua que sale victoriosa de

[19] Cf. Juan de la Cruz (2002a: 1099-1100).

entre el ejército del Faraón. Gregorio de Nisa explica cómo es posible que el alma sea comparada a la yegua del Faraón, que antes había sido identificado como su enemigo:

> *No podríamos comparar a nadie con los caballos, carros y aurigas egipcios hundidos en el mar, si no es porque con el agua misteriosa nos libramos de la esclavitud del adversario, de la mentalidad egipcia, de vicios y pecados. Todo queda en el agua sepultado y surge pura el alma para vivir en adelante limpia [...]* (Gregorio de Nisa, 1993: 50-51).

Finalmente, el Niseno afirma en otro punto de sus *Homilías* sobre el *Cantar de los cantares* que la caballería representa al alma purificada cuyo jinete es Dios (Gregorio de Nisa, 1993: 54).

En su Declaración, Juan de la Cruz parece abundar en esta última interpretación del Niseno. La caballería se refiere a los sentidos corporales purificados; la parte inferior o sensitiva del alma está tan espiritualizada que sus potencias sensitivas «se recogen a participar y gozar en su manera de las grandezas espirituales que Dios está comunicando al alma en lo interior del espíritu, según lo dio a entender David cuando dijo: «Mi corazón y mi carne se gozaron en Dios vivo» (Ps. 83, 3)» (CB, 40, 5).

Las aguas en la poesía sanjuanista, como ocurre generalmente en la tradición mística, siempre han estado asociadas a la expresión de Dios. Juan de la Cruz dice que aquí hay que entender por aguas «los bienes y deleites espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios» (CB, 40, 5) [20]. De esta manera, la caballería desciende a vista de las aguas y no a gustarla, porque incluso en la otra vida, la parte sensitiva no tiene capacidad para gustar de los bienes espirituales, sino que cesan de sus operaciones naturales descendiendo «al recogimiento espiritual» (CB, 40, 7).

A nuestro juicio, los dos últimos versos del poema reconstruyen, con ciertas variantes, la imagen de «la caballería» y las aguas de Gregorio de

---

[20] Osuna recurre a una imagen cercana a la propuesta por Juan de la Cruz: «Hace Dios con nosotros en este caso como la mar con sus ríos, la cual se ve que tornan a ella; parece juzgar no ser su agua perdida del gran mar y divina abundancia; no cesan de manar a nos aguas de gracias y dones (...) y como Él de ella [el agua] no tenga necesidad, tornártela ha multiplicada y bendita, y alegrarse ha, viendo en ti vivo su don, y que sube en alto como agua viva que se torna a su primera causa» (Osuna, 1972: 151). Nótese cómo Osuna coincide con Juan de la Cruz en la asociación de las aguas a la gracia divina, representado a Dios con el mar. Más adelante, Osuna observa lo siguiente: «Y si quieres ser elevado de la tierra en alteza de contemplación como arca de Noé, hanse de multiplicar en ti las aguas, rompiéndose en tu corazón las fuentes del mar, que son las llagas de tu esposo Jesucristo; y hanse de abrir los caños del cielo de la divinidad, para que así tengas entera abundancia del santo diluvio en que te salves» (Osuna, 1972: 345).

Nisa. La ambigüedad de la caballería del Faraón, que debe perecer en la aguas, para resurgir purificada, corresponde a la ambigüedad de las potencias sensitivas del alma en la mística sanjuanista, que, una vez purificadas descienden a gozar, limitadamente, de las aguas divinas[21]. Las variantes, a resultas de lo aquí expuesto, son obvias. Para el Niseno es el agua de Dios lo que purifica al alma de sus pasiones; para Juan de la Cruz, las potencias sensitivas del alma, previamente purificadas de las pasiones en las etapas previas del matrimonio espiritual, descienden a las aguas divinas en la otra vida —en la versión de CB— . El sentido sanjuanista de estos versos resulta coherente con lo expuesto respecto a los tres primeros versos de esta estrofa: la purificación de los enemigos del alma.

En la exégesis alegórica del Niseno hay una expresa vinculación de esta imagen, y, en general, del sentido místico del *Cantar de los cantares* al sacramento del Bautismo. En el poema sanjuanista no existe, al menos en nuestra opinión, esta alusión sacramental, por lo que el efecto de las aguas no es purificador sino deleitoso.

Y en el remanso de este deleite, Juan de la Cruz abandona a la esposa y concluye su poema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2003). *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-Textos.

CANÉVET, M. (1983). *Grégoire de Nysse et l'herméneutique biblique*. Paris: Études Augustiniennes.

DÍEZ DE SANTA TERESA, M. A. (1962). «La reentrega de amor así en la tierra como en el cielo. Influjo de opúsculo pseutomista en San Juan de Cruz». *Ephemerides Carmeliticae* 13, 299-352.

GREGORIO DE NISA (1993). *Comentario al Cantar de los Cantares*. Edición de T. Martín-Lunas. Salamanca: Sígueme.

JUAN DE LA CRUZ (1995). *Poesías*. Edición de D. Yndurain. Madrid: Cátedra.

[21] Osuna se hace eco, simplificándola, de esta alegoría en el capítulo VII, del tratado 2, de su *Tercer Abecedario*: «Estas bendiciones del bautismo fueron figuradas en Moisés (...) relatando cómo el Señor echó en la mar de su pasión, do el bautismo se funda, al caballo y al caballero, esto es, al pecado y al demonio, que allí perecieron y se ahogaron» (Osuna, 1972: 168).

— (2002a). *Cántico Espiritual y poesía completa*. Edición de Paola Elia y María Jesús Mancho. Estudio Preliminar de Domingo Yndurain. Barcelona: Crítica.

— (2002b). *Obras completas*. Edición crítica de L. Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Martín, T. H. (1988). «De la vida del cielo (texto-fuente de san Juan de la Cruz)». *Teología Espiritual* XXXII, 3-70.

Osuna, F. de (1972). *Tercer Abecededario espiritual*. Estudio histórico y edición de M. Andrés. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

O'Reilly, T. (2003), «La figura de Aminadab en los escritos de San Juan de la Cruz». *San Juan de la Cruz* 31-32, 187-196.

Pacho, E. (1985). «La figura de Job en la mística sanjuanística». *Monte Carmelo* 93, 122-134.

— (1991). «Instinto de integración sanjuanista en la segunda redacción del *Cántico espiritual*». *Ínsula* 537, 20-23.

Palma, B. de (1998). *Via spiritus*. Edición de T. H. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Rousselot, P. (2004). *El problema del amor en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Ruiz, F. (1962). «Cimas de contemplación. Exégesis de la *Llama de amor viva*». *Ephemerides Carmeliticae* 13, 257-298.

— (1990). «Unidad y contrastes: hermenéutica sanjuanista». En *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, F. Ruiz (ed.), 17-52. Madrid: Espiritualidad.