

**UMA MULHER NO OUVIDO DE DEUS: A VOZ FEMININA DO
CÂNTICOS DOS CÂNTICOS NO CÂNTICO ESPERITUAL, DE SÃO
JOÃO DA CRUZ**

**UNA MUJER EN EL OÍDO DE DIOS: LA VOZ FEMENINA DEL
CANTAR DE LOS CANTARES EN EL CÁNTICO ESPIRITUAL, DE SAN
JUAN DE LA CRUZ**

**A WOMAN IN GOD'S EAR: THE FEMININE LYRICAL VOICE OF
SONG OF SONGS IN SPIRITUAL CANTICLE, BY ST. JOHN OF THE
CROSS**

María VÁZQUEZ GUISÁN*
Ana SUÁREZ MIRAMÓN**

Resumo: Este trabalho tenta mostrar a visão diferente da mulher que se projeta através do *Cântico dos Cânticos* e que conserva toda a sua força transgressora no *Cântico Espiritual*. Uma obra que evidencia a importante relação que o poeta espanhol São João da Cruz (1542-1591) sempre teve com as mulheres e que se destaca pelo protagonismo absoluto da voz lírica feminina. A alegoria mística servirá no Cântico para libertar uma voz feminina que surpreende pela inusitada "liberdade e força" com que se expressa, as mesmas qualidades que, na opinião de São João, a alma humana deveria possuir para buscar a Deus e juntar-se a ele. Uma leitura religiosa que, no entanto, esbarra na literalidade de um texto repleto de imagens e referências de marcante conteúdo erótico, cujo sentido eufemístico não deixa dúvidas, difícil de conciliar com essa visão mística, já subversiva em si mesma. Daí o caráter duplamente transgressivo da poesia de San Juan. Ela não apenas fala diretamente ao ouvido de Deus, mas também fala com uma voz de mulher. Embora, neste sentido, o autor do Cântico não se afaste do seu modelo bíblico que tanto o atraiu. E é, talvez, a personagem mais universal da poesia de São João e do seu íntimo diálogo de amor que torna esta obra-prima da literatura renascentista ainda mais cativante, que ainda hoje nos fascina.

Palavras-chave: *Cântico Espiritual*. *Cântico dos Cânticos*. Voz lírica feminina. Mística. São João e a mulher.

Resumen: Este trabajo intenta mostrar la visión diferente de la mujer que se proyecta a través del *Cantar de los Cantares* y que conserva toda su fuerza transgresora en *Cántico Espiritual*. Una obra que pone en valor la relación tan importante que el poeta español San Juan de la Cruz (1542-1591) tuvo siempre con las mujeres y que destaca por el absoluto protagonismo de la voz lírica femenina. La alegoría mística va a servir en el *Cántico* para dar rienda suelta a una voz femenina que sorprende por la inusitada «libertad y fortaleza» con la que se expresa, las mismas cualidades que, a juicio de San Juan, debía poseer el alma humana para buscar a Dios y unirse a él. Una lectura religiosa que, no obstante, choca con la literalidad de un texto cuajado de imágenes y referencias de marcado contenido erótico, cuyo sentido eufemístico no deja lugar a dudas. Y que tampoco resulta fácil de conciliar con esa visión mística, ya de

* Mestrado em *Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo*, especialidade em *Metodologías, Teorías y Técnicas de Investigación en la Literatura Española e Hispanoamericana*; professora da *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*. E-mail: mariavguisan@hotmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5080-0853>

** Doutorado em literatura espanhola pela *Universidad Complutense de Madrid*; professora de literatura espanhola e teoria da literatura na *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*. E-mail: asuares@flog.uned.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8906-4283>.

por sí subversiva. De ahí, el carácter doblemente transgresor de la poesía de San Juan. No solo habla directamente al oído de Dios, sino que además lo hace con una voz de mujer. Aunque, en este sentido, el autor del *Cántico* no se aparta de su modelo bíblico, que tanto le atrajo a él. Y es, tal vez, el carácter más universal de la poesía de San Juan y de su íntimo diálogo amoroso lo que hace aún más cautivadora si cabe esta obra cumbre de la literatura renacentista, que aún hoy nos sigue fascinando.

Palabras clave: *Cántico Espiritual. Cantar de los Cantares. Voz lírica femenina. Mística. San Juan y la mujer.*

Abstract: This paper aims to highlight the peculiar image of women conveyed by the *Song of Songs*, which retains all its transgressive power in *Spiritual Canticle*: a text which brings to the fore the vital relationship between the Spanish poet St. John of the Cross (1542-1591) and women, while placing the feminine lyrical voice on centre stage. The mystical allegory will serve in the *Canticle* to unleash a female voice that surprises with the unusual "freedom and force" with which it expresses itself, the same qualities that the human soul, in Saint John's opinion, should be able to search for God and unite with Him. A religious reading that, however, collides with the literalness of a text full of images and references of marked erotic content, whose euphemistic meaning is undoubtful. And it is not easy to reconcile with that mystical vision, already subversive in itself. Hence the double transgressive character of the poetry of Saint John. Not only does it speak directly into God's ear, but it also speaks with a woman's voice. Although, in this sense, or the *Canticle's* author did not move away from his biblical model that attracted him. It is perhaps the most universal character of Saint John's poetry and the most intimate dialogue of love that makes this masterpiece of Renaissance literature even more captivating and which still fascinates us.

Keywords: *Spiritual Canticle. Song of Songs. Feminine lyrical voice. Mysticism. Saint John of the Cross and women.*

Introducción

Decía Luis Cernuda que «pocas cosas tan bellas existen en nuestro idioma como la obra de San Juan de la Cruz» (CRUZ, 2006, p. 18). Un pensamiento similar al que el *Cantar de los Cantares* debía de provocar en el propio poeta místico, quien en su lecho de muerte pedirá que le reciten el texto bíblico. Este singular conjunto de poemas atribuidos a Salomón y que exaltan el amor profano fueron vertidos al castellano por Fray Luis de León en el siglo XVI, una osadía por la que sería perseguido y encarcelado¹. El afán reformista de San Juan entre los carmelitas también le hará conocer la cárcel. En concreto, la prisión conventual de Toledo, en la que el poeta permanecerá desde diciembre de 1577 hasta su huida en agosto de 1578. Será allí donde, rodeado de las mayores penurias, pero inspirado por el *Cantar de los Cantares*, comenzará a escribir su gran obra maestra.

¹ Como es sabido, el Concilio de Trento (1545-1563) prohibía traducir la Biblia a cualquier lengua vernácula. Fray Luis de León sufrió prisión de 1572 a 1576 por traducir el *Cantar de los Cantares*, una traducción que probablemente influyó en San Juan de la Cruz.

Tal vez por las circunstancias extremas en que fue concebido, desde el inicio del *Cántico Espiritual* sentimos que es el propio poeta o, más bien, su alma la que nos habla desde su celda. Un alma que tiene voz de mujer y sale decidida en busca de su amado. El absoluto protagonismo de este sujeto lírico femenino que, también en el *Cantar*, ocupa una posición central es, a nuestro juicio, uno de los rasgos más destacados y sugerentes de esta obra fundamental de la poesía mística. Una voz transgresora que no ha recibido aún la atención que merece y que constituye el objeto de este trabajo. Así, la alegoría del alma que ansía su unión con Dios va a servir de estímulo a esa presencia tan relevante de la mujer en la poesía de San Juan, al igual que en su vida. Si bien, como veremos, la lírica femenina contaba ya con una larga y fecunda tradición que se puede rastrear, miles de años antes, en el propio texto bíblico. Una voz de mujer que canta al oído de Dios y es tan antigua, al menos, como la propia historia de la literatura.

San Juan, un poeta con voz y alma de mujer

A lo largo de las distintas culturas y períodos de la historia las mujeres han expresado su sensibilidad y talento a través de la lírica, a la que han prestado su voz. Así, resulta llamativo que el escritor más antiguo que se conoce hasta la fecha sea precisamente una mujer, la sacerdotisa acadia Enheduanna, que vivió hace más de cuatro mil años y cuyos textos, apenas unos fragmentos conservados de 42 himnos religiosos conocidos como los himnos del templo sumerio, no se empezaron a estudiar hasta los años sesenta del siglo XX. Aunque no se pueda afirmar que Enheduanna fuera la autora de aquellos himnos y quizá únicamente se tratara de su compiladora, lo que sí es cierto es que ya en ellos una mujer habla por primera vez de sí misma.

Los himnos sumeroacadios tienen una fuerza poética extraordinaria y en ellos aparecen muchos temas que tomarán y desarrollarán luego otras literaturas, como el diluvio o el descenso a los infiernos. Y no solo se transmiten estos grandes temas, sino también pequeños detalles, sin duda vinculados a costumbres compartidas. Vemos así que la misma Enheduanna, en un verso, alude a que lleva las vestiduras que corresponden a su rango, pero, por ejemplo, en un himno hitita, el dios Telepinu, lleno de irritación, en un momento dado, se pone el zapato derecho en el pie izquierdo y la diosa Anzilli se pone el pectoral al revés y el peinado al contrario de cómo debería. Estos últimos gestos no resultan tan sorprendentes si consideramos que, en Egipto, en el segundo milenio antes de Cristo, aparece ya un curioso poema que dice:

*Solo he trenzado la mitad de mi cabello,
vine a toda prisa
y descuidé mi tocado.*

Entendemos que una joven enamorada, o una amante, excusa su descuido debido a la impaciencia. Este breve poema, menos de un siglo posterior a los

de Enheduanna, nada tiene que ver con los de la sacerdotisa acadia. El canto ha salido ya del templo, del ámbito sagrado, y los versos son una espontánea expresión de intimidad. (JANÉS, 2015, p. 21-22).

Como nos recuerda la escritora Clara Janés, en su libro sobre la historia de las mujeres en la literatura *Guardar la casa y cerrar la boca* (2015), los cantos amorosos puestos en boca de mujer son una constante en muchas culturas a lo largo de la historia. Un fenómeno que, por ejemplo, aparece tanto en China como en la India varios siglos antes de Cristo. Y más tarde, en la lírica medieval, no solo en la península ibérica, a través de las jarchas andalusíes o las canciones de amigo galaico-portuguesas, sino también en otros lugares de Europa. En todos los casos, llama la atención el hecho de que sea una mujer quien entone esos versos, con independencia de que luego un escriba los anotara o un poeta los integrara en sus composiciones. «No dejan de resultar asombrosos estos poemas tan antiguos y tan directos y sencillos, que uno siente, en verdad, cantados por muchachas, más o menos pícaras, aunque no se diga nada de su autoría» (JANÉS, 2015, p. 27). Unas primitivas canciones de mujer que nos hacen pensar de inmediato en el *Cantar de los Cantares*, «el único ejemplo en toda la literatura bíblica en el cual una mujer habla por sí misma» (ANDIÑACH, 2010, p. 102). En estos poemas, incluidos en el Antiguo Testamento, la voz femenina no es mediada por ninguna otra voz interpuesta sino que, como pone de relieve Pablo R. Andiñach, se expresa directamente en primera persona. «Sus sentimientos y acciones no son transmitidos por otra persona como en el caso de las narrativas de los libros de Rut y Ester. En el *Cantar* es su voz la que habla al lector» (ANDIÑACH, 2010, p. 102). Una voz de mujer que volverá a tomar la palabra, en el siglo XVI, a través del *Cántico Espiritual*.

La relación de San Juan con las mujeres

Desde su infancia, marcada por la orfandad paterna, a Juan de Yepes y Álvarez (1542-1591), más conocido como San Juan de la Cruz, «le tocó vivir y actuar rodeado de mujeres» (BENGOECHEA, 1993, p. 111). Una orientación que quedará aún más definida tras su célebre encuentro en 1567 con Santa Teresa de Jesús, la otra gran reformadora de la orden del Carmelo y representante de la literatura mística. Si bien, no será hasta unos años más tarde cuando se intensifique la relación entre ambos. Tras conocer a Santa Teresa, el poeta fundará el primer monasterio de carmelitas descalzos y adoptará, a partir de entonces, su célebre nombre de Juan de la Cruz. Poco tiempo después de ser designado en 1572 director espiritual en la casa madre

de Ávila, en la que la escritora era abadesa, comenzarán a sucederse las hostilidades de los calzados, contrarios a la reforma, que acabarían capturando y encerrando al poeta. Un duro período que culminará con su huida de la cárcel en 1578 y el auxilio de nuevo de Santa Teresa, gracias al cual San Juan volverá a encontrar refugio entre las monjas de Beas de Segura, en Jaén. Así, desde sus años de juventud, vemos cómo va quedando trazada una biografía en la que las mujeres ocupan siempre un papel fundamental.

No se conoce ningún nombre de director espiritual de Juan de la Cruz. En cambio se conocen bien las relaciones conflictivas que tuvo con muchos de sus hermanos carmelitas. Se ha puesto de manifiesto las abundantes y privilegiadas relaciones que tuvo con las mujeres. Además de su madre, Catalina Álvarez (muerta en 1580), recordemos a Teresa de Jesús, la Madre Francisca de la Madre de Dios, la Madre Ana de Jesús, doña Ana de Peñalosa, etc. «Pocos santos, quizás ninguno, habrán sido más atentos y delicados, más serviciales y generosos con la mujer como Juan de la Cruz...» escribe el Padre Ismael Bengoechea. Rosa Rossi, mejor que nadie, ha destacado la importancia y la calidad de sus relaciones femeninas. Evocando el período que el carmelita pasó en «El Paraíso de Beas», Rosa Rossi escribe: «Debió ser para él, en un pequeño grupo [...] por eso mismo ya muy distinto de la gran comunidad ruidosa que era el monasterio de la Encarnación, una experiencia muy distinta, más intensa y personal de la dirección espiritual, acendrada y más oreada por la afectividad que desde el principio Teresa había querido que caracterizara la vida comunitaria que estaba inventando [...]. Allí debió gozar profundamente de la amistad fiel y sensible de Magdalena del Espíritu Santo, la mujer que nos ha dejado algunos de los testimonios más reveladores acerca del modo de ser de Juan de la Cruz...». (SESÉ, 2000, p. 385-386).

En este sentido, como ha señalado asimismo Rosa Rossi, «no es una casualidad que de las pocas cartas que nos han quedado de Juan de la Cruz, la mayor parte sean cartas enviadas a mujeres, las que le tenían el mayor cariño y las que más valor tuvieron en conservarlas cuando los inquisidores iban a por ellas» (ROSSI, 1995, p. 224). Un afecto y respeto mutuos que se mantendrán hasta el final de su vida, cuando el poeta no dudará en volver a enfrentarse a las autoridades eclesiásticas para defender la libertad de las monjas en la elección de sus prioras y confesores. Una entrega a la causa femenina que aquellas mujeres sabrán devolverle con creces. En el caso del *Cántico*, la influencia femenina se hará notar desde su misma dedicatoria, dirigida a una mujer, la madre Ana de Jesús. De modo que, sin estas mujeres, la suerte de este poemario – al que, por otra parte, como veremos, su autor había dado el significativo título de *Canciones de la Esposa* – habría sido muy distinta. Como recuerda R. Rossi, el poeta «entregó ya desde el primer momento, y siguió entregándoselas luego, sus *Canciones de la Esposa* a las monjas, y ellas de hecho las copiaron y las fueron cantando en su recreación» (ROSSI, 1995, p. 221). De la relación con ellas van a surgir igualmente las reuniones que darán origen a los comentarios

en prosa que San Juan hizo de su poemario. Unas reuniones en las que, según el testimonio que se conserva de una de aquellas religiosas, también había frailes. Lo que nos da una idea de la aparente falta de discriminación que caracterizaba a estos encuentros donde hombres y mujeres participaban por igual, «a base de preguntas por parte de los asistentes y respuestas del maestro» (ROSSI, 1995, p. 221). Por eso, no ha de sorprendernos que, con idéntica libertad, San Juan traslade a su poesía la voz lírica de la mujer, a la que dota de una enorme fuerza y singularidad. La misma que él debió de encontrar en los versos femeninos del *Cantar*, uno de sus textos bíblicos favoritos.

Una voz de mujer que comienza en la Biblia

San Juan de la Cruz leía y estudiaba continuamente la Biblia, pero sentía especial predilección por los *Salmos*, los *Libros Sapienciales*, el *Libro de Job* y el *Cantar de los Cantares* (Mancho Duque, 2005), por lo que no es de extrañar que la crítica siempre haya apreciado una gran influencia de estos libros sobre su obra. En el caso del *Cántico Espiritual*, la fuente principal e indudable es el *Cantar de los Cantares*, lo que no es debido solamente al gran amor que San Juan sentía por él, pues, incluso, pidió que le fuera leído en su lecho de muerte (López-Baralt, 1978), sino también a que mediante el *Cántico* pretendía representar en romance poético la relación de amor entre el alma humana y el Señor; de una manera diferente pero paralela al modo en que el cristianismo siempre ha visto en el *Cantar* una unión entre la Iglesia y Cristo (Cantera Ortiz de Urbina, 1998, p. 131). (GÓMEZ LAGUNA, 2015, p. 85).

El *Cantar de los Cantares*, esto es, el cantar por excelencia, el cantar más bello o, como señalaba Fray Luis de León, el cantar entre los cantares, pues es propio de la lengua hebrea «doblar así una misma palabra, cuando quiere encarecer alguna cosa»², constituye una antología de canciones populares hebreas que desde tiempos remotos se usaban en fiestas de esponsales y desposorios. En la Biblia hebrea, el *Cantar* aparece entre los escritos que forman la tercera y más reciente parte del canon judío. Y es a partir del siglo VIII cuando este singular texto, que no habla de Dios y utiliza un lenguaje de amor apasionado, empezó a utilizarse en la liturgia pascual. En cuanto a su sentido religioso, ya en los medios judíos surgieron dudas acerca de su carácter canónico. Una controversia que fue resuelta apelando a la tradición, así como a la supuesta autoría del rey Salomón. La misma solución en la que se basó el cristianismo para incluirlo en el Antiguo Testamento. Sin embargo, más allá del canon oficial religioso, su origen todavía sigue resultando polémico.

² En esta cita y en todas las demás incluidas en este trabajo, hemos seguido la traducción y comentarios al *Cantar* realizados por Fray Luis de León, según la edición preparada por Javier San José Lera y publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, como se indica en las referencias bibliográficas.

En general se considera que sus fuentes se remontan a los tiempos en que existía la prostitución sagrada, y también que deriva directamente de los cantos egipcios y de los himnos sumeroacadios a Ishtar, otra diosa de la fertilidad. Tiene además, notables semejanzas, por sus temas y su forma estilística, con los poemas recogidos en el *Tolkāppiyam*, compendio de la gramática y la literatura más antigua escrita en lengua tamil.

Sea cual sea su origen, y aunque luego se interpretara desde un punto de vista divino, pues ya en el siglo I a. C. pareció escandaloso a los judíos, el *Cantar de los Cantares* es, claramente, un epitalamio y resulta casi imposible ver de otro modo sus metáforas tan altamente eróticas [...].

Si pensamos, pues, que el origen del *Cantar de los Cantares* está en los cantos egipcios o en los himnos sumeroacadios, nos resulta natural su erotismo [...]. Si lo hubiera compuesto realmente Salomón, dataría del año 1020 a. C. pero, por sus giros y armenismos, parece que su redacción data del siglo IV a. C. (JANÉS, 2015, p. 23-25).

En la exégesis hebrea, la primera pareja que entró legítimamente en el *Cantar* fue la formada por el Dios de Israel y su pueblo. Una interpretación que llegó a ser común entre los judíos a partir del siglo II. En la misma línea, los autores cristianos identificaron esta alegoría con las bodas de Cristo con la Iglesia o, como se proyecta en el *Cántico*, con la unión del alma humana con Dios. No obstante, antes de que el texto fuera interpretado en este sentido, se sabe que los judíos solían entonar el *Cantar* en las fiestas profanas del matrimonio y que continuaron haciéndolo a pesar de la prohibición expresa de Rabí Akiba, que vivió entre finales del siglo I y principios del siglo II. Los propios cabalistas judíos más antiguos tenían también una visión más abierta de su erotismo. «Nos dice Gershom Sholem: “Jamás interpretaron el *Cantar de los Cantares* como un diálogo entre Dios y el alma, (...) interpretación común para los místicos cristianos desde la época de San Bernardo de Claraval”» (JANÉS, 2015, p. 24-25).

A la vista de todo lo anterior, no sorprende la incredulidad expresada por Guido Ceronetti – uno de los más celebrados y personales traductores del poema bíblico, que vertió al italiano – cuando afirma que todavía no logra comprender «por qué se metió el *Cantar* en el catastro de los libros sagrados. Una extracción de la urna extraña y afortunada, entre severos rabinos que lloraban y doctores pedantes que insultaban». Ninguno de los cuales habría integrado, en apariencia, «el gran consejo inspirado y confuso que discriminaba para siempre lo canónico de lo apócrifo» (CERONETTI, 2001, p. 133). Así, no faltan quienes, como Pablo R. Andiñach (2010), se atreven a apuntar incluso una posible autoría femenina del *Cantar*. No tanto una autora en el sentido moderno del término como alguien que habría escrito el texto en su totalidad, sino una autoría entendida desde una antigua tradición lírica femenina que una mano, asimismo de mujer, habría integrado para dar forma al texto bíblico. «En la Antigüedad, esto

era una excepción (la autoría individual) y lo corriente es que una persona coleccionara textos previos transmitidos por tradición y de boca en boca [...]. En esta tarea nuestra autora proveyó al *Cantar* con su impronta de mujer» (ANDIÑACH, 2010, p. 103). Una huella de género que no necesitaría justificación si no fuera, como señala este estudioso del Antiguo Testamento, «porque nuestra limitada comprensión de la Antigüedad y de los textos bíblicos nos conduce a asumir que quienes escribieron sus páginas fueron solo varones» (ANDIÑACH, 2010, p. 101).

Una inercia intelectual que la propia historia de la literatura parece desmentir. Pues, como hemos visto, desde sus más remotos orígenes, las canciones de mujer habrían ocupado en ella, tanto dentro como fuera del ámbito religioso, un lugar destacado. Una voz femenina que además, en el texto bíblico, se abre de par en par a la sensualidad y habla con absoluta libertad, totalmente ajena a ese discurso patriarcal que, por otra parte, domina en el Antiguo Testamento. Lo cual resulta aún más sorprendente si cabe en un texto que, en realidad, nunca habla de Dios. De ahí, el enigma de su origen, al igual que su enorme poder de atracción. Una polvareda que G. Ceronetti no duda en levantar: «En el *Cantar* el polvo de un sueño feminista está en lugar de Dios. Y esto es lo que atrae» (CERONETTI, 2001, p. 84). Una capacidad para seducir a los lectores menos androcéntricos, San Juan de la Cruz entre ellos, que Elisa Martín Ortega, una traductora más reciente del *Cantar*³, ha visto igualmente en el contenido transgresor de sus versos.

Mucho se ha discutido en los últimos años acerca de si el *Cantar de los Cantares*, o al menos algunos de los poemas que lo componen, pudieron ser escritos por una o varias mujeres. Es cierto que la esposa ocupa un (lugar) preeminente en el poema bíblico: ella abre y cierra el conjunto y, según las subdivisiones, también sus principales ciclos; toma la iniciativa para que se produzca el encuentro, es apasionada, se detiene en la descripción de su amado y manifiesta abiertamente su deseo [...]. Nunca aparece la mujer en un segundo plano, o sometida al hombre. Por ello, algunos estudios han subrayado el carácter no patriarcal del ideal que se propone en el poema. (MARTÍN ORTEGA, 2010, p. 102).

¿Por qué un sujeto místico femenino?

Si volvemos ahora nuestra mirada al siglo XVI, no se escapa que el autor del *Cántico* no solo va a utilizar con preferencia la voz lírica femenina, sino que también la asume como sujeto principal de la unión mística. Así, frente a la escasa intervención de la voz masculina, que aparece en menos de una decena de estrofas, llama la atención el absoluto protagonismo de la

³ *El Cantar de los Cantares*, introducción, traducción y notas de Elisa Martín Ortega, PPC, Madrid, 2013.

voz femenina, que lidera la mayor parte del diálogo entre los enamorados. Al igual que sucede en el texto bíblico, es la mujer la que abre y cierra la composición. Y, al mismo tiempo, es la visión femenina la que prevalece. Por lo que, si tenemos en cuenta las condiciones extremas en que surge este poema de San Juan, sometido entonces a un duro cautiverio, podemos deducir el gran impacto que aquella lejana voz de mujer del Antiguo Testamento, tantas veces repetida en sus horas de lectura y estudio bíblicos, había causado en él. Una influencia decisiva que, sin embargo, no será la única.

Consideremos el estado físico del santo, de una extrema debilidad y enfrentándose a una continua tortura mental, aumentada por el hecho de que no le dan ni papel para escribir. El *Cantar* de Salomón es la obra de la que más cerca se siente –hemos visto que hará que se la reciten en el momento de su muerte–, y no cesa de evocarla como un ensalmo. Los ecos de las distintas versiones van formando en su mente un humus. Todos los elementos vitalizantes se ponen entonces en pie en él, toda su cultura universitaria, popular y religiosa; su sentido rítmico, su paladeo de la palabra. Y, cómo no, ahí está la presencia de un amado ausente y por el que pregunta a todos los posibles interlocutores hasta hacerlo real a través del verso. (JANÉS, 2016, p. 45-46).

Surge así esa poderosa voz que clama por su amado y se abre paso, con extraordinaria belleza, desde el inicio del poema: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido?»⁴ (CRUZ, 2006, p. 249). Un lamento femenino en el que, junto a la tradición bíblica, converge también la lírica popular, ampliamente difundida a través de los cancioneros de la época. Si bien, tanto aquí como en sus otros dos grandes poemas místicos, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*, encontramos la impronta de otra tradición, la corriente italianizante introducida en España por Boscán y perfeccionada por Garcilaso de la Vega. Una influencia que se va a notar, no solo en el lenguaje pastoril y el marco bucólico de una naturaleza idealizada en el que se desarrolla el diálogo de los personajes, sino sobre todo en el uso de la lira, una estrofa que Garcilaso utiliza por primera vez en las letras castellanas y que San Juan emplea tanto en el *Cántico* como en *Noche oscura*.

Como se ha visto, aun siendo la más importante, la influencia de la literatura bíblica no va a ser la única que confluya en la poesía de San Juan. Su creación poética responde a toda una tradición literaria que se enmarca en un ambiente cultural y unas convenciones que el poeta conocía perfectamente y de las que no se aparta. Algo que, sin embargo, no le impedirá dotar a su poesía de una gran originalidad, no repetible en las letras castellanas y que logrará elevar

⁴ En todas las citas del *Cántico Espiritual* hemos seguido la edición de Domingo Ynduráin en San Juan de la Cruz, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2006.

hasta la cima literaria su genial poema místico. Una fuerza y singularidad que va a alcanzar de lleno a la voz femenina de su *Cántico*. En la poesía de San Juan la unión mística pasa por el cuerpo de la mujer y se expresa asimismo a través de sus labios. En este sentido, se puede decir que, a través de sus versos, el poeta participa de la sensualidad femenina y se convierte, en su voz y en su alma, en una mujer. Una preferencia que quizá se debiera a lo que, al evocar la experiencia femenina de la unión mística, Santa Teresa describía en el *Libro de la vida*:

«[...] hay muchas más (mujeres) que hombres a quien el Señor hace estas mercedes, y esto oí al santo Fray Pedro de Alcántara (y también lo he visto yo), que decía aprovechaban mucho más en este camino que hombres, y daba de ello excelentes razones, que no hay para qué las decir aquí, todas en favor de las mujeres.» (SESÉ, 2000, p. 389-390).

Como la escritora renacentista, a través de la historia, otras muchas mujeres declararon haber vivido este tipo de experiencia. Hasta el punto de que Jacques Lacan ha afirmado que la mística es femenina:

«La mística – escribe Lacan – es algo serio, sobre lo cual nos informan algunas personas, y las más veces mujeres, o bien gentes dotadas como San Juan de la Cruz...»

Cuando Juan de la Cruz habla del alma «en cierta disposición para recibir su lleno» (LB, 3, 22) propone la característica mayor de lo femenino, que podríamos definir así: «aptitud o disposición propia del ser humano, que consiste en la capacidad de recibir una plena satisfacción de su deseo». (SESÉ, 2000, p. 385).

Lo femenino, definido por su capacidad de recibir «su lleno», esto es, de colmar su deseo y experimentar el gozo en su plenitud, sería por tanto el lugar idóneo de ese encuentro con Dios. Y constituiría la más perfecta metáfora del alma, que «en tanto renuncia a todo control, a toda vigilancia, a todo dominio, puede entregarse, del todo, al goce» (GONZÁLEZ REQUENA, 1997, p. 79). Una vinculación entre la mujer y la mística que no terminaría aquí. «Capacidad de acogida, receptividad, seducción, creatividad, concepción, secreto, misterio, estos son algunos atributos de esta función del espíritu» (SESÉ, 2000, p. 391). Unas características, en suma, con las que la crítica suele asociar a menudo la idea de lo femenino en el *Cántico*. Pero que, en nuestra opinión, dibujan a una mujer bastante más pasiva y recatada que aquella que aparece retratada en el poema de San Juan. Una mujer que, lejos de quedarse esperando a su amado, va a salir en su búsqueda y a requerirle continuamente, solicitándole incluso que sea él

quien se entregue a ella⁵. Una voz femenina que tampoco va a mostrar ningún pudor ni reserva al hablar de su deseo⁶, mostrándose totalmente activa y decidida en su actuación. En definitiva, una mujer enormemente transgresora. Muy alejada, como veremos, de esa supuesta esencia e idea de lo femenino.

Dos mujeres y una sola tradición: del *Cantar al Cántico*

No hay duda de que a lo largo de la historia la lírica femenina ha demostrado una insólita capacidad de resistencia, a la que no fueron ajenas ni la literatura bíblica ni la poesía de San Juan de la Cruz. Y ello a pesar del feroz empeño en silenciar la voz de las mujeres que han compartido casi todas las épocas y culturas. En este sentido, no hay más que recordar la lucha del propio San Juan en favor de la libertad de las monjas, a las que ni siquiera se les permitía elegir a su confesor. Un camino plagado de dificultades y que marcó el destino de la propia obra del poeta. Como ya se ha señalado, ni siquiera el título de *Cántico Espiritual* es original de su autor. «San Juan de la Cruz, según parece deducirse de sus propias palabras, confirmadas por otras de Ana del Santísimo Sacramento, solía referirse a él como *Canciones de la Esposa*» (CRUZ, 1985, p. 23). Mientras que el epígrafe de *Cántico Espiritual* fue propuesto, con enorme éxito, por Jerónimo de San José en la edición de 1630.

No sería la única adulteración que habría sufrido el poema durante el siglo XVII, una época en la que, según sostiene Rosa Rossi, su texto habría sido objeto de otras manipulaciones que tendrían su origen en el ambiente profundamente antimístico y misógino característico de este siglo. Es por eso que Rossi no duda en defender la primacía del llamado código de Sanlúcar de Barrameda (*Cántico A*), fechado en torno a 1585, frente a la que es considerada por algunos como la «segunda redacción», contenida en el código de Jaén (*Cántico B*). Ya que, como apunta, fue el texto del *Cántico A* el que la madre Ana de Jesús, a la que San Juan había dedicado el poemario, se llevó consigo a Francia cuando, tras el fallecimiento del poeta, se trasladó allí como embajadora de los carmelitas descalzos. Una versión que fue publicada en francés por primera vez en 1622, en la ciudad de París, y también pocos años después en español, en una edición publicada en 1627 por las religiosas de la orden trasladadas a Bruselas.

Ahora bien: resulta no solo duro sino casi imposible pensar que aquella mujer cabal que fue Ana de Jesús, gran amiga personal de Juan en Beas y en Granada, dedicatoria además del *Cántico*, no se hubiese enterado —¡ella se

⁵ «¡Ay!, ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero» (CRUZ, 2006, p. 250).

⁶ «Gozémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura» (CRUZ, 2006, p. 257).

trasladó a Francia después de la muerte de Juan! – de ese hipotético *arrepentimiento* de Juan y posterior reescritura del *Cántico* [...]. Desde nuestra óptica la única explicación del problema del *Cántico B* solo reside en la posibilidad de que un discípulo o un grupo de discípulos –necesariamente masculinos porque las mujeres por definición no teníamos acceso a los niveles donde se fraguaban ediciones críticas y canonizaciones– con vistas a la canonización (y por ende a la conservación de sus escritos) [...] puesta en peligro por el muy moderno atrevimiento de esta doctrina espiritual, haya reducido el texto del *Cántico A* [...] a las pautas de la ortodoxia dominante en el medio teológico español del siglo XVII que fue, como se sabe, violentamente antimístico (y profundamente misógino). (ROSSI, 1995, p. 222-223).

No conviene olvidar tampoco que la propia dedicatoria a la madre Ana de Jesús – quien en 1578 como priora en Beas de Segura había dado refugio a un San Juan de la Cruz recién huido de la cárcel de Toledo y en 1582 fundó junto a él, por encargo de Santa Teresa, el Carmelo de Granada – fue suprimida en la primera edición de la obra en España, publicada en Madrid en el año 1630. Una omisión reiterada durante centurias en las sucesivas ediciones españolas y que no fue reparada hasta entrado el siglo XX, con la edición crítica del religioso carmelita e historiador Gerardo de San Juan de la Cruz, publicada en Toledo entre 1912 y 1914. Por lo que, también en este sentido, el olvido deliberado de esta dedicatoria a la madre Ana de Jesús revela, una vez más, otro «intento de borrar el rastro de una mujer en la obra en la que le correspondía estar, por voluntad de su autor» (PÉREZ GÓNZALEZ, 2020, p. 135).

Una suerte similar a la que habrían corrido las propias canciones de mujer durante la Edad Media, de las que no nos ha quedado ninguna evidencia textual pero cuyo rastro puede percibirse, en el caso de la península ibérica, a través de las jarchas y las canciones de amigo galaico-portuguesas, así como de los villancicos y canciones populares que se conservaron hasta el siglo XVI y que tanto gustaban a San Juan. Una larga tradición de poemas amorosos de indudable protagonismo femenino pero cuyos autores conocidos, paradójicamente, son hombres. Si bien, el hecho de que no se haya conocido a ninguna de aquellas remotas autoras no impide suponer que, como probablemente sucedió en el caso del *Cantar*, estas canciones de mujer hubieran tenido su origen dentro del círculo femenino. Así, al menos, parece deducirse de los abundantes testimonios escritos que sí nos han quedado, en cambio, relativos a la condena y a los intentos de prohibir aquella lírica femenina. Una poesía de mujer que no solo estaría en los orígenes de la literatura bíblica, sino también de la propia lírica popular en lengua romance.

En el siglo VI, Cesáreo, obispo de Arles (muerto en el año 542) condenaba las canciones «diabólicas» de los campesinos y campesinas; (y) en el siglo siguiente, el Concilio de Châlons (639-654) censuraba las canciones

obscenas y soeces cantadas especialmente por coros femeninos; las condenas se repitieron en los Concilios de Reims (813) y París (829) y son recordadas en diversas órdenes episcopales, cartas circulares, capitulares, etc., a lo largo de los siglos VIII y IX [...]. El mismo Carlomagno publicó una capitular en el año 789 en la que recortaba la libertad a las abadesas y ordenaba que hubiera un correcto comportamiento en los monasterios: «Que ninguna abadesa ose abandonar el convento sin nuestra autorización, ni permita que ninguna de sus monjas lo haga, y bajo ningún concepto deje que escriban canciones amorosas o que las envíen fuera del convento». (ALVAR, 1998, p. 102).

Una estricta prohibición que nos hace pensar que esto era precisamente lo que estas mujeres estaban haciendo. Por ello, no deja de resultar irónico ver cómo ochocientos años más tarde el *Cántico* de San Juan va a devolver al convento y a las religiosas aquella poesía de amor que tiempo atrás a ellas se les había impedido escribir por sí mismas. Una truncada lírica femenina que, de algún modo, el poeta va a reparar y que nos permite entender también por qué aquellas mujeres asimilaron y defendieron con tanto ardor el legado literario dejado por San Juan. Una obra tributaria de un canon poético femenino diferente al que representaba la poesía culta, pero que San Juan integra en ella, al igual que su marcado carácter simbólico. Así, en casi todas las líricas romances que contienen este tipo de canciones de mujer, no faltan alusiones eróticas que se suelen hacer a través de referencias eufemísticas a ríos, bosques, ciervos y otros elementos de la naturaleza que el autor del *Cántico* va a integrar con suma naturalidad en sus versos y que, por eso mismo, se verá obligado a explicar. «Porque, curiosamente», como destaca Domingo Ynduráin, «los poemas que llevan comento son precisamente aquellos – y solo aquellos – en que aparecen imágenes y metáforas eróticas, a la vez que faltan las referencias directas y explícitas al mundo doctrinal» (CRUZ, 2006, p. 30).

Una transgresión de dimensiones bíblicas

La poesía llevada a cabo por el autor del *Cántico* «manifiesta que la transgresión es un rasgo fundamental de la personalidad de Juan de la Cruz» (SESÉ, 2010, p. 7). Ya que, como señala Bernard Sesé, a los ojos de la Iglesia, la propia mística resultaba en sí una subversión de sus normas. En los versos de San Juan no hay ningún intermediario y es el alma humana la que, sin necesidad de ninguna voz ni autoridad interpuesta, se comunica directamente con Dios y se une a él. «Ese ideal anima a la Amada del poema y al fugitivo de Toledo, en el mes de agosto de 1578. En las palabras *salir* (287) y *salida* (8) se manifiesta este afán de transgresión, anhelo radical de “verdadera libertad”, que consiste para el alma en “gozar de su Amado” (1S 15, 2)» (SESÉ, 2010, p. 7). Así, de algún modo, lo expresa también el propio San Juan en sus

comentarios, al referirse a «la libertad y fortaleza que ha de tener» (CRUZ, 1963, p. 117) el alma humana para buscar a Dios. E igualmente cuando interpreta esa unión gozosa del alma con Dios como la voluntad de «desear hacerse semejante al amado» (CRUZ, 1963, p. 256). Una alusión en la que, por otra parte, como veremos, resuenan asimismo algunos de los versos más transgresores del *Cantar*, aquellos en los que la amada se dirige a su amado como a su igual. Un atrevimiento al que hay que sumar la osadía de verter al castellano el propio texto bíblico, bien de una forma indirecta, como ocurre en el poema de San Juan, o bien directamente, como hace Fray Luis de León, algo que pagaría con la cárcel.

En el siglo XVI español era muy arriesgado verter al romance los Textos Sagrados, aunque fuera con profundas modificaciones, como es el caso que nos ocupa. Después del Concilio de Trento se apoyó el uso de las lenguas romance en la labor apostólica; sin embargo, la Iglesia católica no apoyaba la traducción de fragmentos de la Biblia, ya que temía que cayeran en manos de personas no preparadas y que se realizaran interpretaciones heterodoxas, por lo que el índice inquisitorial de Fernando de Valdés de 1559 prohibía la posesión y divulgación de las Sagradas Escrituras en romance. (GÓMEZ LAGUNA, 2015, p. 85).

Un peligro más que evidente en el caso del *Cantar*. Ya que, más allá de su interpretación alegórica, hay un sentido literal que no es posible soslayar. «El *Cantar* es, indiscutiblemente, un poema de amor entre una voz masculina y una femenina, que se identifican, en su lectura no alegórica, con una pareja de enamorados» (MARTÍN ORTEGA, 2010, p. 101). Un amor que se presenta, además, en su dimensión más física y sensual. «El carácter erótico del texto – la descripción del deseo, de la belleza del cuerpo amado y de la unión sexual, acompañada de una hermosa profusión de metáforas– no puede ser obviado» (MARTÍN ORTEGA, 2010, p. 101). Una lectura en clave erótica a la que tampoco se resiste el poema de San Juan. El poema bíblico y el *Cántico* coinciden igualmente en un elemento aún más transgresor. Pues, tanto en un caso como en otro, la voz lírica femenina pone en escena un modelo de mujer que contradice la figura de Eva y también al lugar del erotismo en el relato bíblico.

En su importante libro sobre la sexualidad en el Antiguo Testamento, Phyllis Trible (*God and the Rhetoric*, 144-165) lee el *Cantar* como respuesta a la narrativa de Génesis 2-3 [...]. Trible (144) entiende que el texto del *Cantar* redime a la pareja de aquella expulsión y vuelve a abrir el acceso al placer y a disfrutar de los sentidos. Si la narrativa de Génesis 2-3 no ofrece ninguna posibilidad de regresar al jardín de la sexualidad, para lograr acceder se construye un nuevo jardín – el *Cantar de los Cantares* – espacio en que Eros será celebrado. (ANDIÑACH, 2010, p. 93)

En este sentido, Pablo R. Andiónach entiende que, más que una restitución de ese perdido jardín del Edén, lo que hay es una «intención de corregir aquel texto al ampliar la primera lectura sobre la sexualidad: *Yo soy de mi amado / Y su deseo es hacia mí*⁷. Texto que contrasta con Génesis 3:16: *Tu deseo será hacia tu marido / Y él dominará sobre ti*» (ANDIÓNACH, 2010, p. 94). Una relación basada en la desigualdad que habría sido corregida en el *Cantar*, donde el deseo del hombre se equipara al de la mujer. Pues, como proclaman sus versos, ambos se necesitan por igual como objeto de su erotismo. «Lo que debe observarse es que mientras el relato del Génesis [...] intenta dar cuenta de la conducta humana como repuesta de Dios ante la desobediencia de la pareja humana, el *Cantar* celebra la pulsión sexual mutua y no tiene connotaciones que lo relacionen con ningún castigo» (ANDIÓNACH, 2010, p. 95).

Lo que ha desaparecido, por tanto, es la idea del pecado y también su castigo. Una condena que tampoco estaría presente en la alusión que, en el *Cántico*, se hace al «manzano», donde el esposo da la mano a su amada. Y en el que, según le dice, «fuiste reparada / donde tu madre fuera violada» (CRUZ, 2006, p. 254). Al considerar estos versos de San Juan, da la impresión de que lo que hay en ellos es una referencia al pecado original y también a la redención. Una interpretación que coincide con la que hace el propio San Juan. «Porque tu madre la naturaleza humana fue violada en tus primeros padres debajo del árbol, y tú allí también debajo del árbol de la cruz fuiste reparada» (CRUZ, 1963, p. 231). Si bien, como sugiere Ynduráin, «en el Génesis no se habla para nada de la clase de árbol que da la fruta prohibida» (CRUZ, 2006, p. 137). Por lo que, junto a esta interpretación alegórica, cabe pensar que si San Juan mantiene la alusión a este árbol es porque «en el *Cantar* salomónico se asocia dos veces la manzana con la atracción y los deleites eróticos de los enamorados⁸» (CRUZ, 2006, p. 137).

Amor profano y lírica tradicional

El amor humano entendido como metáfora del amor divino que aparece en la poesía de San Juan de la Cruz no era, en realidad, ninguna novedad para la literatura renacentista. Ya que, como recordaba Castiglione en el *Cortésano*, esta tradición había arrancado precisamente en el *Cantar*: «Acordaos de Salomón, que queriendo escribir cubiertamente cosas altísimas y divinas,

⁷ En la traducción de Fray Luis de León: «Yo soy de mi Amado, y su deseo a mí» (7-9).

⁸ «Cual el manzano entre los árboles silvestres, así mi Amado entre los hijos; a la sombra del que deseé; senteme, y su fruta dulce a mi garganta» (2-3). «Yo subiré a la palma, y asiré sus racimos; y serán tus pechos como los racimos de la vid y el aliento de tu boca como el olor de los manzanos» (7-7).

fingió, por ascondellas debajo de un hermoso velo, un blando y ardiente diálogo de un enamorado con su amiga, pareciéndole que no se podía hallar aquí entre nosotros semejanza más conforme a las cosas divinas» (CRUZ, 2006, p. 199). Antes del *Cántico*, también León Hebreo (1460-1530), entre otros, había comparado el amor de Dios con el de un hombre y una mujer. «La diferencia fundamental», como destaca Ynduráin, «es que San Juan cuenta la experiencia de un sujeto femenino, y lo hace en primera persona, como corresponde al género lírico» (CRUZ, 2006, p. 201). Un rasgo distintivo que, como se ha visto, está también en el poema bíblico. Si bien, lo más llamativo no es la mera presencia de esta voz de mujer sino, sobre todo, su perspectiva dominante en todo el *Cantar*. Es ella la que abre y cierra el texto, la que lleva casi siempre la iniciativa y la única que entra en diálogo con el coro de mujeres. Además, su voz habla siempre por sí misma. Mientras que la voz masculina es mediada hasta en dos ocasiones por la voz de la mujer⁹.

Carey E. Walsh señala que «es sorprendente que un libro bíblico entero esté dedicado al deseo de las mujeres», para luego considerar que al menos contrasta con la mayoría del pensamiento que se opone al deseo sexual femenino y que debe en ese sentido ser considerado como un texto subversivo (*Exquisite Desire*, 4). (ANDIÑACH, 2010, p. 103).

En el poema de San Juan es la voz femenina la que asimismo predomina en el texto y ocupa significativamente la mayoría de las estrofas. Mientras que, en el *Cantar*, el número de intervenciones de las voces masculina y femenina resulta mucho más equilibrado. No obstante, en uno y otro caso, es la voz de la mujer la que domina el diálogo. De ahí, la singular fuerza de este sujeto lírico femenino que aparece en la literatura bíblica y que mantiene todo su vigor en el *Cántico*. Una voz de mujer que, por otra parte, como ya se ha destacado, nunca habla de Dios. En el *Cantar*, «Dios es el innominado, el ausente abolido por completo» (CERONETTI, 2001, p. 142). Una divinidad que tampoco aparece mencionada explícitamente en el poema de San Juan. Pues, ni siquiera la alusión al «bálsamo divino» (CRUZ, 2006, p. 254) – que la mujer invoca al hablar del «adobado vino» y que es la única referencia expresa a lo «divino» que hay en todo el *Cántico* – parece tener aquí un sentido religioso. Y más bien, como apunta Ynduráin, da la impresión de tratarse de «un adjetivo ponderativo que no hay que tomar en su sentido literal necesariamente» (CRUZ, 2006, p. 149). Por lo que, tanto en el poema bíblico como en

⁹ «Habló mi Amado, y díjome: Levántate, Amiga mía, galana mía, y vente» (2-10). «Yo duermo, y el mi corazón vela. La voz de mi querido llama: Abre, hermana mía, compañera mía, paloma mía, perfecta mía, porque mi cabeza está llena de rocío, y mis cabellos de las gotas de la noche» (5-3).

el de San Juan, estaríamos ante un amor mucho más profano que divino, al menos en su literalidad.

Un amor puesto en labios de mujer y en cuya expresión aparecen muchos de los elementos característicos de esta poesía de protagonismo femenino. Numerosos recursos e imágenes que, en el caso de San Juan, evidencian «este enraizamiento en la lírica tradicional, de la que tanto gustaba el poeta desde los años de su infancia y formación» (HERRERO, 1998, p. 26). Así, entre los villancicos que más estimaba el autor del *Cántico*, Ángel Herrero cita el siguiente: «Mátanme vuestros amores, / mi señora y mi señor, / todo amor y todo amor». Y también este otro: «Muero de amores, Carilla, ¿qué haré? / Que te mueras, a la fe». Un villancico que, al parecer, fue escuchado por San Juan a un niño mientras estaba en la prisión de Toledo. La impronta dejada en su poesía por estas canciones populares resulta innegable. Y ello sin olvidar la fuente primordial del *Cántico*, el propio texto bíblico, vinculado también a la lírica tradicional.

Por lo que atañe al bíblico *Cantar de los Cantares*, no es novedad ninguna su íntima relación con la poesía de tipo tradicional: ya muchos críticos han apuntado semejanzas de temas y de fórmulas expresivas entre el *Cantar* y la lírica española de tipo popular (entre ellas, los motivos del ciervo herido, de la tórtola, del «aunque soy morena», y en lo formal, juegos fónicos, repeticiones, paralelismos, y otros más). También en el caso del *Cántico Espiritual* [...] son varios ya los críticos que han indicado algunos motivos sueltos que, amén de ser bíblicos, también hallan cabida en la lírica de tipo tradicional, como la ya citada tortolice, los cabellos de la niña-virgen y otros más, señalados por Bataillon, Cossío, García Blanco, J. M. Blecua, y sobre todo por Domingo Ynduráin, que, en su edición, apunta constantes paralelos entre el *Cántico* sanjuanescos y las estrofillas españolas tradicionales. (BOTTA, 1997, p. 345).

Del Cantar de los Cantares al Cántico Espiritual

De todo lo expuesto hasta aquí, se concluye que tanto el *Cantar* como el *Cántico* no pueden entenderse desde una única clave de lectura. Pues, al margen de la alegoría religiosa, ni siquiera desde una perspectiva literaria admiten una sola interpretación. «Traducir el *Cantar de los Cantares*», como indica Elisa Martín Ortega, «implica sumergirse en un texto complejo y misterioso, siempre evocador. Al enfrentarse al original hebreo, el traductor aprecia, al mismo tiempo, la aparente simplicidad de las formas y su extrema complejidad. Las expresiones son a menudo oscuras, ambiguas» (MARTÍN ORTEGA, 2010, p. 101). Una dificultad a la que hay que sumar el abismo cultural que nos separa del contexto histórico en que estos versos fueron creados. De ahí que el *Cantar* pueda dar cabida a casi cualquier interpretación:

Es casa del corazón de los místicos, de los enamorados, de quienes ven en él un canto alegórico sobre Dios y su pueblo y de los que lo toman como celebración del amor humano; de aquellos que lo atribuyen a un rey y de quienes lo consideran muestra de la creatividad popular y anónima. (MARTÍN ORTEGA, 2010, p. 101).

Una conclusión similar a la que llega Ynduráin tras estudiar el poema de San Juan.

Es esta una obra en la que hay nombres, versos, estrofas que remiten de manera inequívoca a modelos bien determinados y concretos; es el caso de la paloma con ramo de la estrofa 34, de evidente progenie bíblica, como Aminadab lo es del *Cantar*, las *ínsulas* de los Amadisés, etc. Pero, a pesar de los intentos realizados en este sentido, resulta imposible –creo yo– aceptar como perspectiva o clave privilegiada ninguna de esas constelaciones literario-culturales: cualquiera que sea el punto de vista elegido, hay estrofas o desarrollos, o imágenes, que no se explican desde él. La razón es que en el *Cántico* esos elementos y referencias no interesan por sí mismos, sino como *medios* para producir un efecto determinado [...]. Y esa es la cosa, porque aun cuando se aceptase (cosa para mí imposible) un planteamiento alegórico estricto, como propugna Dámaso Alonso, basado, por ejemplo, en una exclusiva base bíblica (cosa que han hecho algunos insignes biblistas) el problema que se plantearía entonces sería el de explicar cómo San Juan, tomando de aquí y de allí, pedazos sueltos del *Libro*, consigue lo que logra. (CRUZ, 2006, p. 196-198).

Una búsqueda intertextualidad que hace que ni siquiera el propio San Juan tome como definitiva su personal interpretación del poema. «Porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar» (CRUZ, 1963, p. 101). Una libertad interpretativa que el poeta justifica precisamente por la misma naturaleza inefable de ese amor que había inspirado sus versos. «Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intención será tal, sino solo dar alguna luz en general» (CRUZ, 1963, p. 101). Por lo que, en cierto modo, se puede decir que el argumento de la sabiduría mística le va a servir a San Juan para rescatar el valor puramente literario de sus versos, más allá de sus propios comentarios que, por otra parte, ni siquiera la doctrina eclesiástica podía aceptar con facilidad. Por eso, como advierte Ynduráin, de los comentarios del poeta únicamente es posible tomar

[a]quello que aclara o explica el sentido de los versos *de acuerdo con un sistema constituido* [...]. No cuando las correspondencias sean el resultado del arbitrio voluntarista de quien se encuentra obligado a proporcionar a los inquisidores, secuaces y adláteres un sentido por ellos aceptable. (CRUZ, 2006, p. 30).

Una cautela que hay que extender a las referencias bíblicas incluidas en el poema de San Juan.

En un ambiente no ya religioso, sino simplemente culto, a nadie en la época se le escaparían las conexiones que unen el *Cántico* con el *Cantar de los Cantares* de Salomón: en algunos casos, San Juan traduce directamente. Así pues, quien se decida a estudiar el *Cántico* debe contar con la presencia del modelo inspirador, y con la traducción y comentario de Fray Luis de León. Cabe, pues, por un lado ver el *Cántico* en relación con el concepto renacentista de la *imitatio*. Entre los dos poemas no se establece, entonces, una relación de dependencia unívoca; se trata más bien de una relación dialéctica en la que cuenta tanto lo que se toma como lo que se ignora o rechaza, esto es, el proceso de selección y transformación hace del *Cántico* una obra original, no mera traducción del *Cantar* salomónico. [...] Solo conserva lo que coincide con las convenciones literarias renacentistas o tradicionales, y poco más [...]. (CRUZ, 2006, 31-32).

Veamos, por consiguiente, qué es lo que San Juan toma del poema bíblico y lo que, en cambio, prefiere dejar atrás. En otros apartados ya hemos insistido en algunos de los elementos comunes a ambos textos, como el papel preponderante que se da en ellos a la voz de la mujer, la singular fuerza y el carácter transgresor de estas figuras femeninas, o la ausencia de cualquier mención expresa a Dios. En cuanto a las diferencias, una de las más sobresalientes, sin duda, es la falta de individualización de los personajes que aparecen en el *Cántico*, que podrían ser casi cualquier pareja de enamorados y que, en consecuencia, hace de su amor algo mucho más universal. Mientras que «el amor del *Cantar* presenta una pareja de enamorados individualizados que [...] solo mediante un proceso de analogía, se hace extensible al resto de la humanidad» (GÓMEZ LAGUNA, 2015, p. 86).

Una falta de concreción que, en el poema de San Juan, afecta asimismo a su localización, un rasgo que «contribuye a crear esa indeterminación de las circunstancias que caracteriza al poema» (CRUZ, 2006, p. 117). Así, la única mención geográfica específica realizada en el texto se refiere a las «ninfas de Judea» (CRUZ, 2006, p. 253). Si bien, para Francisco García Lorca, en toda la zona de contactos que se revela en este vocablo, lleno de resonancias del *Cantar*, destaca sobre todo su asociación a los «arrabales», y no a la mítica nación de los judíos que aparece descrita en la literatura bíblica. Una tesis que se apoya en la interpretación que de esta palabra hizo Fray Luis de León al traducir el *Cantar* y que San Juan retoma. «La oposición ciudad-arrabales del comentario de Fray Luis se da igualmente en el comentario de San Juan» (CRUZ, 2006, p. 115). Así, al aludir a estas palabras del *Cántico*, en las que resuenan las «hijas

de Jerusalén» (1-4) del texto bíblico, a las que se dirige la voz de la mujer, el poeta afirma lo siguiente:

Judea llama a la parte inferior del ánimo, que es la sensitiva. Y llámala Judea, porque es flaca y carnal [...] de manera, que todas las potencias y sentidos de esta parte sensitiva los podemos llamar arrabales, que son los barrios que están fuera de la ciudad. Porque lo que se llama ciudad en el alma, es allá lo de más adentro que es la parte racional [...]. (CRUZ, 1963, p. 240-242).

A diferencia de lo que ocurre en el *Cantar*, que presenta frecuentes referencias al mundo hebreo y oriental, de los personajes del *Cántico* desconocemos su ubicación precisa y también su aspecto. Por lo que las escasas descripciones que se encuentran en él, más que centrarse en la apariencia externa de sus protagonistas, nos acercan a su propia percepción subjetiva. En concreto, a la visión de la mujer y al efecto que su amado provoca en ella¹⁰. Para explicar esta divergencia entre ambos textos, la crítica ha encontrado muy diversas razones, que van desde ese pretendido carácter más universal que San Juan buscaría con esa falta de concreción en su poema hasta el distinto concepto del cuerpo que existía entre los judíos y los cristianos. Aun así, llama la atención el hecho de que San Juan sí conserve en cambio en su personaje femenino una peculiar característica que ya aparecía también en la protagonista del *Cantar*.

Mientras que en el texto bíblico las descripciones físicas de los personajes son notorias y abundantes en detalles, San Juan prescinde de ellas; esto se debe, como señala José C. Nieto a que «la antropología hebrea no es ascética y no se avergüenza del cuerpo que es la creación de Dios». [...] Si bien la esposa del *Cántico* no recibe la misma atención física que la joven sulamita del *Cantar*, San Juan mantiene un rasgo físico común en ambas: el color oscuro de su piel [...]. (DOMÍNGUEZ-NAVARRO, 2011, p. 176)

«Morena yo, pero amable» (1-4), nos dice de sí misma la joven protagonista del *Cantar*. Un aspecto que comparte con la figura femenina del poema de San Juan. «No quieras despreciarme, / que si color moreno en mí hallaste, / ya bien puedes mirarme, / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dexaste» (CRUZ, 2006, p. 256). Unas disculpas con respecto a este color moreno que, como ha precisado Dámaso Alonso, «son las habituales en nuestro Cancionero (frente a la lírica culta, que no conoce más belleza que la rubia)» (CRUZ, 2006, p. 174). Y es por ello, como señala Ynduráin, por lo que resulta tan interesante esa

¹⁰ «Y a su sabor reposa, / el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado» (CRUZ, 2006, p. 254).

«simultaneidad de la morenez y la belleza» (CRUZ, 2006, p. 175) que, sin embargo, se pone de relieve en el poema bíblico y en la que San Juan insiste en el *Cántico*.

Por último, se puede mencionar también que, en contraste con lo que se ha visto acerca de la descripción de los personajes, que tiene un tratamiento desigual en uno y otro caso, el retrato de la naturaleza sí desempeña en cambio un papel esencial en ambas composiciones. Si bien, en el *Cantar*, su presencia no resulta incompatible con la aparición de otros elementos típicamente urbanos. Algo que no sucede en el *Cántico*. En este sentido, conviene recordar que el humanismo no solo sirvió para introducir nuevos temas en la literatura del Renacimiento, como la afectividad y el intimismo, tan presentes en la poesía de San Juan, sino que igualmente facilitó la exaltación de la naturaleza como un espacio de belleza y armonía. Un lugar sin duda propicio para ese amor que ensalza la voz de la mujer en el *Cántico* y que se funde continuamente en su paisaje: «Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas estrañas, / los ríos sonorosos, / el silvo de los ayres amorosos» (CRUZ, 2006, p. 252).

Conclusiones

La visión distinta de la mujer que se proyecta a través del *Cantar de los Cantares*, el único lugar de la Biblia donde una figura femenina habla por sí misma, conservará toda su fuerza transgresora a través del *Cántico Espiritual*. Una obra en la que no solo se muestra el extraordinario talento poético de su autor, sino también la relación tan importante que San Juan de la Cruz mantuvo siempre con las mujeres. En particular, con las religiosas del Carmelo Descalzo, principales destinatarias y difusoras de sus versos. El poeta, que había dado a su libro el significativo título de *Canciones de la Esposa*, destacando con ello el papel preponderante que la voz de la mujer tiene aquí, recupera a través de este sujeto lírico femenino una antigua tradición de canciones de mujer que había pervivido en la lírica medieval, pero cuyo origen es anterior incluso al propio poema bíblico que tomará como punto de partida.

La alegoría mística va a servir en el *Cántico* para dar rienda suelta a una voz femenina que sorprende por la inusitada «libertad y fortaleza» con la que se expresa, las mismas cualidades que, a juicio de San Juan, debía poseer el alma humana para buscar a Dios y unirse a él. Una lectura religiosa que, no obstante, choca con la literalidad de un texto cuajado de imágenes y referencias de marcado contenido erótico, cuyo sentido eufemístico no deja lugar a dudas. Y que tampoco resulta fácil de conciliar con esa visión mística, ya de por sí subversiva. Pues, sin necesidad de ninguna autoridad interpuesta, permite al alma comunicarse con Dios. De ahí, el carácter doblemente transgresor de la poesía de San Juan. No solo habla directamente

al oído de Dios, sino que además lo hace con una voz de mujer. Aunque, en este sentido, como se ha visto, el autor del *Cántico* no se aparta de su modelo bíblico, el *Cantar*, que tanto le atrajo a él. Y es, tal vez, el carácter más universal de la poesía de San Juan y de su íntimo diálogo amoroso lo que hace aún más cautivadora si cabe esta obra cumbre de la literatura renacentista, que aún hoy nos sigue fascinando.

Referencias

ALVAR, Carlos. Poesía culta y lírica tradicional. **Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez** (coord. por P. M. Piñero Ramírez). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 99-112.

ANDIÑACH, Pablo R. Un amor clandestino. Aproximación al *Cantar de los Cantares*. **Acta Poética**. Vol. 31, Nº 2. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010, p. 89-112.

BENGOECHEA, Ismael. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz ante el hombre y la mujer. Conceptos y actitudes. **Cuadernos de pensamiento**. Nº 7. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario Ángel González Álvarez, 1993, p. 97-122.

BOTTA, Patrizia. *Noche oscura* y la canción de mujer. **Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval** (coord. por J. M. Lucía Megías). Tomo I. Alcalá de Henarés: Universidad de Alcalá, 1997, p. 343-355.

CERONETTI, Guido. **El Cantar de los Cantares**. Barcelona: Acantilado, 2001.

CRUZ, San Juan de la. **Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores**. Edición de Dámaso Alonso. Madrid: Aguilar, 1963.

CRUZ, San Juan de la. **Cántico Espiritual. Poesías**. Edición de Cristóbal Cuevas García. Madrid: Alhambra, 1985.

CRUZ, San Juan de la. **Poesía**. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2006.

DOMÍNGUEZ-NAVARRO, David. De Yerushalayim a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. **Lemir**. Nº 15. Valencia: Universidad de Valencia, 2011, p. 171-184.

GÓMEZ LAGUNA, Isaac. La visión cristiana renacentista del *Cantar de los Cantares* a través del *Cántico Espiritual*. **Perseitas**. Vol. 3, Nº 1. Medellín (Colombia): Fundación Universitaria Luis Amigó, 2015, p. 83-100.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. **Trama y Fondo**. Nº 3. Segovia: Asociación Cultural Trama y Fondo, 1997, p. 77-100.

HERRERO, Ángel. El *adamor* y la voz femenina en el *Cántico Espiritual*. **Hispanic Review**. Vol. 66. Filadelfia: University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1998, p. 21-34.

JANÉS, Clara. **Guardar la casa y cerrar la boca**. Madrid: Siruela, 2015.

– Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el *Cantar de los cantares*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 12 de junio de 2016. Artículo en versión PDF consultado en: <https://drive.google.com/file/d/0B-MfH1PXSMx9XzVJSjlTczFwVXc/view?pref=2&pli=1> (Consulta: 11 de junio de 2020)

LEÓN, Fray Luis de. **Cantar de cantares de Salomón**. Edición de Javier San José Lera. Alicante: Universidad de Alicante / Fundación Marcelino Botín, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cantar-de-cantares-de-salomon--0/> (Consulta: 11 de junio de 2020)

MARTÍN ORTEGA, Elisa. Erotismo y huida en el *Cantar de los Cantares* (5: 2-6). **Piegos de Yuste**. Nº 11-12. Cuacos de Yuste (Cáceres): Fundación Academia Europea de Yuste, 2010, p. 101-107.

PÉREZ GÓNZALEZ, María José. Ana de Jesús en el prólogo del *Cántico espiritual*. **Revista de Espiritualidad**. Nº 314. Burgos: Carmelitas Descalzos-Editorial de Espiritualidad, 2020, p. 107-135.

ROSSI, Rosa. Juan de la Cruz: la «voz» y la «experiencia». **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)** (coord. por Iris M. Zavala). Vol. II. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 215-234.

SESÉ, Bernard. Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino. **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Vol. I. Castalia: Madrid, 2000, p. 385-394.

SESÉ, Bernard. Autobiografía secreta de San Juan de la Cruz. **Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Vol. 2 [CD-ROM]. París: Iberoamericana, 2010. Artículo en versión PDF consultado en: cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_119.pdf (Consulta: 11 de junio de 2020)

Recebido em: 27/07/2020

Aceito para publicação em: 11/10/2020