

APUNTES DE CLASES
ALUMNOS: PEDRO DONOSO BRANT Y ANITA NUÑEZ FARIAS

INTRODUCCION A

LLAMA DE AMOR VIVA DE SAN JUAN DE LA CRUZ



PROFESOR: GABRIEL CASTRO OCD

Materiales para el curso
CITeS – Ávila
16-20 de mayo de 2016

APUNTES TOMADOS EN CLASE

MATERIAL DE ESTUDIO, SOLO PARA FINES DE FORMACIÓN SANJUANISTA

Contenido

MATERIAL DE ESTUDIO, SOLO PARA FINES DE FORMACIÓN SANJUANISTA.....	2
LLAMA DE AMOR VIVA.....	4
I. LIBRO DEL ENTUSIASMO Y LA PERFECCIÓN	4
1. Introducción.....	4
II. ASPECTOS FORMALES.....	5
A. La historia de la redacción	5
1. - Nacimiento del poema "Llama de amor viva"	5
2. - La primera declaración.....	7
3. - La segunda redacción de la declaración.....	9
4. - Alteraciones y diferencias entre las dos redacciones	9
5. - Paternidad de la segunda redacción.....	10
B. - Género literario y sentido de la obra.....	11
C.- Breve repaso a las cuestiones de crítica textual. Cf. E. Pacho Introducción cap. III	15
D.- Las fuentes internas y externas del escrito	15
1.- <i>El PRÓLOGO y sus indicaciones preliminares: experiencia, Escritura-Iglesia, ciencia</i>	15
2.- <i>Internas</i>	15
3.- <i>Externas</i>	15
II. ASPECTOS TEMÁTICOS	17
A. Esquema temático general.....	17
1. Primera Canción.....	17
2. Segunda canción.....	18
3. Tercera canción.....	18
4. Cuarta canción	18
Esquema general	20
B. TEMA CENTRAL Y PUNTO DE VISTA.....	22
C. LOS TEMAS TRATADOS	22
1. Antropología.....	23
2. Escatología	24
3. La teología trinitaria	26
4. La obra del Espíritu Santo	28
5. El Espíritu Santo, principal agente y guía.....	29

III.	LA LLAMA DE AMOR VIVA, LIBRO DE LA PERFECCIÓN.....	31
IV.	POEMA DEL AMOR, EL TIEMPO Y LA MUERTE, LLAMA DE AMOR VIVA.....	32
1.	¿Qué sentidos tiene el poema?	32
2.	La innovación de la forma.....	33
3.	Independencia de las estrofas, unidad del poema.....	34
4.	La acción o la pasión.....	35
5.	Los factores que unifican	36
6.	El simbolismo	36
7.	El espacio íntimo	37
8.	Las personas en pasión.....	37
9.	Las palabras contra el tiempo	38
10.	La rima interna, excesos melódicos	40
11.	La estructura espiral del poema.....	42
12.	Léxico. El registro sensitivo de la experiencia mística.	43
13.	La polivalencia de algunos simbolismos.....	44
14.	Las imágenes de luz y de sonido	44
V.	EL SENTIDO LITERAL DEL POEMA.....	45
1.	El tiempo del místico.....	45
2.	La muerte mística.....	45
3.	El arte y la muerte	47
	Bibliografía comentada.....	49

LLAMA DE AMOR VIVA

I. LIBRO DEL ENTUSIASMO Y LA PERFECCIÓN

1. Introducción

El último escrito con pretensiones doctrinales que salió de la pluma de San Juan de la Cruz, fue el que conocemos con el título de *Llama de amor viva*. Su posición en las diversas ediciones de las obras completas es justa. Por razones de cronología y de contenidos el libro de la *Llama* tiene su lugar propio al final del corpus sanjuanista. El lector de las obras de san Juan de la Cruz no podía sospechar que, después de oírle encarecer tantas veces su dolor de escribir sobre lo inefable en el comentario a las últimas canciones del Cántico Espiritual pudiera alguien, incluso él mismo, emprender, con alguna posibilidad de éxito, éste proyecto de sana planta. Ya sus primeros lectores se sorprendieron de esta rara osadía. "Donde los más aventajados escritores (de teología mística) parece acaban, comienza el venerable padre"¹. Esta posición extrema y final en el corpus sanjuanista, no convierte al libro en un apéndice recostado sobre los demás libros, sin consistencia propia. El libro, poema y comentario, tiene entidad a se e independiente de sus hermanos y paralelos. Tiene constitución propia por concepción, por redacción y por contenidos. Ciertamente, se puede afirmar, como de todo escritor, que san Juan de la Cruz ha escrito un solo libro, por cuanto todos los suyos son igualmente fruto de la madurez, todos están escritos cuando el autor tiene experiencia, sistema doctrinal y mensaje propios plenamente constituidos. Todos igualmente tienen pretensiones prácticas y todos, así mismo, están indisolublemente ligados por el cordón umbilical del lenguaje poético a su matriz experiencial. Ciertamente, los canales de comunicación y las zonas de coincidencia de los libros son anchas. Pero en *Llama* el agua de la experiencia y de la doctrina aflora con sabor altamente original.

Se ha hecho común la observación introductoria que habla de que "*Llama* es raramente visitada por los estudiosos y lectores (F. Ruiz); de que "tenemos de ella una bibliografía muy tímida y reducida" (P. Alberto de la V. C.); de que "nadie ha intentado interpretar la prosa única de la *Llama*" (H. Hatzfeld); los últimos años han añadido estudios y materiales de trabajo que ya permiten revocar el juicio². A la verdad, *Llama* ha sido casi siempre tomada en bloque con Cántico para completar o confirmar aquellos puntos donde son aproximadamente obras paralelas. Por ello, me propongo presentar esta obra en su originalidad propia y como suficiente, de por sí, para dar cuenta de lo fundamental del sanjuanismo.

1 BMC, 14, 423.

2. El interés por la prosa ha crecido notablemente en el pasado centenario. Los estudios de De la Concha, Chiappini, y Cristobal Cuevas, M^a del Carmen Boves y otros obligan ya a pensar de otro modo.

II. ASPECTOS FORMALES

A. La historia de la redacción

Ya el mismo autor, en el prólogo a la declaración, da sobre su escrito informaciones perentorias y suficientes como para no necesitar muchos complementos. La documentación externa sobre otros pormenores de interés no añade sino corroboraciones útiles, pero no decisivas para la hermenéutica. Examinemos estos datos ofrecidos por la obra misma y por los testigos de su formación:

1. - Nacimiento del poema "Llama de amor viva"

El prólogo antedicho da a entender que las canciones fueron compuestas con finalidad de devoción y a ruegos de la Señora Doña Ana del Mercado y Peñalosa a quien se dedica el escrito en el título y en el prólogo: "Quizá como se hicieron (*las canciones*) por su devoción, querrá Su Majestad que para Vuestra Merced se declaren" (*Pról.* I). La muy noble y devota señora agraciada con tamaño regalo se ha puesto bajo la dirección espiritual de san Juan de la Cruz nada más que le ha conocido personalmente. Esto ha sucedido con ocasión de la llegada a Granada del reformador del Carmelo para la fundación de las descalzas. En casa de esta señora viuda se han acogido hacia mediados de enero de 1582 las monjas que el Santo ha guiado desde Beas de Segura hasta Granada³. Fray Juan de la Cruz tampoco ha venido de paso, llega para hacerse cargo del priorato del convento de los Mártires. A partir de este año las relaciones espirituales entre San Juan de la Cruz y Doña Ana se harán frecuentes e intensas. A su lado, esta generosa mujer verá crecer su vida espiritual en alto grado. Acaba de pasar una dura noche espiritual y ha debido encontrar providencial la presencia del P. Juan de la Cruz a su lado. Su agradecimiento en vida del su director espiritual y después de muerto lo manifestará en el mejor modo.

Pues bien, si "las canciones de la muy íntima y calificada unión" se hicieron para su devoción, quiere decir que éstas fueron parte de los lazos de comunión espiritual establecidos entre los miembros de ese ámbito fraterno, *devoto*, místico y culto que es el Carmelo reformado primitivo. Su *Sitz-im-Leben* original tiene que haber sido la comunicación espiritual y el intercambio de experiencias religiosas en el confesionario y el locutorio de los conventos o en otros encuentros. Todos esos ámbitos han ido creando los lazos de comunión, los climas de confianza más honda y de intimidad más segura donde son posibles y comprensibles las efusiones afectivas, las canciones, los juegos e intercambios poéticos y los regalos literarios⁴ y espirituales del alcance y profundidad de los presentes. E. Orozco ha sabido describir para los profanos esas condiciones de producción de estos poemas en los carmelos. A propósito de la *Llama* vemos entrar en el círculo familiar de los carmelos teresianos a esta doña Ana, pero no es un caso extraño en el

³ "Cuando el 20 de enero de 1582 estrenaban fundación en Granada lo hacían de manera provisional en casa de esta señora. Ocupando la parte alta permanecerían allí las monjas siete meses... (Esto provoca la "carta terrible" de Santa Teresa a Ana de Jesús desde Burgos el 30 de mayo de 1582). Doña Ana sin ostentar título nobiliario tenía lustre en sus apellidos de Mercado y Peñalosa, vinculados a buena hacienda en la parte más occidental de la provincia de Segovia limitando con la de Ávila. Por razones de casamiento con don Juan de Guevara, que desempeñó algún cargo importante en la chancillería granadina, donde también don Luis del Mercado, hermano de doña Ana era oidor, la noble viuda siguió viviendo en su amplio caserón y con medios con que llevar una vida acomodada, si no rica." (LUCINIO, pág. 884). Don Juan de Guevara murió hacia 1580. Queda del matrimonio una niña de siete años, pleitos con la familia, los dineros acabarían yendo a subvencionar los gastos de la fundación de Segovia. Don Luis el hermano se ordena de sacerdote el 1591, (cf. cta. de 21-XI-1591). Manrique, el biógrafo de Ana de Jesús, le hace obispo de Córdoba. Vivía bajo los efectos de la soledad y la viudez cuando se conoció con Fray Juan. A los pocos años ¿1586? muere la niña Mariana. Otra pena. De ahí escena que narra CRISÓGONO en *Vida*, c. 15. Don Luis se traslada a Madrid y Doña Ana al barrio de san Marcos en Segovia tras la dirección espiritual de San Juan de la Cruz. Murió en Madrid el 27 de marzo de 1608. Había activado el traslado de los restos del Santo a Segovia y dispuso sepultura para ella y su marido que también trasladó desde Granada. Cf. ANTOLÍN, F., *Nueva documentación sobre Doña Ana de Peñalosa*. En *San Juan de la Cruz* 22 (1998/II) 285-290. Cf. CRISÓGONO DE JESÚS, *Vida de san Juan de la Cruz*, cap. 13-14; J. V. RODRÍGUEZ, *Peñalosa*, en DSJC, p. 1166-1167.

⁴ En el *Memorial* (julio de 1578) al nuncio Segura los calzados, entre las "acusaciones" a los descalzos incluyen esta: "...y a las monjas que han fundado (no mencionan a Teresa de Jesús) enseñan que hagan coplas y versos, y ellos les envían los que hacen" MHCT 2, doc. 158, pp. 14-19.

carmelo teresiano, que desde el comienzo se concibió como un ámbito amplio de comunicación y una corriente de espiritualidad que no excluía sino que implicaba a todos los estamentos de la iglesia y de la sociedad. Según E. Orozco⁵ los elementos que configuran este ámbito en lo referente a los poemas serían: a) gran aprecio por la canción y la música en general; b) integración y florecimiento anterior a san Juan de la Cruz de la actividad literaria y poética en el ámbito de la reforma teresiana y; c) esta esencial intención devocional y recreativa de la música y la poesía fue penetrada simultáneamente de la poesía tradicional y de la italianizante. Era pues, ésta una corriente que san Juan de la Cruz no hace sino impulsar con originalidad insospechada pero que en ningún modo viene a crear. Con toda verdad se puede hablar de una escuela carmelitana de poesía carmelitana anterior al patrón de los poetas. En ella estaba ya asimilado con sencillez y espontaneidad todo el movimiento renovador del renacimiento habido en la generación anterior al autor de la *Llama de amor viva*. Este únicamente culminará el impulso que le precede y le acompaña. A estas condiciones exteriores de producción poética se podría añadir como posibilidad, que *Llama* fuera uno de los casos de poema para fiestas litúrgicas similar a otros que conocemos. Pero, ciertamente, no es tanto la celebración comunitaria como la vivencia íntima lo que conduce con este poema. No obstante es más verdad afirmar que ninguna condición exterior develada por cualquier suerte de sociocrítica se mostrara fecunda en la explicación causal del fenómeno poético que se da en las canciones. Ni los datos biográficos que acompaña a este escrito, ni los conocimientos psicológicos que lleguemos a adquirir sobre el temperamento o sobre el inconsciente del autor alcanzarían a "explicar" los quilates altísimos de estas dos docenas de versos. Ni pormenores de la infancia, ni pesquisas agudas sobre las lecturas o sobre la raza del autor o sobre su clase social nos darán resultados útiles para la interpretación o para la valoración literaria del poema. En estos niveles pre-textuales importa tanto saber la biografía como la economía del autor. Ciertamente, en cuanto documento biográfico el poema de *Llama* puede manifestarnos un momento vital intenso de experiencia religiosa, pero eso no explica el valor artístico de la obra en sí. La raíz experiencial o mística necesita de la coincidencia en el mismo sujeto de un dueño del lenguaje para dar cuenta aproximada de los resultados que encontramos en la obra final. Ambos elementos evidentemente pueden disociarse y como es sabido, raramente se hallan en una misma persona⁶. Metodológicamente conviene pues, que los estudios de cada disciplina laboren con sus propios instrumentos y traten de alcanzar sus propios y limitados objetivos con humildad sin querer explicar todo desde un acceso unidisciplinar. El campo de la poesía mística no es de los menos propicios a las mistificaciones de toda tendencia. A todos nos conviene ante ella liberarnos del prejuicio reductivo "esto no es más que tal o cual otra cosa". La teología mística no puede explicar la literariedad de un poema, la literatura no puede explicar los hechos biográficos, la psicología no puede alcanzar los hechos de gracia, si bien rastrea sus huellas en la psique, la historia, en fin, no da cuenta de por sí de los productos artísticos en lo que tienen de tales. Todos los datos acumulados sobre el origen del poema y de las declaraciones tienen este valor ilustrativo y exterior, anterior e introductorio en fin. Su poder en la discusión hermenéutica es escaso, aunque no deben silenciarse.

Por ello, además de los datos del prólogo, es preciso recoger aquí los datos siguientes sobre la fecha, lugar y circunstancias de composición de la *Llama* de amor viva en concreto.

E. Pacho⁷, a vista del guión biográfico de fray Juan, y partiendo de que *Llama* se compone en Granada, discurre así: considerando que el poema está copiado ya en el repertorio de Sanlúcar de Barrameda, escrito en el año 1584⁸, tendríamos en esa fecha el tope último del tiempo de

⁵ *Poesía y Mística*, Guadarrama, Madrid 1959, p. 144-170.

⁶ E. PACHO, *Vértice de la poesía y de la mística*, Burgos 1983, pp. 80-88 examina las referidas cuestiones para el Cántico.

⁷ E. PACHO, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Cristiandad, Madrid 1966, p. 246. Estudio importante en su conjunto para la historia de la redacción. Completado en las ediciones críticas que lleva en curso de publicación. Tomo de allí los datos y allí se encontrarán las pruebas documentales de todos ellos. Hay reimpresión nueva en Monte Carmelo Burgos 2001.

⁸ Los mejores manuscritos del Cántico (en la versión CA) copian al final el breve repertorio poético de fray Juan; así los mss. de Sanlúcar de Barrameda y Tarazona. Aparece igualmente en la edición príncipe de C en Bruselas (1627), realizada a partir de copias llevadas a Flandes por Ana de Jesús y sus compañeras. En todos está el poema *Oh Llama de amor viva*.

composición. El tope anterior estaría en la fecha del conocimiento de Fray Juan y Doña Ana de Peñalosa, es decir 1582. Si queremos precisar más, hemos de dar por buena la verosímil suposición de que la canción de la *Llama* es cercana al trance místico original de las últimas estrofas del Cántico, especialmente de aquella que contiene el verso "*con llama que consume y no da pena*" de la que este poema sería glosa y prolongación. Si la estrofa 38 de Cántico es de los primeros tiempos de Granada y de esta 'glosa' nos dice el autor que ha surgido para devoción de la noble señora, parece prudente pensar que esta confianza ha necesitado de un tiempo para fraguarse. Por lo tanto, hay que pensar que el poema es posterior al año 1583. Si creemos a un traslado, que las atribuye al momento de la oración, habría que fijar la fecha de composición de estas canciones en el año 1584, fecha que parece la más probable.

Las circunstancias personales de san Juan de la Cruz al tiempo del nacimiento de *Llama* se suponen conformadas por su actividad de superior y formador de los religiosos de Granada; ésa tarea comporta preocupaciones por la reforma material del convento y por otras muchas pequeñeces que nunca desdeña, incluido el más humilde trabajo manual o de servicio doméstico. El apostolado le ocupa otra muy buena parte de su tiempo, sobre todo la actividad de director espiritual de las religiosas descalzas y de otros espirituales de la ciudad⁹. En cuanto escritor San Juan para este tiempo ha terminado el poema del Cántico y el de la Noche. Seguramente está decidiéndose a abandonar la redacción de los libros de la Subida y componiendo la primera redacción del comentario al Cántico espiritual. El poema del Pastorcico y algunas de las glosas con versiones 'a los divino', concretamente "Sin arrimo y con arrimo" y "Por toda la hermosura", son también contemporáneas de la *Llama* y todas propias del ambiente granadino de los *contrafacta*. En cualquier caso, su autor estaba ya familiarizado con esta poesía "vuelta a lo divino" o "contrafacta". Así lo asegura la advertencia sobre la "compostura" de las estrofas. El libro de Sebastián de Córdoba, a que remite, circulaba por Andalucía desde 1575, bastante antes de la llegada de fray Juan.

Si las canciones de la *Llama* nacen por la devoción de esta señora, ¿querrá esto decir que son una obra de encargo y que tiene su raíz únicamente en el ruego amistoso? En la fuente del poema no está este fin explícito, todo se parece más a una simple dedicatoria. La verdadera fuente es íntima al poeta; él mismo lo declara: "estas canciones... son de cosas tan interiores y espirituales para las cuales comúnmente falta lenguaje que con dificultad se dice algo en la sustancia" (*Pról.* 1).

Los círculos se concentran alrededor de la obra, pero ni la escuela carmelitana de poesía, ni las condiciones ambientales del Carmelo de Granada que suponen el humus fértil donde pueden nacer y comunicarse estos efluvios de misticismo, ni siquiera las relaciones espirituales entre San Juan de la Cruz y Doña Ana explican la génesis de las canciones. Solo la intensa experiencia que a través del mismo poema, y solo a través de él, se trasluce da cuenta de la verdadera raíz mística del mismo. El poema dice de sí mejor que ninguna otra filiación. Lleva en sí los genes que determinan su origen y patria, por tanto su sentido genuino.

2. - La primera declaración

El poema era fruto de una llama verdadera, de una experiencia mística de amor más fuerte que la muerte, experiencia en alto grado indecible. Ya su misma destinataria y los primeros lectores encontraron hermético su mensaje. Parece que el poeta escribe para provocar la pregunta explicativa. La petición se produce enseguida. Va a nacer la *Declaración de las canciones*. ¿Sus motivos? --Los que ya hicieron surgir las declaraciones de otros poemas: servicio pastoral, didáctico o mistagógico y testimonial.

El prólogo habla ya de su origen peculiar. Junto a una confesión de resistencia, encontramos en él un consentimiento decidido a degradar los versos levitantes al sólido estado de comentarios. A despecho de las repugnancias del autor, que no cree hallarse en posesión de la clave de los versos, y a pesar de las resistencias objetivas de la materia - no alude para nada a impedimentos de otra índole, como sus ocupaciones y trabajos- las insistencias de una

⁹ CRISÓGONO, *Vida...*, 260. 275.

emulación del todo femenina rompen el dique de lo inefable. Los 'santos deseos', las deudas de la amistad y los argumentos de Doña Ana, que ya conoce los comentarios al Cántico Espiritual que el autor ha dedicado a la M. Ana de Jesús, Priora del Carmelo granadino, tienen que esperar a la conjunción del empuje interior de la experiencia reproducida para poner en marcha la redacción. "Lo he diferido hasta ahora que el Señor parece que ha abierto un poco la noticia y dado algún calor"¹⁰. A estos datos fundamentales hay que añadir las referencias al origen de la declaración que el P. Eulogio Pacho ha recogido en el citado estudio.

Sobre lugar fecha y circunstancias conocemos estos datos: Dentro mismo de la obra descubrimos menciones que nos hablan de la posterioridad de esta respecto las demás. En 1, 25 el autor, como en otras ocasiones, se autocita y remite al lector, no sin ambigüedad, a la noche oscura de la Subida del Monte Carmelo. Ambas obras parecen estar abandonadas o dadas por terminadas para cuando emprende esta declaración. Por otra parte el prólogo (n. 3) habla de unas "canciones que arriba declaramos" en las que dice que ya "hablamos del más perfecto grado de amor a que en esta vida se puede llegar". ¿De qué canciones y de qué declaración se trata? Sin duda del Cántico Espiritual. El "arriba" parece tener aquí un sentido local y material, como si doña Ana recibiera la declaración de *Llama* acompañada o precedida en el tiempo o en el cuaderno de una copia del Cántico ¿o de la *Noche*? El enlace temático con el comentario al verso "con llama que consume y no da pena" hace más pertinente que ninguna otra suposición la secuencia *Cántico-Llama*. Sin embargo, la mención próxima y el uso que se hace en la obra del símil del fuego y el madero hacen pensar en la posibilidad de que se trate de las estrofas de la *Noche*. Los símbolos son contrarios y por tanto cercanos y complementarios. Ambas secuencias de lectura son posibles, ambas están atestiguadas en los manuscritos.

Algunos datos más nos ayudan a precisar las circunstancias vitales de la composición del escrito. Fr. Juan Evangelista, buen conocedor del Santo, testimonia a este propósito: "La *Llama de amor viva* escribió siendo Vicario Provincial, también en esta casa (Granada) a petición de doña Ana de Peñalosa. Y la escribió en quince días que estuvo aquí con hartas ocupaciones". Es Vicario Provincial desde octubre de 1585 hasta abril de 1587. Si precisamos mejor, esos quince días debieron transcurrir durante el invierno de 1585 a 1586. El ajetreo de viajes y tareas que su biografía nos cuenta de esta época¹¹ impiden encontrar otro tiempo mejor dentro de esos tres años. Este ajetreo y prisa quedó reflejado indudablemente en la prosa rápida de las primeras canciones y en las quebras que denotan los retales que el autor ha hilvanado – que seguramente estaban confeccionados de antes y para otros propósitos- en esos quince días¹².

10 *Pról.*, 1. Cf.: E. PACHO, *Escritos*, p. 247 y ss. con sus notas para esto y lo que sigue.

11 Sobre la cronología y viajes del autor en este periodo, cf. E. PACHO, *Cronología sanjuanista*, en AA. VV., *Introducción a la lectura de san Juan de la Cruz*, Ávila-Salamanca 1991, p. 45-58; J. V. RODRÍGUEZ, *Apóstol y viajero. Viajes a Castilla*, en *Dios habla en la noche*, Madrid 1990, p. 253- 277; C. M. LÓPEZ FE, *Caminos andaluces de san Juan de la Cruz*, Sevilla 1991.

12 Otro testigo concordante añade esto: "Y el libro de la Llama de amor viva lo hizo a petición de doña Ana de Peñalosa, que entonces estaba en Granada y la confesaba el Santo, y este testigo vio que la susodicha envió un criado suyo que sacase el dicho libro que el Santo había compuesto". (BMC 25, p. 357). Sobre las quebras visibles habría que decir: Hay indicios que trabajan a favor de este pensamiento en el relieve del texto mismo. La unidad de la obra es con todo incuestionable. El autor ha querido ofrecerla así por dos veces, pero en ambas ocasiones hay restos de esa redacción apresurada: a) El final de la canción tercera (3, 79-85) como se sabe proviene casi a la letra del *De Beatitudine*. El desafío que supone el tema le pudo, se trata "de cosas tan subidas y sustanciales...". Al llegar al verso cuarto de la canción 3ª ya tiene dicho todo. El poema, con ser tan breve, al comentador se le aparece largo y cuajado de contenidos experienciales inextricables. Se desentiende de él y decide echar mano de diversos materiales, bien suyos o bien ajenos, (*De beatitudine*, *De decem gradibus amoris*. Cf. M. A. DIEZ, "La reentrega de amor...", en *Ephem. Carm.* 13 (1962) 299 y ss. y ahora en *Lecturas medievales de San Juan de la Cruz*, Burgos 2001) e incluirlos con completa pertinencia en su redacción. b) La observación de los testigos acerca de una redacción apresurada induce a pensar también en esta dirección: parece estar escrito de un tirón (¡en quince días!) el cuerpo fundamental: 1, 1 - 3, 23 ó 26; el resto de la canción tercera surgiría intermitentemente; o bien tuvo existencia anterior y es ahora incorporado al comentario en curso. Con el recurso a lecturas recordadas provoca la vuelta del trance y en la 4ª canción recupera el aliento místico. Si bien, tampoco ésta es homogénea con relación al vocabulario de las demás canciones, pero aquí se debe a otras causas que veremos. 1,1 - 3,23 tiene perfecta ilación, el curso es veloz, equilibrado, ceñido a los versos, homogéneo en simbolismo, en vocabulario, problemática e ideas. En este punto se abandona y rompe la homogeneidad temática, se ausenta el vocabulario místico del poema (ni fuego ni llama ni aire ni cauterio, ni llagas, ni lámparas, ni resplandores), comienza a

3. - La segunda redacción de la declaración

La rapidez de la *Llama A* es un caso insólito. Este curso tan veloz dejó imperfecta la obra e insatisfecho al autor. Al releer se le ocurren aclaraciones y retoques. Las revisiones y nuevas redacciones eran práctica habitual¹³. Pero nos estamos adelantando. Nuestro proceso para esclarecer el problema de las dos redacciones ha de ser inverso. Lo que el crítico se encuentra es un texto semejante pero irreductible por leyes de crítica textual a una sola redacción que las copias hubieran corrompido. Los primeros investigadores con formación crítica (léase P. Andrés de la Encarnación) percibieron esta coexistencia de dos textos divergentes y recomendaron editar el largo. No hay razones para creer que la redacción corta es posterior, el orden inverso es el lógico por motivos de crítica interna. Las primeras ediciones no percibieron el problema y editaron la recensión corta si bien acomodada a sus particulares intereses ideológicos¹⁴.

4. - Alteraciones y diferencias entre las dos redacciones

Evidentemente no estamos en esta ocasión ante el fenomenal terremoto que supuso la redacción B del Cántico. No hay tal en *Llama*. Las ampliaciones son mucho más discretas, a veces solo perceptibles en lectura sinóptica. Se completan, se modifican períodos, raramente se suprimen párrafos, más frecuentemente se añaden citas de la Escritura o algún nuevo argumento. En ningún caso se da la alteración del esquema general ni de los contenidos doctrinales del comentario. No hay ni retractaciones ni grandes progresos en el pensamiento o en la experiencia. Ignoro la utilidad de un ejemplo tomado al azar.

LIB refleja en las ampliaciones propósitos en todo caso aclaratorios. Estos tienen evidentes efectos estilísticos: se reparan los descuidos sintácticos de LIA y se liman asperezas o cacofonías, pero se pierde en fresca rapidez y ritmo, la prosa se llena de incisos que a veces desequilibran los períodos¹⁵. Manifiesta gran voluntad de hacerse entender. Pierde sobriedad y como si buscara la aceptación de un público más amplio, más letrado y menos familiar generaliza su mensaje. No reforma, sin embargo, los párrafos que en el prólogo hacen referencia a una cierta cercanía y necesidad del mismo trance místico que hizo surgir las canciones para la redacción del escrito A cosa que en segunda redacción resulta retórica si en el primer caso fue sincera. Tampoco percibe imprecisiones como la que atribuye a Mardoqueo judío el *progrom* relatado en el libro de Ester debido como es de razón a su enemigo Amán el sirio (2, 31). Tampoco en segunda versión extiende el comentario a los tres últimos versos de la cuarta canción que había despachado sumarísimamente refugiándose en el apofatismo. Únicamente se le ocurre reformar, y esto sintomático, el final brusco de la primera redacción (4, 17). Tampoco desgaja la gran digresión de 3, 27-67 que desequilibra el comentario de las canciones y que muy bien podría tener - y quizá habría tenido- existencia propia e independiente¹⁶. Nada de esto sucede. La actuación sobre el texto es mucho más discreta: En la primera canción modifica ampliamente la declaración de los versos tercero y sexto. No modifica apenas los tres primeros

apoderarse de todo el texto la función conativa propia del tono y género magisterial y práctico. Se abandona el testimonio sobre la acción de la Trinidad. Las otras digresiones tenían todas razón poética suficiente en el poema. Aquí se introducen los "tres ciegos" sin mucha conexión con el poema, ni siquiera se recurre al v. "que estaba oscuro y *ciego*" que tiene explicación poco después. Sólo permanece como grapa de unión entre los tramos del texto el tema de las "unciones", que está presente en ambas regiones del texto. En el principio 3, 24-30, en el centro 40-48 y al final, como para regresar (63-68) como puente de tránsito y pasarela de comunicación con el resto de las zonas de la obra. Disminuye aquí notablemente el uso de la Sagrada Escritura, aumentan los modos argumentativos propios de otros escritos y del más genuino sabor sanjuanista y regresa el omnipresente tema de las señales del paso de la meditación a la contemplación... Todos estos indicios parecen coincidir y trabajar por esta hipótesis sin mayor trascendencia ni otra verificabilidad que la otorgada por la crítica interna.

¹³ Los arreglos, revisiones, refundiciones o dobles redacciones se comprueban en muchos de los grandes autores espirituales del Siglo de Oro. Así, por ejemplo: Alonso de Madrid, *Arte de servir a Dios*; Bernardino de Laredo, *Subida del Monte Sión*; Diego de Estella, *Libro de la vanidad del mundo* y su *Ennaraciones in Lucam*; Juan de Ávila, *Audi filia*; Granada, *Guía de pecadores*; Teresa de Jesús, *Camino de perfección*; Juan de los Ángeles, *Manual de la vida perfecta* y otras obras suyas.

¹⁴ E. PACHO, *Escritos...*, p. 236, para esto y lo que sigue.

¹⁵ H. HAZTFELD, *o. c.* p. 564.

¹⁶ Algunos mss. copian la sección entera en N1, 10 así el Lazcano-Cádiz y otras: los ms de Pamplona, 411 de la Univesidad de Barcelona y 13498, 12411 y 8273 de BNM copian solo este tramo del texto.

versos. En ella añade 14-15, 24. 28. 30 y 34. Concentra el contenido de 25. En la segunda canción se modifican estos párrafos: 6. 9-10. 16. 19-23 y 27. Se reducen considerablemente 29 y 35. La revisión ha sido detenida y cuidadosa. En la tercera, tan anómala en el conjunto ha retocado del 1 al 6, 20. 52 y 60-70. Añade los nn. 40-45 y 67, pero no ha corregido su desproporcionada longitud¹⁷.

5. - Paternidad de la segunda redacción.

E. Pacho¹⁸ -y nadie como él conoce los problemas del texto- piensa que en buena lógica, hay más argumentos para dudar de la paternidad sanjuanista de esta segunda redacción que de la misma del Cántico. La crítica, empero, se ha cebado en la negación de esta y no de aquella¹⁹. La polémica es muy estimulante. La argumentación no tiene muchos datos pero bastan: Todos los testimonios concuerdan en la atribución a san Juan de la Cruz del escrito en su forma B. Los manuscritos se la adjudican explícitamente o bien la copian junto a otras obras genuinamente suyas. Nadie le conoce otra paternidad. *Melior est conditio possidentis*. Los testigos que aportan algo no deciden pero su convergencia les da fuerza probativa que abona la autoría sanjuanista. Los primeros biógrafos la atribuyen a san Juan del Cruz y más en concreto la remiten al último período de su vida. Se basaron en testimonios como este que al propósito nos basta: Hablando de lo que sabe sobre san Juan de la Cruz, Fr. Francisco de san Hilarión retiene esta dato en su memoria: "algunos ratos se ocupaba en escribir unos libros espirituales que dejó escritos", -está refiriéndose a los últimos días de su estancia en La Peñuela en 1591- "allí, continua, se entraba en su celda y se estaba allí en oración o escribiendo unos libricos que dejó escritos sobre unas canciones"²⁰. Si no habla de páginas perdidas estas canciones tienen que ser las de *Llama*. Las otras ya han tenido comentario en otra fecha. Además un dato curioso abona esta hipótesis: el médico que le atiende en Úbeda poco antes de morir recibe como regalo un ejemplar manuscrito de *Llama* que a buen seguro contiene el texto que acaba de retocar²¹. Úbeda será uno de los

17. Estadística en SILVERIO, BMC XIII, p. XXVII: si tomamos por unidad de cuenta línea resulta que en Ll 1 se añaden 124, en 2ª 112, en la estrofa 3ª 165, y en la 4ª 11. Las ediciones sinópticas ayudan mucho. BAC desde 1955 y MC desde el 1982. Comparativa y razón de las ampliaciones en PACHO, E. *Llama de amor viva. Del borrador al limpio. Proceso de integración*, en Monte Carmelo 109 (2001) 685-720. Id. *La Llama de amor viva revisada* en Monte Carmelo 111(2003) 63-115.

18 E. PACHO, *Escritos...*, 404-8.

19 J. BARUZI, *Le problème...* p. 30-48, dudó de la paternidad por extender los mismos problemas que afectan Cántico a este escrito y por la pérdida de espontaneidad tan lamentada por él. Ha vuelto a negarla, en polémica con nuestra tradición P. ELIA, *Llama de amor viva: Juan de la Cruz del autor al revisor* en C. MATA – M. ZUGASTI (eds.) Actas del Congreso "El siglo de oro en el nuevo milenio" Tomo I, Eunsa Pamplona 2005, pp. 617-629. Más extenso en la revista *Il Confronto letterario* (Universidad de Pavía) n° 41 (año XXI). En ausencia de la edición crítica no se sustentan ni se confirman sus sospechas.

20 E. PACHO, *Escritos...*, 402. El testimonio de Francisco de san Hilarión ha sido la fuente invocada por los biógrafos antiguos y modernos para situar en La Peñuela la revisión de la *Llama*. Es testimonio solvente si se tienen en cuenta los datos biográficos por él recordados: fray Juan de la Cruz "le dio el hábito en la Mancha de Jaén, siendo vicario provincial de la dicha Orden, y le trató y comunicó en el convento de dicho lugar, y en el convento de La Peñuela y en otras partes" Añadía en la declaración del proceso ordinario de Úbeda, con fecha del 29 de marzo de 1617: "Sabe que el año de mil y quinientos y noventa y uno, acabando de ser definidor general el dicho venerable padre fray Juan de la Cruz se retiró al convento de La Peñuela en Sierra Morena, que es una gran soledad, y allí ... algunos ratos se ocupaba en escribir unos libros espirituales que dejó escritos, y todos los religiosos de aquella casa estaban muy contentos de tenerle allí como a padre, a quien tenían por santo". Puede leerse entero en BMC 14, p. 111-113.116; los textos entrecorillados en p. 111 y 113. También en ANDRÉS DE LA ENCARNACIÓN, *MemHist.* B, n. 1; ed. I, p. 70.

21 "Entre los varios testimonios que certifican el regalo al Dr. A. Villarreal el más autorizado es el de la religiosa María de la Cruz (Machuca), muy bien informada de cuanto se refiere a los escritos sanjuanistas. Residía además en Úbeda cuando fallecía allí el Santo. Declaraba más tarde en el proceso apostólico de la misma ciudad: "Y sabe esta testigo que el médico que le curó tenía por gran reliquia un diurno suyo y unos papeles suyos del libro de la *Llama* declarada en aquellas cuatro canciones, las cuales estaban escritas de su mano, y se las dio el santo fray Juan al médico arriba declarado, y así las tenía en gran veneración y estima junto con el diurno". BMC 25, p. *** y en E. PACHO, *Escritos...* p. 273, nota 68. Otros testimonios que reafirman el dato pueden leerse en BMC 23, p. 35, 259; BMC 25, p. 520. Con motivo de las informaciones promovidas sobre algunos religiosos insignes por el provincial Bernardo de la Concepción, declaraba el médico Ambrosio de Villarreal: "Este testigo tiene un libro del dicho padre fray Juan de la Cruz, que llaman Noche oscura, y otro que llaman *Llama de amor viva*, y acontece que muchas veces estando desconsolado o distraído con sus ocupaciones toma por remedio leer un rato alguno de los dichos libros y encenderse y avivarse en el servicio de Dios y consuelo de su alma por la viveza que sus palabras tienen": ms. 12738, p. 660-663. Lo recoge también ANDRÉS DE LA

centro difusores de este segundo comentario a la *Llama de amor viva*. La crítica interna, por su parte, avala estas conclusiones respecto a la paternidad sanjuanista: textos de la Biblia, temas, problemas y soluciones preferidas tienen inconfundible sabor sanjuanista. Refranes y sentencias entran en contextos idénticos a los de otras obras suyas. Otro autor no podría acercarse tan de lleno a los contenidos y los términos que *Llama B* retoma²².

B. - Género literario y sentido de la obra

El lector de *Llama* conoce que el autor llamó a este escrito "declaración". Sabe también que no es la primera vez que pone a prueba este modelo; por tres veces, en el *Cántico*, en la Noche y muy rápidamente en los comienzos de *Subida* ha utilizado estas mismas formas. Parece que le satisface este modo quebrado y discontinuo de escribir. Sin duda porque está cerca de sus preferencias por la enseñanza oral donde se dan explicaciones, interrupciones y diálogos. El prólogo aclara sus módulos de referencia: canciones, glosa sumaria, despliegue verso a verso (Pról. 4). Los versos funcionan como enigma que hay que interpretar auténticamente; así propone su interpretación, pero de ningún modo la considera como exclusiva. Este recurso dice bien con sus modos didácticos. Le permite a la vez no perder de vista la experiencia y hablar continuamente apoyado en ella. Los glosas a la Escritura, tanto en la liturgia como en la charla conventual también han preparado esta predisposición tan suya a la declaración.

Pero ¿qué decimos cuando decimos que es declaración? Si nos contentamos con una categoría tan genérica no nos ayudará a interpretar el texto y conocer su sentido más allá y por encima de las intenciones expresadas del autor. El texto tiene que dar cuenta de su sentido último y este solo se puede determinar por medio del análisis. Encasillarle en cualquiera de los géneros conocidos no nos dejaría satisfechos, muchos párrafos quedarían extraños a tal clasificación. Por eso es conveniente determinar el género a posteriori por medio del uso, la frecuencia y predominancia de las diversas funciones del lenguaje en el curso de la redacción. A primera lectura la mezcla de géneros es tan evidente como la interferencia de funciones; nada de particular por otra parte pero en la determinación de las predominancias sucesivas hallaremos suficiente luz sobre la cuestión.

Revisando el texto hallamos que las funciones del lenguaje se alternan en la dirección de la prosa y marcan los textos con su predominancia evidente, a veces comparten muy amigablemente su presencia en los párrafos. Veamos que observaciones podemos hacer.

La *función expresiva o emotiva* es la predominante en los párrafos que describen experiencias místicas. El emisor del mensaje queda en evidencia en la superficie del texto. Este se cuaja de marcas propias del lenguaje emotivo, es la función responsable de las muchas páginas llenas de emocionadas admiraciones y de fervorosos encarecimientos, el tono vehemente y contenido del poema se impregna en la prosa. Todos los recursos enfáticos colocan el texto en un código expresivo semejante al del idilio lírico del que depende por entero el escrito en estas zonas. El disfraz que el narrador ha elegido para ocultarse no le sirve, constantemente se delata. Las voces narrativas parecen ser dos una el alma y otra el autor interprete de los sentimientos y sucesos, pero en realidad es una sola. Si al autor le preguntamos por esos sentimientos y emociones no nos dirá que no sabe lo que le pasa al protagonista sino que no puede decirlo²³.

ENCARNACIÓN en *MemHist*, A, n. 37; ed. I, p. 59." (E. PACHO).

²² Todos los biógrafos antiguos coinciden en interpretar las palabras del citado testimonio como referidas a la *Llama de amor viva*. Según QUIROGA, fray Juan "acabó este tratado estando en este convento, y trabajaba en él cuando había salido de la oración". Por su parte, JERÓNIMO DE SAN JOSÉ asegura que, estando en La Peñuela, acabó de añadir y perfeccionar "el último de sus tratados místicos", que para él se identificaba con la *Llama*. El primer biógrafo conocía que la obra se había escrito en Granada bastantes años antes; no sabiendo cómo explicar que siguiese en el telar a la altura de 1591, se refugia en la idea de estaba inacabada y en La Peñuela fue completada. No cayó probablemente en cuenta de la doble redacción. Al hablar de "perfeccionar y añadir", parece que Jerónimo de san José sí apuntaba a la revisión del comentario redactado en Granada, pero no se percató bien del alcance de lo "añadido" en La Peñuela. En la edición príncipe de 1618 se imprimió el texto primitivo y el mismo Jerónimo lo repitió en la de 1630. Lo que aquí interesa destacar es que, pese a sus ideas poco precisas sobre la doble redacción de la obra, los primeros biógrafos piensan que el "libro espiritual" que ocupó a fray Juan mientras residió en La Peñuela fue el de la *Llama*. Las dudas recientes de Paola Elia se basan en la ausencia de una edición crítica. Esperamos que cuando esta llegue se pueda afianzar mejor la paternidad sanjuanista que no es indiscutible.

²³ La observación es de F. RUIZ, *Místico y maestro*, p. 50.

De ahí que el escrito en prosa participe por entero de la condición lírica del poema²⁴.

Esta función comparte muchos párrafos con la función *referencial o representativa*. En ella el autor pretende transmitir información objetiva y testimonial sobre su experiencia mística o sobre experiencias de otros. En esta función hay a su vez dos tipos de uso de la lengua, por una parte se narran experiencias; sin caer de lleno en la función emotiva se acercan a ella. Es el caso de aquellos párrafos escritos en presente o en pasado, aquí las glosas al poema, los gerundios y las citas de la Escritura que pretenden tipificar la experiencia personal, esta es la zona propia del uso de los símbolos y del lenguaje paradójico y antitético que no hace sino reflejar la máxima tensión semántica establecida ya en el poema por medio de los "oxímorons" y las antítesis. Es el momento de las descripciones objetivadas y generalizadas, del relato y la narración de acontecimientos o gracias místicas²⁵. Dentro mismo de esta función representativa el texto toma otros derroteros al intentar la explicación teológica y doctrinal del mensaje. Aquí es lo más común encontrar un vocabulario adaptado a los códigos teológicos, escolásticos y tradicionales. Aquí comparece la Escritura para probar y argüir, en uso literal. La función es tanto referencial como hermenéutica. Aquí pertenece también todo lo que *Llama* contiene de traducción del símbolo en alegorías y en símiles. Todas las regiones del texto que pretenden argumentar y describir caen bajo el influjo de esta función referencial de la lengua. Las formas sintácticas propias de esta zona son las impuestas por la demostración y sus modos de discurso: valorar comparar, discutir, dudar, responder y establecer las condiciones, premisas y conclusiones. Por esta parte *Llama* tiene hechuras de tratado²⁶.

Todavía hay una función profusamente presente en el texto de *Llama*: la *función apelativa*. Aparece visible y dominante cuando el acto de comunicación se centra en el destinatario, es decir en el lector, en el tú. El texto saca al escenario al a segunda persona. Así *Llama* aparece cuajada de preguntas y de oraciones (dirigidas al Tú divino) imperativos, consejos prácticos, recomendaciones, parénesis y polémicas que no son solo recursos retóricos, sino que buscan influir en el lector, intentan que este participe y se pronuncie. A veces el lector es desplazado

²⁴ Textos propios de esta función dominante: LIB 1, 1. 3. 7. 8. 14 (caso de mezcla línea a línea de las funciones emotiva y referencial, SILVERIO, PACHO Y F, RUIZ, han ejemplificado la mezcla de planos y lenguajes con este párrafo) 17-19a; 19-21a. ; 22; 26-28; 30b-31; 35a; 34 y 36; en la 2ª: 2-4, 6-7b y los apóstrofes y prosopopeyas de 8a. 5. 9-11. 13. 16-18. 21-23, 31 y 35-36. En la 3ª: 2-22 y 77-80, en la 4ª 3-17.

²⁵ A esta función hay que atribuir los textos propiamente de relato y de interpretación teológica o traducción en términos del vocabulario tradicional y escolástico y el uso de la escritura como argumento literal. Así en canción 1ª tendremos: 3b-4. 9. 10. 11. 13. 15-16. 19-22 (mezcla); 23-25. 29-30a. 35b. En la 2ª: 7a. 12. 13b. 14. 19-20. 24-27. 28-30 y 32-34. En la 3ª encontraremos que predomina esta función en párrafos como 18-23. 24-26; 27-67 (la admiración del 27 es retórica); 69-76 y 80-85. En la cuarta 11-12 tienen también esta predominancia. En todos ellos se trata de describir objetivamente o de argumentar. La argumentación toma todas las formas sintácticas definidas por los modos del discurso predominante: valorar, comparar, discutir, responder, dudar y preguntar-responder y las condicionales. La imagen comparece para la descripción y el símil con exclusivos fines probatorios, la cita bíblica idénticamente.

²⁶ Las hechuras de tratado también están condicionando y estructurando el texto en muchas partes. A cada paso encontramos modos de discurso. El módulo del prólogo se cumple con fidelidad: Canción, declaración breve, (1, 1; 2, 1; 3, 1; 4, 1-3) verso por verso y declaración amplia de ellos; a veces comparecen agrupados, bien por razones de gramática bien por prisa del comentador o inefabilidad de la materia (en 3ª vv 5-6 y en 4ª vv. 1-2 y 4-5-6). Hay en texto otros muchos puntos de inflexión y articulación del discurso que tienen su interés para la interpretación: -resúmenes o sumarios 1, 25-26 que recoge y reconduce la digresión para introducir de nuevo el curso del comentario, el sumario-oración de 1, 26 de idéntico valor a 2, 36 o esos otros de 3, 8. 17. 62b. 61 y el de 4, 17 que a la vez es resumen y escapatoria; -los cierres de tema: 2, 15 o 2, 22b; -las aperturas de digresión o semidigresión: 1, 19; 2, 13; 3, 24; 3, 27 (y su vuelta en 3, 68; 2, 27 y su regreso en 31. Los formularios no dejan duda: "aquí conviene notar...", "es fuera de propósito a que vamos hablando, pero..." y para el regreso: "basta lo dicho", "volvamos, pues, ahora al propósito", "basta lo dicho", etc. ; -las aperturas de esquemas y divisiones (casi siempre envuelto por la magia del tres: 1, 10. 22c. 29. 32. 33; 2, 1. 25; 3, 1 (incumplidas) 18. 19. 29. 47. 49. 7). 81. Anuncios de temas y repeticiones en pugna por darse a entender. La forma de estructuración de *Llama* depende del poema y por lo tanto se establece sin marcas temporales progresivas ni lugares o escenarios de acción distintos. Los tránsitos y avances en la narración de la aventura no existen como en noche o Cántico. Las escenas aquí se repiten, la acción no progresa, sólo vuelve atrás y asciende por variación y redundancia, por encarecimiento y repetición. En unidades menores cabe esperar la secuencia: parte narrativa-parte explicativa, pero suelen andar tan entrelazadas que no se alcanza a saber el módulo operativo de fondo aunque se respete el módulo exterior del prólogo.

fuera del diálogo entre los protagonistas (Dios y el alma) y el autor, el texto se repliega en zonas de intimidad ajenas a la presencia del lector. En vistas de esta función de la lengua podríamos hablar de *Llama* como de un texto pedagógico o más bien mistagógico, pues el emisor del mensaje pretende, estimular sugerir, provocar y envolver en la misma historia y en las mismas actitudes. Se trata de una historia ejemplar y tiene su tanto de acta martirial. Otras veces las invitaciones y parénesis polémicas nos hacen pensar en un alegato frente a dos clases de opositores: los que no le creerán y los que se oponen a su propuesta sobre el mejor modo de proceder²⁷.

Mención especial por sorprendente merece la aparición más que circunstancial de la función *metalingüística* en el libro de la *Llama*. En esta función el mensaje se centra en el código empleado por los participantes en la comunicación. El autor de *Llama* considera necesario fijarse muy frecuentemente en el código que está utilizando y llamar la atención del destinatario sobre la insuficiencia y las posibles incomprensiones que puede ocasionarles el uso de un código inadecuado. Le resultan incómodos los límites y constricciones del lenguaje común. Dentro mismo de las convenciones del registro místico, de la lengua propia de los espirituales, más allá de las estereotipadas formaciones de signos venidos de la Escritura y de la Tradición (de los más variados campos de la tradición: bíblica, germánica, árabe, italianizante, etc.) el autor busca su propia lengua y transita de unos a otros registros para hacerse entender. A estas alturas con todos los poemas mayores y menores y con los precedentes de Cántico, de Subida y de Noche tiene ya un sistema de signos y símbolos autóctonos que vive por sí en los poemas y que crean su propia referencia al interior del lenguaje. Pero a menudo tiene que ponerse de acuerdo con el lector y establecer nuevas equivalencias aceptables por ambos, tiene que ir creando un nuevo código de lengua mística. Se rebela contra los límites, pretende escaparse por las admiraciones y las partículas exclamativas, no se trata de falta de destreza, sus dotaciones de léxico y de recursos sintácticos no son escasas, pero ni siquiera el uso del símbolo autóctono creado por él para su uso y consumo le satisface. Su lengua por ello se ha convertido en una especie de jerga para iniciados. Todo esto se refleja palmariamente en la profusión del uso de la función metalingüística. Desde el inicio en el Prólogo hasta el final brusco, *Llama* se llena de intentos de aclaraciones sobre el significado y el uso especial de los vocablos comunes ahora trastornados en sus valores. Sabe que le preguntan ¿qué dices?, responderá que ahora no solo es que no le creen, como tantas veces también teme, sino que sospecha que no le entienden. Por eso llena páginas con operaciones aclaratorias del código que está usando. Como si *Llama* fuese un diccionario o se tratase de aprendizaje de una lengua nueva o de alguna rara gramática. El lector como niño tiene que empezar a hablar y balbucir en esta lengua. Las entradas de este diccionario -el fenómeno es aun más profuso en Cántico- se abren por cada vocablo del poema que impone el orden no alfabético sino de aparición en los versos. Las definiciones se darán en dos planos: "cauterio" es lo que el Covarrubias dice y otra cosa que el lector atento entenderá allí, y "tela" significa esto y lo otro, y "romper" aquello de más allá, y "llama" y "centro" y "encuentro"... todo vocablo tiene aquí un valor distinto sobre el que se trata de establecer acuerdo. Pero no solo hay aclaraciones (el título es "declaración y ya vamos entendiendo de qué se trata), sino también dudas generales y contestaciones a la totalidad del sistema de la lengua, denunciado como insuficiente para lo vivido como lo es lo pintado (Pról. I). Si son experiencias humanas, ¿cómo no se alcanzan con lengua de hombres? La raíz de la deficiencia delatada por el místico hay que buscarla en el origen trascendente de la experiencia religiosa que deja también estas marcas y relieves en la superficie de los textos místicos. Son experiencias humanas en su base pero divinas en su origen. El místico nos lo quiere dar a entender mediante esta insatisfacción tan suya para con cualquier sistema de lengua, incluso para con el que él se ha hecho a su medida con todos los recursos de la literatura o de la poética. "Comúnmente falta lenguaje y con dificultad se dice algo" le oímos en el prólogo (n. 1). Falta lenguaje, pero no se deja de decir algo. Si falta lenguaje se inventa o se usa el común -para no caer absolutamente en la insignificancia o en el hermetismo- pero trastornado, innovado por la metáfora y sus poderes,

27 Esta función apelativa o conativa predomina en 1, 6. 8. 17. 36; 2, 5. 8. 15. 10. 28a (epifonema); 3, 5-8. 15-16. 23. 38. 48; la polémica del "no digas... o (oh) dirás que..." 47-49. 58-59, los imperativos de 3, 65. 68. 71. 75 o esos párrafos de 11-15.

desviado o máximamente tensionado entre la base y el desvío, se recurre a todos los subterfugios de la función poética que diluyen las fronteras entre "ser" y "llamar", estableciendo un lenguaje meta-fórico, meta-físico y simbólico en fin. San Juan de la Cruz es consciente de esta actividad²⁸.

La *función poética* está presente con estos fines que acabo de sugerir, se trata de buscar, con el poder heurístico de la metáfora, de innovar el lenguaje y torcerlo para extraerle todas sus posibilidades. Es sabido que la función poética se centra sobre el mensaje mismo y le hace perder transparencia obligando al descodificador a detener la atención sobre él. Todo poema u obro literaria atrae la mirada sobre sí y sobre su peculiar modo de producción que no es indiferente para la transmisión de su contenido. Está todavía por describir el valor literario de esta obra. Las calas de H. Hatzfeld²⁹ han de completarse. De todos modos el cómo está dicho y escrito lo escrito en *Llama* tiene causa suficiente en la destinación práctica (llámese pedagógica o mistagógica) de le mensaje de *Llama* y en esta otra función de crear una nueva lengua propia para el uso místico y testimonial. Los recursos léxico-semánticos, la organización sintáctica y estructural de la obra, los modos propios de decir, la ausencia o presencia de adjetivación, las visiones y símbolos creados y destruidos en alegorías, sus monótonos modos de subordinación redundante que extienden y diluyen hasta disipar la emoción del idilio, todo absolutamente todo tiene unidad en la tensión mantenida entre la finalidad de testificar y el deseo de provocar la adhesión del lector.

Todas las funciones del lenguaje se confabulan con la poética y son conjuradas por el autor para esta misión de testificar del mejor modo sobre la realidad que le ha conmovido y que propone como deseable. Es la *función apelativa* la que en definitiva se impone, determina, finaliza y unifica por entero el escrito. A ella se subordinan la referencial con sus partes subjetivas (narrativas y trasmisoras) y sus partes objetivas (argumentaciones teorizantes y conceptuales). Lo mismo se diga de la función poética y la metalingüística, ambas tienden a enfatizar el testimonio. Si todavía vale de alga la categoría de género literario habría que asignarle a *Llama* una etiqueta que diga: esto es algo así como un "evangelio". Se trata de un escrito que utiliza experiencias religiosas narradas e interpretadas "para que crean y creyendo tengan vida", podríamos decir parafraseando el evangelio de san Juan. Evidentemente se trata de literatura comprometida con su mensaje y con su destinatario.

²⁸ La función ligüística tiene lugares de predominancia muy claros. A veces son cuestionamientos generales de la insuficiencia de la lengua desde posiciones de apofatismo y teología negativa: Pról., 1, 1, 16; sobre el uso de las interjecciones: 1, 2; sobre la relación entre la Palabra y las palabras de los hombres 1, 6-7; aclaraciones sobre el sentido peculiar de algún vocablo: 1, 6. 11. 19. 33. 34. 35. ; 2, 1. 2. 3. 5. 7. 8. 15. 17. 22. 32. 33; 3, 1. 2. 5. 7. 8. 16. 69. 71. 73. 80; 4, 6. 10. 17.

²⁹ Cf. H. HATZFELD. o. c. 359 ss. *las cavernas* en 352.

C.- Breve repaso a las cuestiones de crítica textual. Cf. E. Pacho Introducción cap. III

D.- Las fuentes internas y externas del escrito

1.- El PRÓLOGO y sus indicaciones preliminares: experiencia, Escritura-Iglesia, ciencia

“...me he animado, sabiendo cierto que de mi cosecha nada que haga al caso diré en nada, cuánto más en cosas tan subidas y sustanciales. Por eso no será mío sino lo malo y errado que en ello hubiere; y por eso lo sujeto todo al mejor parecer y al juicio de nuestra Madre la Iglesia Católica Romana, con cuya regla nadie yerra. Y con este presupuesto, arimándome a la Escritura divina, y como se lleve entendido que todo lo que se dijere es tanto menor de lo que allí hay, como lo es lo pintado que lo vivo, me atreveré a decir lo que supiere” (Pról. 1).

2.- Internas

a.- EXPERIENCIA: “cosas tan interiores y espirituales, tan subidas y sustanciales”

- Mística.

- Propia y ajena.

- Ordinaria y extraordinaria.

- De Dios, del alma y del mundo.

b.- ‘Arrimándome a la ESCRITURA’

- Figurado: Alegórico – Tipológico – Simbólico

- Literal

- ‘Sensus plenior’

c.- CIENCIA: comúnmente falta lenguaje – lo que supiere

- Filosofía (cosmología y psicología)

- Teología (escolástica)

3.- Externas

a.- PADRES Y DOCTORES

Citas expresas y confesadas:

- Boscán a lo divino (*Poema*)
- El centro y la esfera, 1,11. *Aristóteles, Ptolomeo, San Agustín, Hugo de San Víctor...*
- *Coelestis Urbs Hierusalem* 1,16
- San Gregorio Magno. *Hom. XXX in Evan. Ioh.* 2,3; 3,23; 1,8; (PL LXXVI, 1220) vía breviario.
- Las *llagas* de san Francisco 2, 9-14
- El *rayo de tiniebla* del Pseudo Dionisio 3,49

Conjeturales:

- Santo Tomás. [Contra pestiferam doctrinam detrahentium homines a religionis ingressu, 3,62](#)
- ¿*Teoría copernicana* en el trasfondo de 4,4?
- Taulero, *Sermón 320=* 1,5-6

- Jorge Manrique, *coplas*, 1,30.
- Otros materiales alegóricos de la tradición: *Sylva Allegoriarium*, v. gr. 3,67. & LAURETUS CERVARIENSIS, HIERONYMUS. & *Sylva allegoriarum totius Sacrae Scripturae mysticos eius sensus et magna etiam ex parte litterales complectens*. & Parisiis, apud Michaellem Somnium, & 1584. 651 p., 34 x 22 cm. Colofón: Typis mandabat Joannes Charron. [F1500 C 321].

B.- ESPECIAL REFERENCIA A

- SANTA TERESA: *Vida* 29, 13-14 // 2, 9-10
- 'SANTO TOMÁS DE AQUINO', *Opúsculo* 63 'de beatitudine'. CB 38,4. Y otras 'lecturas medievales' de san Juan de la Cruz: *De decem gradibus amoris*, *De dilectione Dei et proximi*; *De divinis moribus*.
 - Obra y autor
 - Contenido y uso sanjuanista
 - Temas "inspiradores"
 - Los primores 3,81-85 // [II, 3](#)
 - *Los resplandores – atributos*: 3, 6-8 // [I, 2](#)
 - *Modo de la experiencia*: 3,3 // [V, 3](#)
 - *Deseo y hartura* 3,23 // III, 3
 - *Reentrega e igualdad de amor*, 3,77-83// II, 1

II. ASPECTOS TEMÁTICOS

A. Esquema temático general

El contenido material de *Llama* en buena medida es inclasificable. La prosa tiene por pauta única el poema. De entrada se coloca en las peores condiciones para lograr orden y claridad en la estructura y progresión en la exposición doctrinal. Sin embargo, la selva no es intransitable. Hay en el texto marcas estructurantes suficientes para encontrar los puntos claves de inflexión y articulación del escrito y poder de ese modo ordenar un texto rebelde de intento a todo orden lógico por querer mantenerse indisolublemente trabado con la vida y con la poesía efervescente de los versos³⁰. Sus condiciones de producción no han aconsejado al autor ni el método escolar ni la claridad de los tratados. El poema ya carecía de progresión temporal y temática desde la primera a la última canción. En todas se cantaba la misma situación poética desde diversos mundos simbólicos como si de variaciones musicales sobre un mismo tema se tratase. En estas condiciones se entiende que F. Ruiz Salvador hable de línea espiral donde el avance se produce por regreso al mismo punto en situación más elevada o más amplificada.

El escrito en prosa mantiene esta misma forma de progreso por acumulación y recurrencia de los temas simbólicos creados en el poema o nacidos en la curso de la prosa con caracteres originales o traídos de la Escritura. Esta secuencia de símbolos nos permitiría distribuir los materiales de *Llama* en diversos ciclos simbólicos que podríamos presentar así:

El símbolo unificador sería el del "fuego". Se repite en las cuatro canciones y las engarza: el fuego como *llama* en la primera; el fuego como *cauterio* en la segunda; el fuego como *lámpara de luz y calor* en la tercera y el fuego como *ardor amoroso* en la cuarta. Junto a esta pauta mayor habría que encontrar sitio para ciclos simbólicos menores y ligados todos entre sí como en racimo: La llaga y la herida, el centro y el seno, las telas, el encuentro, el toque y la mano, el dardo, los resplandores, las *obumbraciones* o sombras, las cavernas, las unciones, los desposorios, la noche, el recuerdo y la aspiración. La mirada atenta sobre la prosa descubre otras presencias simbólicas como el aire y el agua. El símbolo nupcial regresa también en la cuarta estrofa como si nunca hubiera querido abandonarlo. Por otra parte la presencia del fuego tiene al menos cinco vertientes distintas: fuego que purifica, que deleita y que sana, que une y funde, que trasforma, que consume y consuma. Pero esta clasificación no deja de ser arbitraria y poco útil para el lector que quiere descubrir los mensajes más teóricos de *Llama* y su estructura interna. Intentemos la presentación en otro modo esquemático.

Es un hecho de fácil comprobación que la declaración de cada estrofa retoma todas o alguna de las etapas del camino espiritual visto desde la cumbre que *Llama* representa. Desde la atalaya final se distingue lo pasado se canta y se cuenta lo presente, se avista y viesa el porvenir. Mirando desde el presente el libro de *Llama* se nos figura un péndulo oscilante de atención sucesiva a lo actual a lo pasado y a lo futuro. El lector participa de este movimiento que subyace a todo el escrito. Hablando de los contenidos temáticos y en procura ahora de un esquema organizativo que fiel al texto ayude al lector proponemos tomar este punto de partida: convengamos en llamar "presente" a la situación correspondiente a lo que el autor ha llamado transformación o unión plena, en ese caso "pasado" será todo lo referente a las etapas anteriores del camino ascendente o a grados de amor menos calificado: y "futuro" habrá de ser todo lo referido a los deseos y esperanzas de quien está ya en el fin es decir lo que atiende a la otra vida plenificada por la visión. Según esto nos cabe hacer esta propuesta de ordenación del escrito reparando en las marcas temporales de lo narrado. Intentemos reducir a este esquema los variadísimos contenidos del escrito.

1. Primera Canción

- La fiesta del Espíritu Santo en el *centro* del alma 1-17. (Presente)
- La llama era *esquiva*. La noche ha pasado. Era así: 17-26. (Pasado)

30 F. RUIZ, *Introducción...*, p. 324

- La tensión escatológica. Pide la consumación: *Acaba ya*. 29-35. (Futuro)
- Sumario 36.

2. Segunda canción

- La obra de la Trinidad: Loores en cinco tonos (Presente)
 - al E. S. - Cauterio 2-8
 - (un caso especial de *cauterio*; la transverberación 9-14)
 - al Padre - Mano 16
 - al Hijo - Toque 17-20
- Que a vida eterna sabe 21-22. (Futuro)
- La noche ya ha pasado 23-26. (Pasado)
- ¿Por qué son pocos los que llegan a este estado? 27-30.
- La fiesta permanente del hombre nuevo y futuro 32-36. (Presente - Futuro)
- Sumario 36c.

3. Tercera canción

- La acción divina y su repercusión en el hombre purificado 2-8. (Presente)
- Sus efectos en las cavernas o potencias 2-23.
 - lámparas 2-7
 - fuente rebosante 8
 - resplandores 9
 - *obumbraciones* 12
- Visos de gloria y llamaradas de tensión 10-11. (Futuro)
- Diferentes efectos antes y ahora en las cavernas 18-23. (Pasado-futuro)
- Matrimonio y desposorio: diferencias 24-26. (Pasado)
- Los tres ciegos 27-67.
 - -punto de partida 27-29.
 - -pseudo-maestros 30-62.
 - -demonio 63-65.
 - -la misma alma 66-67.
- Las unciones del Espíritu Santo 68-69.
- La ceguera y oscuridad pasadas 70-76.
- La dádiva para la reentrega 77-78. (Presente)
- La igualdad de amor 79-80.
- Los primores: cuatro por tres 81-85.

4. Cuarta canción

- Declaración y programa incumplido 1-3.
- El recuerdo: efectos del encuentro en el conocimiento 4-6. (Presente - futuro)
- La presencia de Dios antes secreta, ahora diáfana 7-9. (Presente - pasado)

- Es posible tal *diafanía* por dos motivos 11-13. (Presente)
- La morada de Dios es diferente ahora 14-16.
- La aspiración 17.

Esquema general

Declaración 1	Declaración 1	Invocación 1	Declaración 1-3
CANCIÓN 1ª	CANCIÓN 2ª	CANCIÓN 3ª	CANCIÓN 4ª
<i>PRESENTE</i>	<i>PRESENTE</i>	<i>PRESENTE</i>	<i>PRESENTE-FUTURO</i>
- Fiesta del E. S. 2-8 - Centro del alma 9-17	- <i>Obra Trinitaria. Canto.</i> - <i>Cauterio - E. S. 2-14 (Trasverberación 9-14)</i> - <i>Mano - Padre 15-16</i> - <i>Toque - Hijo 17-20</i>	- <i>La obra de Dios, una y múltiple 2-8</i> - <i>Efectos 9-23</i> - <i>Obumbración 9-12</i> - <i>Resplandores 13-17</i> - <i>En tres potencias o cavernas:18-23</i>	
<i>PASADO</i>	<i>PASADO</i>	<i>PASADO</i>	
<i>Noche ya pasada 17-26</i>	- <i>Deuda pagada 23-26</i> - <i>¿Por qué pasan tan pocos por la noche? 27-30</i>	<i>Diferencias entre matrimonio y desposorio 24-26</i> <i>Los tres guías ciegos 26-67</i> <i>Principios de direc. esp. 27-29</i> - <i>Malos maestros 30-62</i> - <i>El demonio 63-65</i> - <i>El alma 66-67</i> <i>Las unciones del E.S. 68-69</i> <i>La oscuridad y la ceguera 70-76.</i>	- <i>El ‘despertar’ o ‘recuerdo’ 4-10</i> - <i>Las ‘moradas’</i> - <i>Duda resuelta 11-12</i> - <i>Presencia de Dios 11-13</i> - <i>Morada de Dios 14-15</i> - <i>Aspiración 16</i>
<i>FUTURO en PRESENTE</i>	<i>FUTURO</i>	<i>FUTURO</i>	
<i>Tensión escatológica 29-34</i> <i>Acaba ya 26-28</i> <i>Muerte mística 29-35</i> <i>Sumario 36</i>	<i>El hombre nuevo 32 - 35</i> <i>Fiesta permanente 36</i> <i>Sumario 36z</i>	<i>Igualdad y reentrega de amor 77-79</i> <i>Los primores 81-85</i>	

ESQUEMA GENERICO DE LLAMA DE AMOR VIVA –

DESGLOSE TEMATICO - TEMPORAL

Esta sinopsis revela el engranaje temporal y pendular que unifica y articula los diversos materiales heterogéneos y de apariencia caótica del bello desorden tan cercano a la vida y a la poesía. Otros tipos de orden lógico se pueden descubrir en la lectura temática. En todo caso,

redaccionalmente el autor ha preferido el orden de las canciones donde los tiempos está sabiamente mezclados.

B. TEMA CENTRAL Y PUNTO DE VISTA

El prólogo ya contiene las precisiones más generales para llegar desde el principio a identificar el tema del libro: "tratan -las canciones- del amor ya más calificado y perfeccionado en ese mismo estado de transformación" (Prologo 3).

"Del amor en este mismo estado de transformación". El final de una historia de amor, este es tema del libro. En el decurso de la narración aparecerán los personajes que intervienen: La Trinidad Divina, en especial el Espíritu Santo, (*Llama de amor viva*) y el hombre-alma afectado y apasionado por su amor y su atracción. A describir, cantar, encarecer, explicar y provocar esta aventura de amor dedicará fray Juan de la Cruz este libro.

"En este mismo estado de transformación". Desde el principio deja claro que no hay que esperar la descripción de una nueva etapa de la vida espiritual con límites precisos con actores o actitudes distintas a las conocidas. Ciertamente al lector le supone ya conocedor de sus otras obras y le avisa de que tiene en sus manos libro nuevo pero no asunto nuevo. Hablará de lo ya dicho y tratado en las "canciones que arriba declaramos" como presupuesto suficiente para marcar los hitos del camino espiritual. Ya por aquí no hay camino, ya no hay ley, no hay etapas, solo hay el mismo amor "que nunca está ocioso" (I, 8). En el punto de llegada no está la quietud estática sino la vehemente y apasionada actividad o pasividad del fuego devanándose a sí mismo.

Llama se coloca en el mejor punto de vista para la descripción de un camino, la cumbre. El autor que sobre todo es maestro no desaprovechará la ocasión de compendiar en el libro todas las etapas de la vida espiritual. Ha hecho lo mismo en todos los libros: desde la purificación miró todo el camino en la Subida del Monte Carmelo, desde la noche pasiva habló de la activa y describió los resultados en el hombre renovado por ellas, en Cántico desde la búsqueda y el encuentro de amor presentó todo el organismo de la vida espiritual. Al fin, como todos los escritores y pensadores ha acabado escribiendo siempre el mismo libro. En todos ofrece en visión completa su sistema y su propuesta de liberación y formación del hombre nuevo.

Colocado en esta tesitura, al autor no le cabe hacer una obra práctica o meramente didáctica en su intención. Federico Ruiz ha notado la ausencia de propósitos prácticos en el prólogo. No pide imitación al lector le pide una cierta comunión previa de "entrañable espíritu" que le permita admirarse, creer, perder miedo a Dios y confiar. No es obra que reclame o prescriba la acción inmediata, que señale prácticas concretas y conductas deseables o recomendables. No es moral, ya vimos, por las funciones de su lenguaje al determinar el género literario y el código utilizado, que se trata de un libro de corte apocalíptico o evangélico, testimonial, este es su punto de vista. Invita a la admiración, al cántico del propio *magnificat*, a la fe y en definitiva a contemplar la subida desde la cumbre. Es provocación discreta, pero fogosa. Le vale muy bien lo dicho por el autor en su prólogo a los *Dichos de Luz y Amor*; y, como ellos, se escribe para que "otras personas provocadas por ellos por ventura aprovechen en tu servicio y amor". El lector no puede acusar al místico de hablar de acontecimientos que solo le pasan a él y en una lengua que solo él entiende. Como el indiano regresa de su aventura contando maravillas, el místico baja de su monte y nos cuenta lo que ha visto, oído y tocado acerca del Verbo de la Vida y de su Espíritu. Testimonio, pues, de amor.

C. LOS TEMAS TRATADOS

El amor místico es el tema central pero no el único. Su importancia en el conjunto, no obsta para que el libro desgrane gran variedad de temas, que vistos a la luz de la "fe ilustradísima" (3, 80) y sin ser originales en su materialidad, adquieren relieve e interés, a la luz misma del punto de vista desde donde son mirados: la cumbre de la vida mística, atalaya que si es, ciertamente, original. Todos los temas convocados a comparecer en el escrito son de los que tienen especial resonancia en las últimas fases de la vida del místico. El pasado con sus purificaciones y noches y el presente con sus gozos, son unificados por el tema del amor místico en el hombre inicialmente glorificado. La clarividencia de la santidad colabora a dar un brillo especial a asuntos que sin duda tienen buen tratamiento en los demás libros y en la teología espiritual del tiempo,

pero que sin las aportaciones de *Llama* quedarían truncados. Por otra parte, diversas lecturas revelarían también las diferentes claves supuestas y comprendidas en la sabiduría mística cristiana, disciplina de la que el libro de la *Llama de amor viva* es paradigma por antonomasia. En cuanto obra de experiencia mística el libro de la *Llama* es simultáneamente testimonio egregio de una experiencia humana, religiosa, y filosófica; tal modo de acercamiento a los misterios de Dios, del mundo y del hombre tiene interés (y la bibliografía da cuenta exacta de que esto es un hecho y no un mero deseo) para la filosofía, las ciencias humanas, la teología y la vivencia práctica de la fe cristiana.

No es libro práctico dijimos, para no confinar el libro entre los manuales de la teología espiritual ni entre los devocionarios; no es teórico y en eso excede el marco de los tratados, no es, decimos ahora, un libro meramente religioso, es místico, vale decir, religioso sí, pero experiencial, radical, profundo y bello. Por esas condiciones nos importa a todos, nos alcanza a tocar en el punto en que todos los hombres nos parecemos, en lo que tenemos de llamados por Dios a la comunión con él y entre nosotros, en el centro más profundo de nuestro ser. *Llama* abarca con su testimonio zonas del saber que no son exclusiva competencia de la teología católica espiritual, toca problemas de alcance total por su punto de vista radical. Desde la descripción de una concreta aventura espiritual ni muy clamorosa ni muy rica en experiencias y relaciones humanas, propia de un fraile circunscrito en las reducidísimas fronteras de su mundo conventual, alcanza la universalidad desde su anécdota humana, eventualmente dramática o gozosa, sólo por haber mirado la vida desde la profundidad radical de Dios como clave de comprensión total.

Los temas, que convencionalmente agrupamos en un índice teológico, podrían ser estos.

1. Antropología

La problemática antropológica tocada en el libro de la *Llama* por el Doctor Místico no deja de ser profunda, por tanto actual, perenne y original.

El místico aporta a la antropología sobre todo en este libro las mejores descripciones del hombre nuevo visto por dentro³¹. La propuesta ética y estética que se ha hecho tan repetida en los libros anteriores encuentra en *Llama* el asombro de los resultados. No olvida el autor que ha sido el fuego divino, al que la libertad humana ha abierto paso y por quien se ha dejado invadir, el verdadero autor de todo el milagro, pero, como siempre, san Juan de la Cruz prefiere el hombre como punto de observación de este resurgir de la nueva criatura. No le gustan los accesos mentales a la realidad, no parte de Dios y su plan, lo verá confirmado en la vivencia experimentada por él y por otros. El centro sustancial del hombre zona desconocida para las ciencias del espíritu se contempla radicalmente sanado y se experimenta por el místico como máximo amor y máximo poder, y, en tanto que tal, punto de contacto con Dios³². De ahí salen los nuevos juicios de valor, las nuevas actitudes morales, la potenciación y plenitud de todas las cavernas del hombre; la conciencia y la voluntad libres aparecen resueltas en amor hiperactivo y vehemente que las levanta sobre sí como en llamaradas.

La nueva criatura salida del crisol de la *Noche* y de la *Llama* del Espíritu Santo -dos nombres para la misma realidad- ha modificado radicalmente sus habilidades en cuanto al conocer, al querer y al esperar. La gran novedad fruto de la novedad del Dios "ínsulas extrañas", se manifiesta también en el despliegue estupendo de la experiencia estética. El sentimiento del hombre de *Llama* es de tal calificación y finura, que todo el libro se convierte en punto de referencia obligado para la comprensión de la "*pulchritudo*" y de la "*fruitio*" humana y cristiana. El placer y el deseo, liberados de las interferencias y conflictos de momentos precedentes, entran como componentes indispensables y activos en la realización y plenificación del hombre creyente. La frecuencia de los verbos de experiencia de gozo y de deleite plantea un tema evidente y que espera ver mejor integrados estos datos en el conjunto de la propuesta sanjuanista. Más de una vez se ha quejado la crítica de la cara ocultada por la "versio vulgata"

31 El texto básico está en 2, 33-36, a partir de ahí se puede reconstruir el retrato del hombre nuevo. Cf.: M. HERRAIZ, *Consagración de un místico y de un teólogo*, en *Teresianum*, 45 (1989). p. 363-395. Y bibliografía final.

32 1, 1. 6. 9-15. 19-20. 26. 35. 36, sobre el *centro*. Idem en 2, 9-10. 17. 21 y en 3, 9-10. 68-70.

del sanjuanismo, *Llama* podría ayudar muy notablemente a la corrección del desenfoque. El valor del placer en la vida espiritual cristiana, su indeclinable alcance solo a través de la purificación, sus verdaderas raíces y su despliegue en la conciencia y en el encuentro, su indisociable y reiterada atribución al Espíritu Santo, la preferencia no disimulada que el místico muestra por el registro táctil y gustativo de las experiencias, (dato que apunta a su radicalidad, a su carácter difuso y pasivo, no ligado a potencias determinadas y con residencia aparente en la *sustancia* del hombre); la llamada antropología de "doble cara" según la cual el hombre tendría tantos sentidos para el trato con Dios como tiene para el comercio con el mundo, son otras tantas cuestiones que plantea el libro de *Llama* desde la óptica de la mística, pero que alcanzan valor e interés para interpelar a la psicología, a la filosofía y a la teología por igual.

La antropología del libro de la *Llama*, extraordinariamente rica de por sí, ofrece además la ventaja de una presentación de datos alcanzados fenomenológicamente, que por el método introspectivo y por los contenidos variados y generalizables, supone, en efecto, un campo privilegiado de observaciones acerca de los hechos mayores de la gracia y de las repercusiones de la fe en el hombre cuando ésta se lleva hasta las últimas consecuencias³³.

Otro campo de originales aportes es el amplio conjunto de descripciones de una región de lo humano que era desconocida a la conciencia común, e incluso religiosa: "las sustanciales venas del alma", "el más profundo centro", "la íntima sustancia del alma", "lo íntimo de la sustancia", "la entraña del espíritu", "el fondo de la sustancia del alma" son zonas del espíritu, estados de conciencia o alcances de la intuición que sólo la purificación mística ha alcanzado³⁴. Han de recoger estos datos todos los que quieran contar con una teoría completa de lo humano, si ésta es posible. Las cavernas del sentido se iluminan, regiones oscuras e incógnitas se descubren y sólo el libro de la *Llama* levanta el plano cartográfico de lo desconocido. Colonizan los místicos regiones vírgenes de la conciencia humana. La antropología debe escuchar al libro de la *Llama* sin prejuicios y debe hacer cuentas con los hechos descritos, filtrarlos de ideología, alcanzar su intencionalidad, su estructura teórica y su operatividad práctica y, eventualmente, sus equivalencias actuales o potenciales.

2. Escatología

Los temas de escatología cristiana tienen un original tratamiento en el libro de la *Llama*. Al ser testimonio construido sobre el borde del abismo místico, esta situación límite le confiere extraordinaria autoridad para hablar de lo referido al futuro³⁵. Efectivamente, todas sus páginas plantean implícita o explícitamente, las cuestiones relativas a la tensión escatológica y a la vivencia tan típicamente cristiana del tiempo eternizado y vivido como arras y anticipo del futuro absolutamente deseado por la esperanza. El tiempo no es vivido místicamente como original y normativo de la acción, sino como tiempo último y por tanto arriesgadamente apostado en la fe, el amor y el vacío de la esperanza.

El místico de la *Llama* no es un degustador satisfecho de las mieles del triunfo adelantado en un presente irresponsable y evasivo o que viva ya recostado en los laureles de los méritos adquiridos en la noche y en los "camino duros", la impresión de que se trate de un hombre "quieto" se desmiente al primer párrafo. Muy al contrario es el hombre del ya pero todavía no. Tampoco es mero servidor de una promesa utópica y abstracta, demorada y tan aleatoria e incógnita como la venida de Godot. El hombre de *Llama* disfruta del aperitivo, porque posee la dádiva escatológica y final de la Palabra y el Espíritu, de los bienes de la gracia y de los dones de su casa, de las arras de un matrimonio ya celebrado y no consumado. *Llama* evidentemente está toda ella centrada en este disfrute y gozo, pero estos no lastran sino que anclan la vida en el futuro, la esperanza es ancla y vela³⁶. La acción y la pasión no son ya de marca original humana

33 H. SANSON, *El espíritu humano*, p. 520. CIRO GARCÍA, *San Juan de la Cruz y el misterio del hombre*. Burgos, Monte Carmelo 1990.

34 3, 18-23. 68-69, sobre las *cavernas*. Imposible recoger todo el vocabulario referido al gozo o deleite. Baste recoger el tema de la fiesta y el juego: 1, 8-9; 2, 35-36, o la repercusión en el cuerpo 2, 6-14. 21-22.

35 Todas las secciones de futuro en el esquema ya visto: 1, 27-35; 2, 21-22; 3, 10-11.

36 Observar a modo de ejemplo el uso del "ya" y el "todavía" en la sección 1, 26-28. Ejemplifica muy bien la vivencia del tiempo. Cf.: J. MOURoux, *El misterio del tiempo*. Estela, Barcelona 1965, 271-304.

sino de raíz celeste y futura. Herido de influencia escatológica, el presente no es de angustia, se acabó el tiempo de las vicisitudes nocturnas. El ahora está ya transido de eternidad, la luz es viseada tras tela transparente. La muerte no tiene ya el aguijón, lo tiene ahora en sus manos la esperanza. El Espíritu Santo espolea, "provoca y convida" (l, 28) al hombre a ir más allá de sí mismo.

a. - La muerte (y la mortificación) en la Llama

Tema muy propio de la escatología es la muerte cristiana. El *libro de la Llama* especula y testifica detenidamente sobre algunos particulares. La muerte de amor es un caso entre otros menos famosos. Esa posibilidad que nos parece a los mediocres idealizada y febril, casi puro idealismo inobjetable, necesita lectura reposada para percibir en su exacto sentido el pronunciamiento del Santo sobre la cuestión. En el poema ya se percibía la originalidad en el tratamiento del tema de la muerte. La muerte asumida en la vida a través de la mortificación pierde su aguijón amargo al final - ya lo mostró con todo su veneno durante la noche - y se convierte en liberadora y consumadora de la obra que empezó con el bautismo y que ahora se reclama como urgente: "¡Acaba ya si quieres, rompe la tela de este dulce encuentro!"³⁷

b. - La gloria (y la glorificación) en la llama

La palabra "gloria" y sus derivados recorren muchas páginas del libro. Es una de las claves de comprensión. Se toma como punto de comparación y de clarificación del mensaje. Por referencia al pasado de la noche, trata de hacernos entender la situación que describe como ruptura en la experiencia y continuidad en las causas, asimismo, por referencia al futuro de gloria, marca lo que de continuidad tiene el estado actual con lo venidero. Solo una tela -es hijo de tejedores- un levísimo velo separa los "visos" presentes de la visión futura. La identidad sustancial de ambos períodos de la vida en el Espíritu, acá y allá, es destacada ahora como la ruptura exigida fue objeto de idéntica insistencia en la Subida y en la Noche. Los textos dedicados al futuro tienen todos anuncio en el poema, citar los versos nos dispensa del recuento: "acaba ya, si quieres / rompe la tela de este dulce encuentro" (e. 1); "que a vida eterna sabe... Matando, muerte en vida la has trocado" (e. 2).

La base simbólica para esta experiencia es la *Llama* siempre en tensión ascendente y a veces en llamaradas que buscan la esfera celeste del fuego y siempre enviando resplandores que envuelven al hombre en la luz -recordar que este es el significado de "gloria" en la Escritura (3, 10). La base bíblica es la que se podía esperar, el investigador se dará pronto cuenta de la solidez escriturística del mensaje. Quede la tarea para el estudio³⁸.

Un campo donde este proceso de glorificación alcanza un particular cariz es el de la oración cristiana siempre tan sensible a cualquier modificación en el proceso espiritual y por tanto termómetro de todo corazón creyente³⁹.

c. - El purgatorio (y la purgación) en Llama

Proviene el tema del libro de la Noche Oscura, pero entra con igual originalidad y fuerza en esta otra obra. El purgatorio se adelanta a la muerte por la purgación. No es distinta la purgación de esta y la de aquella vida. No es distinta cualitativa ni cuantitativamente. La comparación de las situaciones no cumple servicios de ilustración pedagógica ni de exageración hiperbólica ante lo increíble, la convicción de san Juan del Cruz es la igualdad y como tal adquiere visos de tesis. No le interesa sólo ilustrar o encarecer la profundidad de la noche, está convencido el autor de que los sufrimientos de la noche en las condiciones que el describe en el libro de *Llama*, no sólo "le parecen" purgatorio, sino que "son" el purgatorio anticipado como vacío y gemido penoso

37 Cf. M. A. Díez. *Morir de amor. Aproximación sanjuanista*, en Monte Carmelo 88 (1980) 594-618. NAZARIO RUANO, *Morir de amor. Juan Tenorio y San Juan de la Cruz*, México 1962; M^a. ROSARIO FERNÁNDEZ ALONSO, *Una visión de la muerte en el lírica española. La muerte como amada*. Madrid 1971, 116-155. J. D. GAITÁN, *San Juan de la Cruz un místico ante la muerte*, Rev. Esp. 40 (1981) 105-118.

38 Todas las secciones de presente y de futuro contienen mensaje a propósito: 1, 1. 6. 14. 27. 28; 2, 36; 3, 10-11.

39 Sobre la oración: 1, 28. 33. 36; 2, 36. Y el tratado sobre las señales del paso de la meditación a la contemplación.

pero amoroso. Su causa es el amor en todo caso. Autor del purgatorio es el Espíritu Santo y su "fuego" es del mismo material que la *Llama* de amor viva cantada aquí. No encontrará el lector ninguna referencia al castigo ni a la culpa, solo a la impureza y al crisol, a la enfermedad y la cura. Ha de investigarse en este caso también la base simbólica de esta experiencia y completarse con el libro de la Noche. La base bíblica quizá sea más problemática de establecer en sólido para este propósito⁴⁰.

3. La teología trinitaria

La clave de comprensión teológica definitiva y auténtica consiste en leer *Llama* a la luz del misterio central de la fe cristiana. El Dios de la experiencia mística de san Juan de la Cruz es Padre de mano blanda y tendida en *abrazo abisal*, manifestado de una vez por todas en Jesús el Esposo Amado y actuando ahora y siempre por el Espíritu Santo Señor y dador de vida. El prólogo del libro, que ya anuncia el tema, a la vez justifica y autoriza el texto protegiéndolo de la burla y del escepticismo con la cita clave del evangelio de san Juan: "Y no hay que maravillarse que haga Dios tan altas y extrañas mercedes a las almas que él da en regalar, porque si consideramos que es Dios y que se las hace como Dios, y con infinito amor y bondad no nos parecerá fuera de razón; pues él lo dijo que en el que le amase vendrían el Padre, Hijo y Espíritu Santo, y harían morada en él, (Jn 14, 23) lo cual había de ser haciéndole a él vivir y morar en el Padre, Hijo y Espíritu Santo en vida de Dios" (pról. 2). No es inocente y descuidada la inclusión en el texto de la mención al Espíritu Santo que no figuraba en el evangelista. Dejémoslo. Por ahora nos interesa destacar que *Llama* no será otra cosa que un intento de confirmar y testificar el cumplimiento de esa promesa del Salvador; y consiguientemente de dar a entender como se realiza la 'calificación' del amor que permita al hombre su intromisión en la vida divina. Con gritos de profeta y gemidos de cautivo o con argumentos de teólogo tratará de transmitirnos las condiciones de la vida trinitaria y su realización en la historia de cada creyente.

También ha de estar avisado el lector de la originalidad del mensaje sobre la actividad humana⁴¹. En este libro, testigo del punto más alto del camino espiritual, se contiene un testimonio levemente teorizado y casi siempre implícito de la actividad humana en interacción simultánea con la acción de Dios. Apenas parece que la actividad sea otra cosa que pasión y gozo. Pero, pasivo es para este hombre todo lo que es actuado sin intervención del sentido corporal exterior como causa original y todo lo que en su raíz no tienen arte ni parte la habilidad natural. Sintomáticamente, "*Llama*" es tanto el Espíritu Santo como el amor del hombre y centro es tanto del hombre como Dios mismo. La actividad humana potenciada pasivamente, reeducada en el recibir, alcanza cotas de excitación y potencia que le permiten participar en la acción incesante de la divinidad. La imagen de la "*Llama*" que es aire (humano) y fuego (divino) (3, 9) le parece al poeta excelente portadora de esta intuición simbólica de la compenetración entre la actividad humana y divina. El punto de observación para esta original presentación del eterno problema del natural y sobrenatural, del trabajo y la gracia, de la liberación y la salvación, de la *historia salutis* y la *historia humanitatis*, no es el campo del desarrollo humano ni el de la lucha política por la emancipación y la libertad ni siquiera la vida ética que opone fe y obras o ley y gracia, sino el campo del amor interpersonal, donde los agentes Dios y hombre no coinciden sobre un tercero como dos manos sobre el mismo arado, sino que se afectan y transforman el uno al otro por la acción y reacción por la entrega y "reentrega" mutuas. San Juan evidentemente preferiría plantear siempre la cuestión en estos términos y bajo el símbolo del amor nupcial o como en este caso del fuego. ¿Qué es activo y qué es pasivo en el amor de donación? ¿Qué del uno y cuánto del otro en la combustión de fuego y aire? ¿La trascendencia del don no implica la misma reentrega al menos como posibilidad última? En la actividad humana al ser vivida como recibida, se experimenta, según el místico, lo que es fuerza y obra propias como fuerza y obra del Espíritu Santo y viceversa⁴².

40 Purgatorio y Noche en 1, 18-21. 24. 29-34; 2, 25; 3, 22; N2, 6, 7. Cf. U. BARRIENTOS, *Purgación y purgatorio*, Madrid 1969.

41 Sobre la actividad, cf.: F. RUÍZ, *Cimas...*, p. 270. 1, 3-4. 14-17, 2, 1-3. 34-35. 3, 1-8 y 9-17

42 Sobre teología trinitaria: EFRÉN DE LA M. DE DIOS, *El misterio de la Trinidad en San Juan de la Cruz*, Zaragoza, 1947. JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ, en: *Estudios Trinitarios* 16 (1982) 217-239.

a. - La inhabitación

El dato primario de esta teología es la presencia de la Santísima Trinidad en el alma del justo; presencia, no solo como la del creador en la criatura, ni solo como el vivificador en la vida o como el autor en la obra, sino presencia que es del todo personal y trascendente. La simbólica utilizada para transmitir tal tipo de presencia se ramifica en símbolos de mil suertes: Dios está presente como el fuego en el madero, como el agua en la fuente, como el aire en la *Llama*, como el morador en la casa o el rey en palacio, como el dormido en el regazo de la amada, como el esposo en el tálamo nupcial. Símbolos elementales o personales, naturales o sociales son convocados para testificar esta presencia y construir el embeleso simbólico que convenza y haga participante al lector del mensaje con todas sus implicaciones. El testimonio de esa experiencia, el relato y la descripción de las consecuencias vitales y en fin una valiente y vigorosa justificación teórica mediante la prueba de la Escritura y mediante la teoría escolástica componen el entramado que sirve de repostero al bello tapiz tejido a este propósito. Las consecuencias registradas son de orden moral y experiencial. El hombre, enriquecido en grado sumo con esta presencia ve su vida ética culminada por un largo listado de virtudes y habilidades nacidas con la pureza completa de este hombre colonizado por el Espíritu. Dios se ha preparado en él una digna morada reconstruyéndola de sana planta. Lo propio sucede como vimos en el campo de la experiencia estética. Pero las consecuencias más apreciadas en la valoración que hace el autor, son las consecuencias teologales, vale decir las consecuencias de crecimiento en la comunión personal. Todas las riquezas que adornan a la esposa, todos los gozos en que se deleita por si misma y por mundo transfigurado en la fe, tienen su raíz, fundamento y razón en los Tres que le inhabitan y que se le comunican en forma apropiada a su ser personal. En esta comunión personal e inmediata se culmina el deseo de posesión y de búsqueda mutua. Más allá del intercambio de dones y gracias importa la comunión de las personas. A no ser que la Dáviva sea también personal como es el caso del Espíritu Santo, entonces, la persona se hace Don y el don ya no es exterior al donante sino él mismo en flujo circular de entrega y reentrega⁴³.

b. - Atribuciones o apropiaciones

Este interés por la unión personal hace que la experiencia y el testimonio del libro de la *Llama* se diversifique en atenciones especiales para la actividad propia de cada una de las personas divinas y así mismo para con la relación que con cada una de las tres se establece en base a los símbolos del poema reflejo genuino de la experiencia. La comunión mística de *Llama* no es disolución en la anónima y difusa potencia de la divinidad impersonal, en una especie de sumisión final a la dinámica de una supuesta entropía espiritual, sino muy al contrario y mucho más que eso, es introducción en el flujo de relaciones y procesiones intratrinitarias. El testimonio de san Juan de la Cruz es en este punto de tal porte que ocasiona escrúpulos a los teólogos, pero eso mismo le hace autoridad invocable y efectivamente invocada para la revisión en curso del tratado De Trinitate, al menos en lo que se refiere a la comprensión existencial y no teórica de la inadecuada distinción entre Trinidad económica e inmanente y en otros puntos que veremos.

Ciertamente, conoce el Santo la doctrina de las apropiaciones y se mueve con holgura y libertad en el marco dogmático que le propone el modo de hablar de la tradición teológica, pero le vemos esforzarse por compatibilizar las experiencias simbólicas que el mismo se ha impuesto en la poesía con las expresiones de la teología. Por ella sabe que las atribuciones a cada persona son arbitrarias y se permite consentir a esa tradicional apropiación de acciones ad extra, y, más aun, crear de su propio genio algunas otras atribuciones. Por ejemplo en 2, 1 las apropiaciones son mano-Padre, toque- Hijo y cauterio - Espíritu Santo por sola razón de que les "conviene". Pero sabe bien que " aunque nombra los tres por razón de las propiedades de los efectos solo con uno habla, diciendo: en vida la has trocado, porque todos ellos obran en uno y así, todo lo atribuye a uno y todo a todos". Las propiedades de los efectos marcan la experiencia mística en el modo original de ser de cada persona, se salva la unidad de la acción, pero el místico quiere

43 Sobre el tema de la presencia, datos originalísimos en 1, 9-17 y 4, 4-16.

simultáneamente retener como diversa la caracterización de estas gracias experimentadas. Como prueba de esta arbitrariedad en las atribuciones, puede servir la comparación del caso precedente con lo que sucede en I, 15. Esa clasificación "por las propiedades de los efectos es criterio tan subjetivo que solo se ve encauzado y corregido por las secretas y azarosas leyes que virgen entre los símbolos. De ahí la presencia abrumadora de actividad atribuida a la Tercera Persona de la Trinidad pues el símbolo del fuego tradicional y efectivamente conduce con el conocimiento que el místico tiene del Espíritu Santo. Esta inconstancia y anarquía en las atribuciones se ordena a la voz de la teología cuando está en juego alguna verdad central: "y como cada una de estas cosas (atributos) sea el mismo ser de Dios en un solo supuesto suyo, que es el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo, siendo cada atributo de estos el mismo Dios y siendo Dios infinita luz e infinito fuego..." (3, 2). ¿Este modo de proceder es convencimiento o artificio? F. Ruiz Salvador⁴⁴ examina la cuestión y concluye que ha de tratarse de artificio. Artificio que sirve para dar cuenta de las gracias recibidas y solo a posteriori atribuidas a una u otra persona. Esta atribución no es absolutamente arbitraria, respeta la tradición y a la vez esta tradición ha condicionado las gracias místicas tipificadas como de contenido trinitario o pneumatológico.

4. La obra del Espíritu Santo

Muy particular presencia tiene en el mensaje y en la teología del libro de la *Llama* la tercera persona de la Trinidad. Más de cincuenta veces aparecen expresamente atribuidos al Espíritu Santo los efectos de la acción común de la Trinidad. La identificación simbólica *Llama* = Espíritu Santo propicia una presencia todavía más ubicua y profusa. Era inevitable que el comentario se deslizara hacia la pneumatología. A decir verdad sin embargo, sus modos de hablar dan a entender que se trata, más bien, de "*pneumatopatía*" si se permite la palabra. Más que discurso y pensamiento hay *pathos* del Espíritu y de su acción. La acción del Espíritu es desvelada ahora al final del proceso aunque estuvo presente desde el comienzo en todas las fases del itinerario espiritual.

La actividad del Espíritu Santo esta denotada por una gran cantidad de símbolos venidos del poema o nativos en la prosa. La mayor parte de ellos están ligados a valores connotativos del campo semántico del "fuego". Este se derrama por cursos simbólicos en cinco vertientes, las cuales según los estadios espirituales que reflejen pueden presentarse así: Espíritu Santo es

- a. - fuego que purifica;
- b. - fuego que hierre y sana (cauterio);
- c. - fuego que trasforma y une;
- d. - fuego que regala y deleita; y
- e. - fuego que eleva, consume y consuma.

En ayuda del cuarto elemento vienen a testificar otros muy esperados como el aire, la luz o la sombra; y otros de presencia insospechada, por ejemplo, el Espíritu es agua en 3, 8. Todos dicen algo de lo que el santo experimenta bajo la acción del mismo Espíritu Santo. Las experiencias de su acción considerada subjetivamente, tienen por su parte versión simbólica acorde con estos símbolos: llamear, regalar (como si viniese del latín *regelare* = derretir), resplandores, obumbraciones, llagas o cauterios pasivos, etc. Caso aparte por tradicional y litúrgico es el símbolo de las unciones. El autor en el libro de la *Llama* le atribuye al símbolo experiencias de sentidos muy diversos. A pesar de ello cuatro de los seis sentidos predicados de "unciones" se leen como del Espíritu Santo⁴⁵.

A esta base experiencial y simbólica se viene a añadir un segundo hilo del trenzado de toda página de la *Llama*: la componente bíblica asumida como dato indefectible en este "evangelio

44 Cf. F. RUIZ, *Cimas...*, 284-289. H. SANSÓN, *El espíritu humano...*, p. 535.

45 Sobre todo en las loas de 2, 16, cinco loores al Padre, 17-20, cinco 'Oh' para el Hijo y 2, 7c-8 cinco para el Espíritu Santo.

del Espíritu Santo" (Lucinio Ruano). Los textos fundamentales que están en el origen de la doctrina son los referentes a la promesa del Espíritu, empezando por Ez 36, 25-26 en I, 8 y terminando por Jn 14, 23 en Pról. 2 y 1, 15. Naturalmente, era de esperar la mención del Pentecostés en interpretación mística y tradicional así en 2, 3 y en 3, 8 y de los textos paulinos referentes a la vida según el Espíritu. Otros textos son invocados como ilustración del caso propio que no siempre se comprende si no es en relación a los tipos de la Biblia; así María en la Anunciación tuvo una experiencia mística como la que el Santo nombra con el latinismo "obumbración"(3, 12).

Sobre la base de la experiencia y de la Escritura Juan de la Cruz construye el núcleo del mensaje de la *Llama*: la vida según el Espíritu llevada hasta el paroxismo de la mística. A los datos fundantes de la inhabitación y de la inmersión en la Trinidad añade el místico experiencias y gracias actuales de gran variedad. Todas tuvieron seguramente, fecha y circunstancia concreta en su vida o en la de otros conocidos⁴⁶, pero el autor las proyecta sobre el fondo general de la teología y de la vivencia cristiana común. Así la teorización sobre los fines carismáticos de la llamada transverberación, que el Santo trata como un caso entre otros de "cauterio" en su propia nomenclatura. El "llamear" parece ocultar un tipo de gracias repetidas y caracterizadas por la vehemencia de la actividad del amor y la indefectible presencia del gozo en todas ellas actualiza la habitual presencia del espíritu Santo (1, 3-4). La llaga, el toque, los resplandores de las lámparas de fuego, la obumbración, la fuente rebosante de aguas vivas, el recuerdo y la aspiración, son todos componentes de la fiesta del Espíritu en la que participa el hombre entero en su carne y en su espíritu⁴⁷. Su distanciamiento de la teoría de los dones y de la doctrina clásica de los frutos del espíritu parece deberse a que la experiencia es de tal variedad y de tal modo ha quedado ligada a la poesía que prefiere sus propios modos de hablar sobre "frutos" y "dones" y testificar sobre la multiforme gracia del Espíritu Santo que evidentemente ha desbordado los esquemas tradicionales de siete y doce y han convertido su mística en mística del Espíritu Santo⁴⁸.

5. El Espíritu Santo, principal agente y guía

Contiene *Llama* aportaciones originales al sistema sanjuanista en varios campos de la práctica espiritual. Esto es más palmario en cuanto a la dirección espiritual. El asunto de las relaciones entre el espiritual-carismático y el confesor-jerarquía le ha preocupado desde siempre. Ha criticado los excesos del misticismo salvaje o tan solo ignorante, y ha dado los criterios de discernimiento y de sometimiento del Espíritu a la norma de Cristo y de sus mediaciones humanas (S2, 22). En *Llama*⁴⁹ se muestra preocupado por la posibilidad contraria: la pérdida y vilipendio de la libertad cristiana de los espirituales a manos de un rígido control jerárquico e institucional es decir teme que los confesores que acabe sofocando y echando a perder las más fructíferas vocaciones contemplativas. Someterá a crítica muy severa los reales o posibles abusos de los entrometidos en la obra, secreta y fiel a Cristo, del Espíritu que es guía y movedor de los hombres espirituales. Las voces proféticas en defensa de la libertad cristiana recogen las diatribas de Jesús contra los fariseos y letrados o las de Ezequiel contra los explotadores, que no pastores, del rebaño (3, 60-62). Pero la aportación no es solo crítica, hay en *Llama* mucho más de indicación positiva sobre cómo establecer y mantener en la Iglesia la tensión equilibrada y el necesario diálogo de discernimiento espiritual entre la porción jerárquica y la carismática. Para ello ofrece toda una sección en la que acumula principios de prudencia y respeto ante la obra del Espíritu, movedor primero. Da avisos para los momentos de peligro y valoraciones objetivas de máximo aprecio por la vocación contemplativa, (bien sabe que está en juego un valor fundamental de la fe). Recomienda flexibilidad y adaptación a cada sujeto y a cada etapa de su

46 Es el caso de la gracia del dardo (2, 9-14); parece copiada, oída o leída en Santa Teresa. *Vida* 29, 13-14.

47 Sobre la integración final -anticipo de la total- de la tensión mantenida entre carne y espíritu 2, 9-14. 22.

48 E. PACHO, *Mística Pneumática*, en: *Lo spirito santo nella vita spirituale*, Teresianum, Roma 1981.

49 Todo lo que sigue trata de extractar el sentido de la sección: 3, 27-67, los tres ciegos. Cf. E. CASERO. *El Espíritu Santo agente principal de la dirección espiritual. Estudio a partir de san Juan de la Cruz*, en: *Teol. Esp.*, 23 (1979) 131-180.

proceso, cuida especialmente el momento del tránsito entre la meditación y la contemplación cuya presencia es tan sutil que se engaña al no avisado. Aconseja la distancia respetuosa ante la acción de Dios y la vigilancia ante los ardides del demonio entrometido y ante los probables autoengaños. Una vez con el diálogo establecido, avisa de las trampas de los celos y los burdos lazos de interés que se forjan en la relación de ayuda espiritual, relación que puede camuflar con otros subterfugios la dominación más oprimente y perjudicial. Otro peligro conjurado son los miedos infundados y paralizantes ante la novedad que supone la acción del Espíritu en el sujeto dócil; timoratos, desconfiados y suspicaces son para san Juan un gran peligro en la Iglesia; y todo esto, dicho y denunciado en la Iglesia del XVI, que está intentando el más férreo control de la experiencia de la fe. A los que quieran acompañar la acción del Espíritu Santo les exige humildad para llegar hasta donde puedan y no más; pide preparación a los que por oficio deben hacer este servicio pastoral en la comunidad; quiere sensibilidad, experiencia, ciencia y mucha claridad en estos principios básicos: La primacía de la acción del Espíritu Santo (3, 46); el reconocimiento de espíritus, como principal tarea; y el sentido del sujeto como cualidad indispensable para el acompañamiento espiritual.

III. LA LLAMA DE AMOR VIVA, LIBRO DE LA PERFECCIÓN

Aunque *Llama* es el libro por excelencia de la originalidad abundosa y desbordante no por eso deja de permanecer fiel a las constantes de la acción divina que san Juan de la Cruz ya tiene presentadas en otras ocasiones. Las líneas de fuerza que estructuran el libro doctrinalmente son coherentes con el llamado sistema sanjuanista que ya ha probado su fortaleza lógica en otros casos. *Llama* mantiene el mismo vocabulario fundamental del sanjuanismo. Vocabulario teológico que es como el tronco sobre el que ahora se ve brotar la inflorescencia de mil gracias que invaden al hombre y culminan su proceso espiritual en todas sus dimensiones: mística o experimental, ética o moral, teologal o de comunión personal y psicológica. Se sigue hablando de unión, de negación y de la desnudez como máxima norma del evangelio. Ocupan como siempre lugar preeminente las virtudes teologales, las cuales son propuestas como fundamento y cumbre de la vida espiritual en armonía homogénea; entre todas ellas atiende especialmente a la esperanza; objetivamente, se descubre con admiración la omnipresente acción de la santa Trinidad que parecía haber estado oculta hasta ahora, pero que desde el inicio más arcano actuaba ya sobre el hombre en las primeras fases de la purificación tan eficazmente aunque no tan evidentemente como ahora; no olvida avisar y describir sumariamente la inevitable noche del espíritu. Vuelve también al asunto de la relación entre la meditación y la contemplación. Temas todos que ya tiene tratados.

Sin embargo, todos los temas son llevados ahora al extremo. Todos son agotados hasta las últimas consecuencias, se produce incluso como ya observamos la variación leve en el significado de las palabras al entrar en los nuevos contextos. Un tanto artificialmente el autor nos da la sensación de estar trabajando sobre el límite, viene a correr los topes de lo conocido y a plantar nuevas columnas de "non plus ultra" en el viaje espiritual. Para ello transforma los imperfectos en cumplidos perfectos y en presentes que llevan a término todo los procesos apuntados, deseados e iniciados en obras anteriores: Si habló de madero y fuego ahora hablará de *Llama*, si habló de noche hablará de luz, lámparas y resplandores, si de desposorio ahora de matrimonio, si del hombre viejo en mortificación ahora del hombre nuevo, si de camino ahora de llegada, si de entrega de amor a hora de reentrega, si de esposa ahora la ve adornada con todas las joyas de Ester. La unión ahora será permanente, la transformación completa. Si habla de visión casi le parece beatífica, visear *Llama* a esto, todo sabor a vida eterna le sabe. El conocimiento es esencial, la fe ilustradísima. Hasta el pasado es recuperado por el agradecimiento del perdón concedido a través del dolor de la noche. El cuerpo participa de los gozos del espíritu, Nada humano se queda sin participar en estos juegos y fiestas. Los pocos superlativos absolutos usados por el Santo se encontrarán en la *Llama*: secretísimas y subidísimas las unciones, delicadísima la llaga, subidísima la noticia, la soledad altísima, la sed vehementísima en esta situación. Si de participación se afirmará sin rebozo el máximo nivel ontológico e intencional: "en cierta manera es Dios por participación" (3, 78), si habla del amor afirmará la ecuación con el de Dios.

Dos temas han pasado como indicadores máximos de esta situación de cumbre en la experiencia cristiana: La igualdad de amor y la reentrega. La ley, tantas veces proclamada, según la cual el amor iguala a los amantes, no tiene excepción cuando el objeto-sujeto del amor es Dios Trino mismo. Probará en *Llama* el efectivo cumplimiento de esta norma. La razón teológica no le asusta y los teólogos tendrán que vérselas con afirmaciones tan osadas y tan sólidamente certificadas que, a pesar de todo, se convierten en verdadera cruz de los intérpretes. A la igualdad de amor corresponde según ley psicológica, la capacidad de amar como se es amado es decir la re-entrega de una dádiva suficiente para corresponder. Solo el don Divino del espíritu puede posibilitar esta maravilla de ofrecer al hombre la satisfacción de amar por encima de lo que es y tiene. "Esta es la gran satisfacción y contento del alma, ver que da a Dios más que ella es en sí y vale"(3, 80). El hombre se supera a sí mismo en la gracia del Espíritu Santo.

IV. POEMA DEL AMOR, EL TIEMPO Y LA MUERTE, LLAMA DE AMOR VIVA

El Cántico Espiritual ha robado la atención de los estudiosos y críticos de la lírica de san Juan de la Cruz. Nada tiene de extraño, a decir verdad. En el Cántico está todo san Juan de la Cruz "in nuce". Pero esa atención preferencial ha comportado que hasta el presente no dispongamos de un análisis completo y demorado, expreso y exclusivo de los mecanismos de producción de efectos estéticos y literarios y de las recurrencias que científicamente, es decir lingüísticamente nos den cuenta del sentido poético concreto de los versos que comienzan **¡Oh llama de amor viva!**⁵⁰.

1. ¿Qué sentidos tiene el poema?

¿Cuáles permiten sus reales codificaciones? ¿Excluimos alguno? ¿En nombre de qué? El poema en sí mismo se basta en toda su hondura, para dar razón de su valor más pertinente. No vamos a deducir su sentido de los comentarios. Simplemente porque no existían cuando surgieron los versos. Y ahora son demasiado largos los párrafos colgados de cada versículo como para que todo esté contenido (aunque sea germinalmente) en tan breves codificaciones poéticas. Parecería verdadera cábala. Si recurrimos a ellos en algún momento es por comodidad y cercanía, pero no por que les atribuyamos mayor valor hermenéutico que el recurso a cualquier otra comparación intertextual que es sólo subsidiaria de la lectura exenta de la obra en sí y del pertinente desciframiento de sus signos lingüísticos, codificados en el registro místico en este caso. Pero, desde luego, lectura exenta no quiere decir lectura erótica o meramente profana. Leer de ese modo es acomodar el texto a los caprichos del lector y no a su competencia. Quien lo hace reniega de su propia ciencia y procede *como si no* supiese lo que sabe, llevado por intereses dogmáticos, de signo contrario a los del autor pero igualmente dogmáticos. Sólo desde su lectura y pertinente análisis e interpretación se accede a la comprensión de los procesos de significación que el autor puso en marcha al escribir. Análisis e interpretación que, como sabemos, son operaciones que mutuamente se guían, se corrigen y establecen la una para la otra la pertinencia de tal o cual lectura.

La virtualidad efectiva de los signos y la dominante semántica en que convergen da poder de significación que juzgo supera la artificiosa división entre lectores a lo divino, de la ladera de allá, y a lo humano, de la ladera de acá. No hay caso aquí para la discusión sobre si amor profano o religioso. La lectura que propongo no es la única que permiten los signos dados y descubiertos por la lingüística, la gramática y todos los instrumentos no idealistas (biografistas o historicistas)

1. Los estudios más representativos y completos aparecen en las introducciones a esta obra. Observaciones de valor se hallan dispersas por toda la bibliografía sanjuanista que, en general y como es sabido, estudia en bloque esta obra con las demás del corpus sanjuanista y suele ocuparse más de los paralelos y fuentes o antecedentes de un determinado motivo (sean cavernas, tela, mano blanda etc): Cf. : D. ALONSO, *La poesía de san Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama 1958, pp. 155-161, que observa su relación con Ct 8, 6 en la tercera estrofa que considera culmen del poema, recoge y explica magistralmente la confesada dependencia del Boscán a lo divino perpetrado por Sebastián de Córdoba. Hace también recopilación de las observaciones de P. Crisógono, Baruzi y R. M^a Lida, que encuentran precedentes de la segunda estrofa en Garcilaso, *Egloga 1^o*, vv. 259-260. 270, con idéntico léxico, rima y ambiente poético: ¡Oh miserable hado!/ ¡Oh tela delicada!/ ¿Dó está la blanca mano delicada? El v. 6^o de la 1^a estrofa del abulense tiene antecedentes en el toledano: "de vuestra hermosura el duro encuentro". A expresiones como "este velo/ rompa del cuerpo...do se romperá aquesta tela de la vida fuerte" de la *Egloga 1^a*, vv. 398-99 y de la segunda v. 534-5 añadiré de mis lecturas esa rima esquivia / viva que encuentro en la canción primera de Garcilaso vv. 614-8. Ciertamente el léxico de Llama tiene precedentes y raíces en el buen caballero Garcilaso: aspirar, tela=vida, mano delicada, blanca o blanda, encuentro duro o dulce, esquivia, Llama, etc. pueden ser buena muestra de este fenómeno. Los precedentes además están muy claros en Cántico, verdadera matriz de Llama. Allí están el *aspirar sabroso*, en el *aspirar* del aire, allí la *llama* que consume y no da pena, allí las profundas *cavernas* del sentido, tienen réplica en las subidas cavernas de la piedra/ que están bien escondidas. El mismo vocabulario amoroso esta presente en todos los cancioneros tradicionales de raíz petrarquesca: fuego de amor, muerte/vida, heridas y llagas, son tópicos trillados, desde Ovidio para acá, al menos. Cf. : D. YNDURAIN, *San Juan de la Cruz. Poesía*. Madrid, Cátedra 1984, p. 218-9. Para el estado de la cuestión l e interpretación literaria hay que acudir ahora a MANCHO DUQUE M^a. J. *San Juan de la Cruz. Cántico Espiritual y poesía completa*, Crítica, Barcelona 2002. Biblioteca clásica, vol. 44, pp. 208-209 y 666-717.

ni proyectivos ni reductivos del análisis moderno. No necesitamos añadir nada de *lo que quiso decir* o de lo que los comentarios descubren, suponen o superponen en los versos. Están en el texto vivos estos procesos de significación que obligan a respetar un mínimo de acuerdo comprensivo e imponen un deslinde entre lo dicho, lo pertinente y lo proyectado sobre el texto sin fundamento sin salir de la condición lírico-mística del poema.

Pero esto es decir poco. ¿Obliga el texto de la *Llama* a una comprensión dentro de los límites de la lectura: poema de amor religioso profundo? ¿Es cristiano? ¿Vale para cualquier otra dogmática? ¿Obliga a una lectura cristológica, es decir, habla del amor a Cristo, o se refiere a la divinidad genéricamente? ¿Canta la obra del Espíritu santo? ¿No habría que entenderlo apropiadamente -nadie lo diría- de la Virgen María? ¿Es pertinente la lectura trinitaria? ¿Y la eucarística? Todas se han hecho, sea por el autor, sea por los intérpretes con intenciones más o menos devocionales. ¿Estamos obligados por la lectura crítica a entender el referente *Espíritu santo* con todas las notas que le conoce a esta persona divina la dogmática católica, bajo el signo lingüístico *Llama de amor viva*? ¿Es fundado resolver **cauterio suave** como lo resuelve el comentarista, sin dejar resquicios a la ambigüedad? ¿A cuántas de estas preguntas responde el texto? ¿O hay que entender que aquí no funcionan solo signos lingüísticos neutros y asépticos limpios del polvo y paja que los tiempos, las culturas, las sociedades convienen en atribuirles o en sobrentender? ¿En vez de signos-palabra estará Fr. Juan del Cruz operando con signos-emblema que conllevan endosado un cúmulo de valores prefijados por la minuciosa iconografía de los últimos medievales o del barroco inicial, y que operan sobre todo en el campo de las ciencias religiosas no alejadas de los métodos de la cábala? Si esto es así, todo o la mayor parte del comentario estaría contenido y comprimido en los versos. ¿Es esto posible?

Desde mi punto de vista, tan poco atento a los demás textos por falta de erudición y tiempo, nada de todo eso estaba en el texto originalmente. Todas las posibilidades existen y sobrevuelan el texto, pero sólo algunas toman carne palpable en su materialidad. Cristo, Espíritu santo, María, Trinidad son valores referenciales apropiados por el autor mismo y por sus lectores más próximos a su espíritu, es decir, que "leen con entrañable espíritu" (LIB, Pról. 1), pero de por sí, no son propios del poema, aunque la Iglesia que habla español lo tome como himno litúrgico en el oficio de Pentecostés. No se compadece tampoco la lectura ideologizada por el prejuicio en verdad "irritante" o al menos impertinente del amor humano: vocablos *como vida eterna, sentido oscuro y ciego, lámparas* (a la luz de la intertextualidad de Ct 8, 8) y *rompe* (a la luz del *cupio disolvi et esse cum Christo* de Phil, 1, 23) tienen evidentemente raíz en el vocabulario místico y teológico de la época. Están dotados de precisos significados para un teólogo e incluso para un profano de aquel siglo. Vocabulario que entreverado con el estrictamente petrarquesco o secular renacentista, fue trivializado enseguida por el cancionero: llama, llagas, amor-fuego, vida/muerte.

Esto necesitaría más discusión, pero no busco luces en la intertextualidad erudita sino en la estricta contextualidad.

* * *

Llama tiene un solo y gran motivo, una preferente lectura: se trata del amor y la muerte. Esta es mi hipótesis. Antes que del Espíritu santo o de otras materias, habla del amor frente a la muerte, del amor religioso y humano auténtico o profundo, que ambos sufren parecido desconcierto ante la muerte. Aquí la vivencia transmitida por el poema presenta el amor como gozo actual que reclama el gozo futuro y eterno. El precio de ese gozo es el trago y afrenta de la muerte. Esta hipótesis se probará en el análisis pormenorizado. Comencemos.

2. La innovación de la forma

El poema es breve y concentrado. Curiosamente se lo reputa y adjetiva simultáneamente de "agitado como una hoguera bajo el viento" (D. Alonso), de "equilibrado y sereno" (F. Ruiz) o "de ritmo solemne y admirativo" (M. Milner). El autor nos lo ha ofrecido en una forma estrófica original: liras de seis versos. Parece que ha sido creada para este trance concreto. No acabamos de entender la explicación otorgada en la nota auténtica puesta bajo las canciones: "La compostura de estas liras son (sic) como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que

dicen:

La soledad siguiendo

llorando mi fortuna

me voy por los caminos que se ofrecen, etc. ,

En las cuales hay seis pies; el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo y el sexto con el tercero". La norma, formulada 7a7b11C7a7b11C, se cumple sin excepción. Pero no lo acabamos de entender; y no porque no sepamos que *Boscán a lo divino* es la obra de *Sebastián de Córdoba*, que parafrasea y destroza la lírica del humanista catalán y de Garcilaso, sino porque en su tiempo "liras" significa muchas cosas y entre ellas, varias clases de estrofas. ¿Cortó la estancia garcilasiana de trece versos dejándola en seis, o más bien alargó con un verso la lira de cinco "pies", que tan espléndidamente ha hecho sonar en Cántico y en Noche para cuando compone estas "canciones"? ¿Qué verso es el añadido? ¿El primero -como quiere A. Donázar- o el quinto? En todo caso un heptasílabo le ha bastado para lograr una gran transformación. Importa menos averiguar eso, que poner en relieve de inmediato el logro poético y estético que supone la invención libre de esta estrofa para mejor servir a sus propósitos. La lira, prolongada por el último endecasílabo, se adapta al ritmo solemnizado. El ritmo retarda o apresura su tempo; en todo caso el sexto verso amplifica el efecto de emoción apasionada y sostenida, efecto conseguido por muchos otros medios con los cuales este del ritmo colabora.

Pero el tempo del ritmo lo marcan ante todo los acentos. Ellos son los portadores de la prisa que origina el deseo, del jadeo audible de la ansiedad, de la morosa delectación y del regusto en la emoción. Tres acentos sobre el primer heptasílabo ¡oh llama de amor viva! aceleran el comienzo que solo retiene su impulso en el cuarto verso "pues yá no eres esquivá", para de nuevo apresurar su paso en la urgencia del "acába yá, si quiéres / rómpe la téla de-éste dulce encuentro". Como consecuencia de la abundancia de exclamaciones y de interjecciones, la primera sílaba se vuelve tónica y obliga a una elocución demorada y ralentizada.

3. Independencia de las estrofas, unidad del poema

La rima externa no presenta irregularidad alguna, es categorial y tradicional; si acaso, conviene observar cómo tanto en el plano semántico como en el fónico, que ahora analizo, se da una clara independencia de cada estrofa. Quedan sin engarzar por la rima externa. La suficiencia fónica lo es también semántica. Cada una aguantaría sola la totalidad del mensaje. Están completas de sentido y sonido. No se exigen. Todas sorprenden, no se anuncian ni se reclaman, se bastan a sí mismas. Esto les hace parecer divergentes, hasta extrañas unas a otras. Ni siquiera un orden concreto se exige; desde cualquier punto se puede partir. De hecho alguien puede sugerir un orden circular de lectura: después de la cuarta el poema podría volverse a activar en su erupción inicial en cualquier momento. Tampoco se observa orden de acción o de personajes y situaciones entre ellas. Entre cada estrofa se imponen grandes pausas. Los silencios amplios son exigidos por la resonancia que pide la intensidad de la emoción transmitida. "Mutuamente las estrofas se contrastan y prolongan, se exacerban y recortan"⁵¹. La grieta entre la tercera y la cuarta ha de ser especialmente amplia; suceden muchas cosas que no se nos cuentan y que hacen cambiar el tono del poema en esos **momentos no dichos**. El cambio se da, los motivos se ocultan, el silencio tan sólo los evoca. El sujeto del enunciado cambia de género y número en cada estrofa: Llama en la 1ª; cauterio y llaga, mano y toque en la 2ª; lámparas y cavernas en la 3ª; y un "querido" elidido en la 4ª. El sujeto de la enunciación también se esconde en diversos puntos de enfoque, que delatan diversas posturas ante la acción que por momentos le es cercana y suya y en otras ocasiones no. La amada es protagonista identificada con el poeta en la primera persona que aparece interpelando desde el relieve del texto: "hieres de mi alma... ", "... de este dulce encuentro". En la segunda canción parece replegarse, ensimismarse y hablar, más que con el sujeto activo (*Llama*) de la 1ª estrofa, con los efectos que ha dejado (cauterio, llaga, toque, sabor...). Además entran esas terceras personas: **sabe y paga**, cuando esperábamos

51 D. Alonso, p. 131.

"sabes y pagas", que distancian levemente al enunciante de lo enunciado. Leve distancia que es mayor en el caso de la tercera. Aquí el sujeto de la enunciación es un **coro** ajeno y distante. Parece proclamarse el himno a la obra de las lámparas; la segunda persona desaparece inopinadamente: esperábamos dais y está dan, esperábamos mi querido y está ese su querido. Una enunciación más personal hubiera quizá suplido también las por mis cavernas o mi sentido. No es el protagonista quien canta; aquí oímos otra voz. El efecto es semejante al que se produce en el quinto canto del poema nupcial Noche oscura. De hecho, si en las primeras estrofas se exclama y reclama el fin, en la tercera se proclama un acontecimiento, casi se declama.

4. La acción o la pasión

La primera estrofa, sin exordio alguno, sin descripción del **locus amoenus** ni anticipo de ninguna situación poética supuesta o conocida, arranca ex abrupto y se abre con una admiración que no se cerrará hasta el final del poema. Desde el principio estamos en situación de clímax y en el cenit de una emoción amorosa que no cederá hasta el último verso. Como si en "rompe la tela de este dulce encuentro" acabaran muchas estrofas previas que nos contarán la causa de esta intensidad y que hubieran sido borradas. El poema es segmento de una vida que no comienza ahora. Desde el inicio estamos en el fin, pues se pide el término: "acaba", y en lo más hondo: "de mi alma en el más profundo centro". Este es el único escenario y la escasa marca espacial que nos dice dónde nos hallamos: la intimidad recóndita es el único escenario que se nos describe y que ¿vemos? La experiencia del amor secreto, íntimo, vivido en esta tensión que trasladan los verbos y sus tiempos, no sabemos ni siquiera quién la padece ni por qué. El yo de momento no tiene género, es solo de fuego y de palabras. Desde el centro habla en paradojas que reflejan su contradictoria situación.

Los apóstrofes a la *llama* y el diálogo con ella se interrumpe para atender a los efectos experimentados y decirnos algo de ellos por medio de otra cascada de sinsentidos lógicos y sintácticos, de exclamaciones, de antítesis y de oxímorons acumulados en la 2ª canción. Como la anterior es exclamativa, repetitiva y entrecortada por las interjecciones. Está hecha sin verbos. Es homogénea en sí y prolonga repetitivamente la primera intensidad hasta el umbral del último verso, en que nos sorprende un material sonoro y semántico extraño: "*Matando, muerte en vida las has trocado*". Es verso raro. Por su materia fónica y porque está separado sintácticamente de los demás. Si vimos que el yo recupera en él el mando de la enunciación, es igualmente abrupto en el nivel semántico ¿A qué esa mención tan descarada de la muerte, doblemente mencionada, prolongada por el gerundio, subrayada por las pausas precedente (punto) y subsiguiente (coma) al *matando*? A partir de este punto y verso el poema cambia de tono y flexiona su curva ascendente. Las dos estrofas siguientes descienden. La emoción refluye.

La tercera trata todavía de recuperar y conservar la emoción, pero ésta se ve sutilmente amonestada o seriamente refrenada por la sintaxis alargada, oscurecida, levemente retorizada o declamatoria, y de elocución muy complicada por efecto de la intromisión de las adverbiales de relativo: "en cuyos...", "que estaba...", "con extraños...", incisos desordenados o alejados del antecedente, que producen este efecto de distensión y dilación. Las imágenes, tan sobriamente presentes en la belleza simbólica y simple de las primeras estrofas, son ahora levemente alegorizadas por la inclusión de vocabulario abstracto, de raíz mística o teológica. Mediante las metáforas "in praesentia": *cavernas del sentido, sentido oscuro y ciego, sabor a vida eterna...*, el simbolismo deja campo a la alegoría. También queda la impresión de ser cantada por alguien extraño al primer diálogo ensimismado del poeta con su emoción o con "quien" o "lo que" la causa. La voz del sujeto de la enunciación, la del protagonista apasionado hasta entonces, se ha desdoblado o se ha distanciado de los acontecimientos. La marca de esto en el relieve textual queda en el uso de la tercera persona (la no persona). Queda en sordina la pasión amorosa que había ocupado el diálogo yo-tú de las dos primeras estrofas: *hieres, no eres, si quieres, rompe (tú), acaba (tú), has trocado*. El sabe por sabes de la 2ª anunciaba ya esta distancia.

Y todavía una larga pausa refrena y cambia el tono de ansiedad de las primeras canciones que ya decaía en la tercera para dar paso en la cuarta a un canto distinto: en su declinar rítmico y sonoro mantiene la admiración y la prolonga con eficacia de música más que de palabras. La

estrofa, de sintaxis cristalina, lisa en su elocución, sin hipérbaton ("de bien y gloria lleno" apenas lo es en ese siglo) ni torsión o desvío alguno en ninguno de sus planos, no parece palabra ni verso, la música la envuelve enteramente y disuelve las palabras, ya sólo musitadas, preparando y exigiendo el silencio. Cesan los vocablos y nos deja la estrofa como en calderón esfumado y alargado, como para decirse o cantarse a boca cerrada en prolongación musitada y ensimismada. ¿Cómo se logra esto? El ritmo que parece servir para acelerar la marcha de la estrofa, sutilmente, al multiplicar los acentos, sirve para disolver y desmenuzar el efecto de los acentos, y quitándoles dureza pone sordina en los importantes, para colaborar a esta sensación de nana y canción de cuna. Justamente, las aliteraciones en nasales y sibilantes eme, ene y ese, del nivel fónico se conjuran con las recurrencias del nivel semántico, para dejarnos fuera de la degustación interior en la que el-la protagonista (ya sabemos ahora que es femenino desde el verso: "*calor y luz dan junto a su querido*") disfruta para sí, vuelta hacia un dialogante que ahora ya tiene rasgos más personales que naturales (antes: llama, cauterio y lámparas; ahora: duerme, despierta, respira...). Dialogante que, por obra de la prosopopeya, está ahora presente y le produce una satisfacción más allá y de modo distinto al deseado y reclamado tan ardientemente en los versos precedentes.

No se le ha concedido lo pedido: rompe, acaba, pero está satisfecha con lo logrado ya ahora. No hay frustración en su tono. La situación inicial no ha variado y, sin embargo, parece que la petición ha llegado a feliz término⁵². La emoción de queja entrecortada y de vehemencia ardiente en las dos primeras estrofas se refrena y reposa en el disfrute de una presencia secreta e íntima que ya no se busca en otro lugar ni se reclama para el futuro, sino que se encuentra en el seno ahora lleno de bien y de gloria. El efecto anticlimático de esta última estrofa se logra por los mismos medios que en las finales de Cántico y Noche, aliteraciones en eme-ene y ese: "*quedéme y olvidéme...*" "*que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco...*".

5. Los factores que unifican

6. El simbolismo

Si algunos signos indican la mencionada independencia estrófica, otras corrientes subterráneas y subtextuales dan unidad y cohesión poética firme a esta aparente dispersión de signos. Al menos esto es evidente en las tres primeras. El simbolismo erótico del fuego, tan presente en el nivel léxico semántico, con todas sus variantes: fuego que hiere, que rompe, que acaba ("*con llama que consume y no da pena*", había dicho en Cántico a propósito de un trance semejante), que llaga y deleita, que regala y alumbra, que tiende hacia lo alto. La cuarta estrofa discurre por otros derroteros simbólicos y, descubriendo el sentido de los precedentes, abandona los símbolos cósmicos (*llama, luz, cauterio*) y regresa al diálogo prenupcial y esponsal. La protagonista sale del ensimismamiento en "su" emoción ardiente y atiende a la presencia del querido que en su regazo (seno, centro, caverna) despierta del sueño, abre los ojos, respira y vuelve a dormir, reclinado en el seno de la amada, ella sí despierta, atenta, emocionada y satisfecha con gestos tan inconscientes y leves. En el poema este erotismo simbólico casi no tiene otro apoyo "material o corporal ni gestual" (A. Donázar) en que apoyar el mensaje y la escena. Queda sólo el despertar (*recuerdas*) y respirar (*aspirar*), y en la segunda una *mano* y una caricia (*toque*) que no se nos dice dónde acarician ni qué tocan. Este *seno* de la 4ª, que hemos interpretado como regazo, es tan indefinido que lo mismo podría ser el vientre de una joven madre gestante en delicado diálogo con su hijo. Dos elementos más: el secreto y la intimidad excluyente (donde secretamente solo moras) completan la escena sin escenario y la acción sin gestos de esta última estrofa.

¿Puede volver a comenzar el poema desde este punto? La emoción, literariamente tan intensificada, podría hervir en cualquier momento.

52 Sucede algo así como lo que aparece en la *Oración de alma enamorada*. La petición es lograda y reconducida en el mismo acto del encuentro, progresa por estos estadios: "no haces lo que te ando pidiendo... hágase... concede este ruego... por qué te tardas... no me quitarás... lo que una vez me diste... no te tardarás... tengo todo lo que quiero... míos son... míos son... gózate".

7. El espacio íntimo

Las marcas espaciales del poema vimos que dibujaban, sin precisión alguna pero con todo el poder connotador del símbolo, un espacio hondo, íntimo, recóndito y sin hollar, en el que se suceden todas las acciones o pasiones: " *en el centro más profundo de mi alma* " (1ª), "*las profundas cavernas del sentido / que estaba oscuro y ciego*" (3ª), "*en mi seno/ donde secretamente solo moras*". No hay otros lugares ni miembros corporales ni espacios en que se registre la experiencia: las llagas, cauterios y toques de la segunda estrofa no sabemos dónde hieren ni qué queman. Incluso esas profundas cavernas del sentido más que un espacio son un sujeto ¿personal? de alguna acción o pasión ¿humana? El símbolo de las cavernas es de los más arraigados en estratos preverbales de la experiencia humana, es un verdadero arquetipo. La metáfora declina hacia el símbolo por la multitud de connotaciones que evoca en su resonancia psíquica y literario-cultural en el lector: hondura, receptividad, humedad, oscuridad, pluralidad..., un símbolo femenino de la identidad personal. Este modo de usar las imágenes le ha ganado al santo poeta la fama de "contemporáneo", como simbolista *avant la lettre*⁵³. Ninguna connotación ni evocación se desecha, todas pueden ser pertinentes con el conjunto de los símbolos de la interioridad que el poema acumula.

8. Las personas en pasión

Las personas participantes en la acción comienzan siendo el protagonista sujeto único de un grito emocionado hacia la *llama*, símbolo del amor y tópico trivial en todo el renacimiento. A esta *llama*, sin embargo, se le pide el fin de esta insoportable emoción de la que ella misma es figura y causa. La prosopopeya hace que no se reconozca otro sujeto de esa acción, y a ella misma, no al causante de ese fuego se le pide la consumación y el "*encuentro*", a pesar de su temida violencia. La contradicción entre deseo y temor se expresa mediante los oxímoros: *tiernamente hieres* y sobre todo *dulce encuentro*. Oxímoron (oposición de significados en el interior de una misma estructura sintáctica) que hoy casi no lo percibimos a causa del corrimiento semántico de "*encuentro*", entonces en primera acepción referido al choque de lanzas en la lid caballeresca. Covarrubias así lo atestigua. El comentarista del poema también alude a este sentido violento; recordemos que Garcilaso había adjetivado "*duro encuentro*" (Soneto XXII), lo que hoy ha venido a ser convivencia con más de agradable que de violento.

El cantor de la segunda estrofa también parece estar solo, enumerando con delectación morosa y repetitiva las cualidades de los efectos de la *llama*. La estructura anafórica es evidente: cuatro interjecciones ¡*Oh!*!; cuatro repeticiones de la secuencia interjección-epíteto-nombre, con sólo una inversión (nombre - epíteto) para conjurar el peligro de la monotonía. Se observa ese mismo cuidado en la estrofa anafórica por excelencia, *en soledad vivía del Cántico* (c. 34). Al final de la estrofa se detiene la acción en ese inesperado y violento *matando*. ¿Quién es el sujeto de tal verbo y del *has trocado*? Puede ser cualquiera de los sintagmas nominales que han aparecido y determinado hasta ahora al responsable de las acciones y las pasiones del protagonista: puede ser la *llama*, que no en vano ocupa el primer verso, aunque ya queda alejada; puede ser el *cauterio*, la *mano* o el *toque delicado*. Parece que por cercanía ha de ser él. Hay entre estos elementos ¿personales? del poema un emparejamiento evidente en manifiesta correspondencia causa-efecto: a *cauterio suave, regalada llaga*; a *mano blanda, toque delicado*. Aunque el comentarista haga *trinitaria* esta estrofa, en su origen tiene clara estructura *binaria*.

En la tercera estrofa los sujetos responsables de la única acción tienen un nombre extraño: "*las*

53 Cf. C. BOUSOÑO, *San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo*, en: *Teoría y expresión poética*, Madrid, Gredos 1973, vol I, pp. 345 s. , donde se especula con la forma del símbolo poético monosémico y polisémico. En el caso sanjuanista no se comparan términos (cavernas) con términos (sentido) ni cosas con cosas, sino asociaciones e impresiones con impresiones y evocaciones que acontecen y se culminan no en la materialidad del texto, sino en el subjetividad del lector. Algo como lo que me sugiere /caverna/ es el sentido del hombre para el poeta. Aquí el surrealismo y la audacia del símbolo se agrava por cuanto el contexto hace de estas cavernas un ser vivo y especular que refleja la luz interior en resplandores (¿irisados?) que devuelven lo que reciben de las lámparas que las recorren. Para un análisis erudito de sus avatares en la tradición literaria, cf. H. Haztfeld, *o. c.*

profundas cavernas del sentido". Ellas *dan calor y luz* reflejando los resplandores de las lámparas de fuego. El rodeo por lo impersonal termina, y en la cuarta vuelven a primer plano, es decir, aparecen en la superficie del texto las personas. La presencia personal se recarga de marcas en la última estrofa. Desvelado el género de la protagonista por la oposición al *querido* antagonista, su palabra nos centra en la segunda persona, presente en todos los versos:

...recuerdas en *mi* seno,
 donde secretamente solo moras
 y en *tu* aspirar sabroso
 de bien y gloria lleno
 ¡cuán *delicadamente* *me* enamoras!

9. Las palabras contra el tiempo

Observado el juego de las personas, interesa mirar detenidamente el juego de los tiempos verbales en el poema; es de capital importancia para la comprensión de su sentido literal. La unidad del poema que se observaba en el nivel simbólico se equilibra sobre el balanceo de los tres tiempos verbales en relación dialéctica y en predominancia vacilante que no se resuelve por ninguno de los polos temporales: la acción poemática inicial se coloca en el presente (*hieres*), desde el cual se evoca el pasado terminado y perfecto, establecido por la negación del primer tiempo: *ya no eres esquivia*, (notemos este uso del *ya*), se apunta simultáneamente al futuro impetrado y deseado, con toda vehemencia y urgencia del modo imperativo modulado por el *ya* (otra vez) con valor de futuro y optativo, que le acerca más a la súplica persuasiva que al mandato imperioso. Por otra parte la inversión apódosis/prótasis en la condicional deja ver el valor incompleto, no cumplido, del deseo con una insatisfacción delicadamente quejosa: *si quieres*. Desde ahí se enlaza sin resignación con el otro imperativo, ahora absoluto y sin condicionantes, del último verso: *rompe la tela de este dulce encuentro*. Del presente al futuro pisando el borde del abismo del no-este-tiempo, no-esta-vida, no-tiempo, rodeando por el pasado evocado.

La acción se detiene por entero en el presente de la *segunda canción*: las anáforas, interjecciones y admiraciones, la estructura de parataxis en la construcción, el indicativo presente (*sabe, paga*) y el modo gerundio, expresión del presente en su aspecto durativo, prolongan la acción en el presente y demarcan la componente afectiva de la experiencia. Pero, sorprendentemente, cada uno de estos tiempos mira a una dirección temporal diversa. Diversidad que se percibe en las relaciones sintagmáticas y en los valores semánticos del texto: *a vida eterna sabe* indica atención a un futuro pregustado, *y toda deuda paga* mira al pasado, que siempre es el tiempo propio de las deudas, ya ahora redimido y cancelado; *matando* se convierte en acción duradera hasta ahora, pero concluida por efecto de su modificante perfecto pasado *has trocado*.

En la interacción de los niveles sintáctico y morfológico en la cara del significado es donde se dan estas variaciones temporales de los valores inmediatos de la morfología y donde se detecta la posición subjetiva tan implicada del enunciante. Pero notemos que en los primeros versos el verbo ha desaparecido. Versos sin verbo, vale decir, sin acción, sin avance, detenidos en la pura y extática pasión, en la recepción patética. Desaparece el tiempo y su "maléfico" transcurrir y aplazar el encuentro lentamente. El disfrute moroso y relamido de esta segunda canción va marcado por la cortada y pausada enunciación de las interjectivas, a la que también colaboran los diptongos *cauterio suave*, y la demora en la aparición del acento principal en los tres primeros versos; hasta cuatro sílabas hay que esperarle. Detenido el curso temporal, la experiencia se adensa y califica, obligando a la contemplación admirada, casi narcisista de lo sustantivo degustado por el adjetivo siempre de carácter subjetivo nunca descriptivo.

Esta pasión desconcertante y excesiva no se registra con verbos, sino, ante todo, con los juegos de la paradoja y las antítesis (*matando, muerte en vida la has trocado*) y en el máximo exponente de la tensión interna a la que se ve sometida la lengua por la presión de la vivencia pasional: el oxímoron, figura ésta que instaura la escisión y la oposición dentro mismo de la relación, otras

veces tan colaboradora, adjetivo sustantivo, verbo adverbio o modificante modificado; más que modificar, atenta contra la existencia y la misma seguridad del valor normativo y canónico del primer término. Este recurso retórico es conocido; extraña sólo la abundancia e insistencia; apareció en la primera estrofa: *dulce encuentro; tiernamente hieres*; ahora persiste en *cauterio suave*, y en *regalada llaga*. Estos juegos dan a la expresión retorcimiento de incandescencias y complicación de inflorescencias que "ya anuncian la gloria del barroco" (A. Donázar) y que "dejan ver los modos estilísticos del manierismo" (M^a del Carmen Boves).

La lentitud del tiempo se hace demorada y empalagosa por demás en el verso *¡Oh regalada llaga!*; aquí la contemplación se hace paladeo. El efecto de las vocales, de la única vocal más bien, y de las consonantes que se pronuncian todas con el paladar, obligan a paladear el sentido más que a percibirlo por la vista. Como si en este caso las palabras se dirigieran al gusto. El efecto se prolonga en *¡oh toque delicado/ que a vida eterna sabe / y toda deuda paga!* La lengua y el paladar colaboran con el oído para mostrar la interna e inefable experiencia de la unión así gustada y escuchada. Se paladea el deleite en las guturales y linguovelares de "*regalada llaga*", y se serena la tensión en la ternura de una *mano blanda*, ya aquí sin oxímoron, y por fin nos la deja resonando en la secuencia consonántica de las sonoras /t/k/d/l/k/d/k/v/d/t/. Los tiempos del verbo, a este punto, como vimos, se dislocan y disparan hacia el futuro, encarándolo con valentía por encima de la muerte: a *vida eterna* y a *deuda pagada*.

Ese áspero, inopinado y sorprendente "*matando*" refuerza su hosca presencia con la pausa marcada por la coma. Prolonga su acción con aspecto de simultaneidad durativa propio del gerundio, y valor de pasado conferido por el contexto. Muerte en el pasado parece contradicción. De la muerte propia sólo se puede hablar en futuro. Y, sin embargo, esa *muerte* o matación (diríamos ya morti-ficación si se tomara en sentido fuerte) ha sucedido, ha estado sucediendo. ¿Cuándo empezó? ¿Aún dura? ¿Cuándo concluirá? Entre la deuda contraída y la vida eterna pregonada ha sucedido este admirable y doloroso trueque en vida de algo a lo que se llama figuradamente *muerte*. Una muerte trocada en vida por efecto de ese largo proceso de *matar matando*. El presente queda degustado como un punto eterno en el éxtasis de los tres primeros versos sin tiempo, en los que el poeta más que interpelar se ensimisma y encorva sobre su centro para disfrutar y salmodiar su canto; quizá por eso se le cuaja de aliteraciones y música.

A las frases entrecortadas por las pausas y los silencios que imponen las admiraciones, como llamando a la contemplación de lo vivido y como provocando al silencio, suceden ahora en la *tercera canción* los cambios de sujeto, de ritmo y de tono, que ya vimos. Las exclamaciones hasta ahora eran tales: gritos desde dentro incommunicables al público, parte de un íntimo diálogo, pleno de emotividad intensificada por todos los medios del arte literario; ahora se corren hacia el himno y sin llegar a ser proclamación, se acercan al tono retórico y declamatorio: *¡Oh lámparas de fuego...!* La frase se alarga y solemniza por dentro, pierde vehemencia pasional y queda como fluyendo de la represa inicial del *¡oh!* que, por efecto de un sostenido empuje admirativo, en las oleadas de cada verso fluye e inunda toda la estrofa por igual. Sucederá también en la cuarta. La pasión-acción que reportan los verbos se desdobra en un período ralentizado por obra de los incisivos de relativo, efecto para el que se conjuran en el nivel sonoro la ausencia de acentos en la segunda, y en el nivel sintáctico la demora en la aparición del verbo principal que aplaza su comparecencia hasta el final: "siempre con los latinos en la oreja" (D. Alonso). Alterando levemente por el hipébaton el orden lógico de distribución de los elementos de la frase y manteniendo a la vez la expectativa del *¡oh!* inicial en el aspecto durativo del presente "*dan*". La construcción antitética que opone *profundas cavernas a lámparas de fuego, oscuro y ciego* (esperábamos frío) *a calor y luz*, y *dan* (presente) *a estaba* (pasado), marca también el balanceo pendular entre el pasado y el presente. Ausente el futuro en este caso, la acción y la atención regresan hacia lo logrado, ya poseído y entregado: *calor y luz*. El místico vive su amor en el presente, vive del anticipo.

La oscilación pendular e insatisfecha, este ir y venir fatigado del verbo místico que desde el presente mira, temeroso o seguro, ya al pasado oscuro, ya al futuro fuertemente ansiado, se aquieta y cesa en este descenso anticlimático de la *estrofa cuarta*. Visto el imposible progreso forzado, pero no logrado, por la súplica más vehemente y en vista de que todavía no hay futuro,

únicamente le queda volverse a centrar en el presente, ahora sí absoluto, admirable, suficiente, saciado y lleno de la presencia del amado. El tú buscado y reclamado se revela y es hallado muy cerca, dentro. La tensión tan violenta, que vimos reflejarse en todos los niveles de la lengua, se serena, cesa y calma después de la necesaria pausa; ya no hay paradojas ni oxímoros ni antítesis, se acabó la torsión de la gramática. Como si el poema diera tiempo a que los pulsos y los latidos vuelvan a sus ritmos, se nos invita a hacer pausa entre la tercera y cuarta. Ya no hay ansiedad ni cuidado. No hay ya más qué esperar ni qué desear en la certeza presente del *recuerdas (despiertas), moras, aspiras y enamoras*. Presentes todos sin turbación ni modo, aunque el infinitivo *aspirar* tiene valor adverbial, se presenta como acción simultánea de *enamoras*. No hay ausencia de nada (*lleno*) ni de nadie, ella y él aquí solos. Aunque lo pedido no ha sido logrado, la situación es de satisfacción, no de resignación. Ya vimos de qué modo el nivel fónico de la estrofa, con sus aliteraciones nasales y sibilantes, colaboraba para transmitir y contagiar esta situación de paz poblada, de reposo donde nada se espera. La subjetividad del enunciante se esconde, el tú presente llena el espacio del texto. Resuena el

*Quedéme y olvidéme;
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*

La realidad disfrutada desbordó la expectativa del deseo; ese ¡cuán! ponderativo, con razón repetido, es la interjección de la cantidad, de la exuberancia y el exceso.

10. La rima interna, excesos melódicos

Algunas observaciones más sobre los diversos niveles del texto nos harán notar algunos particulares que hacen a esta forma de poesía singular. En el análisis el poema por sí mismo ya nos va dando entrega de los signos que lo constituyen. Característica muy particular es lo que llamaremos sobrecarga musical de su nivel fónico. Vale decir, repeticiones significativas de la sarta de sonidos. Mostraré cómo este aspecto colabora a marcar la unidad de la experiencia, de la emoción y de la situación poética y quizá del modo como el autor encara sus contenidos.

La rima, categorial siempre, es muy común a todos los tópicos del renacimiento y del cancionero tradicional⁵⁴. No sólo engarza los significados (sonido y sentido siempre juntos) del final del verso, colaborando a establecer o destacar las relaciones semánticas que el poeta quiere hacer resaltar, sea antitéticamente, sea sintéticamente, sino que, por efecto de las repeticiones desinenciales se relacionan *centro* (lugar) con *encuentro* (acontecimiento); *viva* (ahora) con *esquiva* (antes); *fuego* (luz) con *ciego* (vista); *seno* (antes vacío) con *lleno* para marcar así el tránsito de situaciones y el progreso del sentido central del poema. Pero la rima no sólo acontece en el exterior del verso sino que demasiado frecuentemente (demasiado, como para ser dato despreciable) la rima interna llena y recarga de armonía las estrofas que de este modo quedan sutilmente engarzadas.

Un hilo musical refuerza por dentro la médula de las estrofas. Trabazón sonora de esta trama que ya establecía suficientemente la consonancia externa o desinencial ¿A qué tanta música? ¿Por qué se necesita tanta armonía? ¿A quién se quiere conjurar? ¿Contra qué fiera se levanta y dispersa esta melodía?

Doy en negrita la secuencia asonante en e, y en subrayado la asonancia en a, tónica o no.

¡Oh llama de amor viva
que **tiernamente hieres**
de mi alma en el más profundo centro!

54 D. INDURAIN, *o. c.* p. 218-220.

Pues ya no eres **esquiva**,
 ¡acaba ya, si **quieres**!
 ¡Rompe la **tela de este dulce encuentro**!
 ¡Oh **cauterio suave**!
 ¡Oh regalada llaga!
 ¡Oh mano blanda! ¡Oh **toque delicado**
 que a vida eterna **sabe**
 y toda deuda paga!
 Matando, **muerte en vida** la has trocado.
 ¡Oh lámparas **de fuego**
 en cuyos resplandores,
 las profundas cavernas del sentido
 que estaba oscuro y ciego,
 con extraños primores
 calor y luz dan junto a su querido!
 ¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi **seno**
 donde **secretamente** solo moras,
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
 cuán **delicadamente me enamoras!**

Son evidentes las secuencias: llama, viva, tierna, mi alma, pues ya, esquiva, más, acaba ya, la tela, regalada llaga, mano blanda, a vida, sabe, paga, matando, la has, lámparas, estaba, -das ca-, estaba, dan, cuán, aspirar, del aire, cuán, delicada... En las que la dominante de la primera vocal es abrumadora. Y esta otra secuencia de la segunda: tiernamente, centro, hieres, pues, no eres, quieres, de este, encuen-, toque de-, eterna, -mente, fuego, del sen-...

En este mismo plano se observa un "oscurecimiento" de la tercera estrofa que es obra de los acentos sobre las vocales cerradas: fuego, cúyo, replandores, profundas, oscúro, primores, calor y luz júnto a sú, cosa que evidentemente, contrasta con la predominancia de la primera vocal abierta y tónica en las anteriores estrofas. De la euforia al sosiego pasando por la oscuridad. Que san Juan de la Cruz tiene oído musical no hay que dudarlo, pero aquí hay un valor añadido -de intento o no importa poco, pues el artista es más que su conciencia- para reforzar el valor semántico y simbólico de las imágenes *profundas cavernas del sentido oscuro y ciego*. También en el nivel fónico se perciben las aliteraciones que hicimos ver en la segunda, basadas en la recurrencia de sonidos oclusivos t/d/k y en la predominancia de la primera vocal.

Junto a ello en este nivel sonoro vimos aparecer ese verso sexto de la segunda estrofa estentóreo y raro. Su despegue del resto de la(s) estrofa(s) derroca la armonía lograda en los tramos anteriores del poema. En el mismo centro del poema (v. 12º) queda este verso solo y cortado mostrando su materia con todas sus descaradas consonantes estridentes. Es que creemos ya entrever alguna relación entre la materia sonora del poema y su sentido: Amor contra muerte, violencia y mansedumbre (rompe - mano) en lucha que se disputa el hombre. A este verso le haremos responsable de buena parte del sentido literal del poema. La muerte, enemiga del amor, ha sido conjurada para que sea colaboradora en este particular modo de amor que es el amor religioso. El enemigo no exento de violencia, es desenmascarado,

desarmado y convertido en aliado y amigo, ya no temido, sino alabado por su obra: *Matando, muerte en vida las has trocado*. No cambia su valor final si puntuamos, como quieren algunos, *Matando muerte, en vida la has trocado*.

Esta violencia del sonido y el sentido se desmorona de nuevo por completo en la cuarta donde la conjura de sonidos y significados a través de las aliteraciones de nasales (n y m) y fricativas (r y s) nos entrega ese valor de nana y canción de mecer, con la que la novia protagonista termina su trance entre reflexiva, alegre, emocionada y conmovida hasta el llanto íntimo.

11. La estructura espiral del poema

La importancia de las repeticiones no se destacará nunca bastante en la lengua poética. Por medio de ellas el poeta crea unidad en lo disperso, orienta la obligada comprensión de sus signos en una determinada dirección y crea el horizonte de comprensión más pertinente para sus símbolos siempre ambiguos. En la *Llama* claramente se usa de este recurso y no solo en la rima interna y externa o en el ritmo que son elementos propios de la configuración estrófica elegida y de la que no se sale aunque innova de acuerdo a sus propósitos. Otras repeticiones cierran sobre sí el poema.

Ya hemos hablado de las interjecciones: seis veces *oh* (interjección del vocativo y la estimativa) y dos *cuán* (interjección ponderativa de cantidad y abundancia). Los imperativos *rompe* y *acaba*, el *ya no* y el *acaba ya*, los tres adverbios en *-mente* alejados, pero que resuenan juntos en el oído del lector y se reclaman desde lejos subrepticamente en otra suerte de rima: *tiernamente*, *secretamente*, *delicadamente*, que además unen la primera y la última estrofas en quiasmo de sonido y sentido completo. Ídem se diga del *profundo centro* y las *profundas cavernas*, de la *vida eterna* y la *muerte en vida trocada*, del *toque delicado* que vuelve en *delicadamente*, de las repetidas adverbiales de relativo que crean en el poema un elemento sintáctico modular que, repetido, colabora a la unidad y engarce de las estrofas y a crear, también en ese plano, la isotopía indispensable:

... *que tiernamente hieres...*;⁵⁵
 ... *que a vida eterna sabe*;
 ... *y (que) toda deuda paga*;
 ... *en cuyos resplandores*;
 ... *que estaba oscuro y ciego*;
 ... *donde secretamente solo moras*.
 ... *y en tu aspirar sabroso de bien y gloria lleno*.

Donázar ha señalado otra posible fuente de unidad estructural en el poema, engarzando las estrofas en el plano semántico y según esta reconocible correspondencia: las tres últimas desarrollarían el programa "simbólico" concentrado en la primera: a *que tiernamente hieres*, correspondería toda la que comienza *¡oh cauterio suave!*; *de mi alma en el más profundo centro*, se prolongaría en la 3ª *¡oh lámparas de fuego...!* y el verso *dulce encuentro* encontraría explicación en *¡cuán manso y amoroso...!* Igualmente se enlazan las estrofas por la abundancia de vocablos pertenecientes al campo semántico de la interioridad: frente a los pasivos y vacíos: *alma*, *profundo centro*, *profundas cavernas del sentido* oscuro y ciego y *seno*, se colocan los activos y plenificantes: *llama*, *lámparas de fuego*, *calor* y *luz*, *de bien* y *gloria lleno*, a través y más allá de estas tensiones semánticas reforzadas por la rima (que es mucho más que un cosmético del mensaje sin valor significativo propio), se revelan otras no menos sanjuanistas y propias de también de la poesía petrarquesca: herida-salud, muerte-vida, vacío-plenitud, luz-oscuridad, que subsume también calor-frío, centro-periferia o mejor hondura-superficie. Todas

55 Nos resistimos a puntuar la estrofa de este modo *¡Ob llama de amor viva! ¡Qué (cuán) tiernamente hieres de mi alma en el más profundo centro!* La propuesta no es insensata. Acerca la primera a los modos de la segunda estrofa. No pierde intensidad. Pero dejémoslo.

ellas aluden a la de siempre (vale decir a la de Cántico) presencia-ausencia en claves personales y al *ya, pero todavía no* en clave temporal. M^a del Carmen Boves⁵⁶ señala que la unidad se configura sobre todo en el estrato del significado y mediante el oxímoron, que sería el portador principal, no exclusivo, de la tensión que la experiencia mística del amor religioso genera en el poema.

12. Léxico. El registro sensitivo de la experiencia mística.

La experiencia, expresión de la subjetividad del autor, se registra en los campos semánticos de la sensación; entre los cinco sentidos prevalecen el sentido del gusto y del tacto, los más difusos y pasivos. Aventuro la explicación o intencionada comprensión de que preferencia trata de comunicarnos que la experiencia cantada es interior y pasiva, recibida patéticamente, en el sentido de padecida y no conquistada. "Ver" no exige incorporar, lo visto y mirado permanece exterior y alejado del sujeto, tocar ya comporta cercanía, y gustar, en fin, pide asimilación, contacto bocal e íntimo, exige la introducción de lo gustado. Al místico no le bastan ver ni oír, ni si quiera tocar, ha de probar. *Suave, blando, delicado, delicadamente, mano, toque, calor, llaga, herir, tiernamente*, sólo comparten dominio con los "inevitables" del registro visual, *lámparas, fuego, resplandores, primores, oscuro, ciego, luz* y los gustativos, *dulce, que a vida eterna sabe, aspirar sabroso*. También observamos una equilibrada convivencia en el poema de los términos abstractos (*hieráticos* por su origen bíblico-teológico los llamó D. Alonso): *amor, centro, alma, vida eterna, deuda, muerte, vida, sentido, aspirar* (en teología tiene un preciso sentido dentro del tratado de Trinitate), *bien, gloria, primores...* con los figurativos y concretos: *llama viva, tela del encuentro, cauterio, mano, lámparas de fuego, resplandores, profundas cavernas, morar, recordar, aspirar, seno...*

¿Distinguiremos aún la sabia mezcla que el poema establece de lenguaje espiritual y profano, de lenguaje teológico y poético renacentista? No creo muy fecunda esa operación. Lenguaje humano es todo lenguaje y, en cuanto producto de una época y una sociedad determinadas, el mismo valor tiene la raíz secular que la bíblica o eclesiástica. No es el ámbito de origen el que da valor y sentido al poema. Es él mismo el que se autojustifica por otros medios artísticos. ¿Acaso se puede decidir sobre si palabras como *centro, fuego, sentido, heridas, toque*, son exclusivas o no del vocabulario espiritual y teológico? Incluso *llama* (Act 2, 3), *cavernas* (Ct 2, 14), *lámparas* (Ct 8, 8 y Act 2, 2 y aún Is 42, 12) se pueden leer como provenientes del mundo bíblico. *Toque, sentido, primores, centro más profundo, aspirar, heridas*, y, por supuesto, *vida eterna, deuda, muerte-vida*, son todos términos que anteriormente a su entrada en el poema tenían adheridos para el autor significados concretos en las ciencias y vocabularios teológico espirituales de uso corriente en sus años de formación, en sus lecturas y magisterio. Esos mundos lingüísticos conviven y se interpenetran en todo poema con la eficacia literaria que cada artista usuario sabe sacar a los mismos tópicos, en verdad trillados y triviales (D. Ynduráin tiene razón en esto), en el caso de la *llama de amor viva*. Si el referente de estos signos, es decir la experiencia mística cantada, es de origen trascendente y en cuanto tal acategorial, los versos se esfuerzan por permanecer fieles a ella, pero usan lenguaje y éste siempre es humano y mundano, aunque sus referentes puedan no serlo para los que comparten la fe del autor. El referente es no-lengua y por ello el problema de la referencia de la lengua mística no es metafórico ni tiene solución en campos lingüístico-literarios, sino metafísico y teológico en el más estricto sentido. En definitiva, que no hay más que una ladera para leer los poemas de san Juan de la Cruz. Al menos para los lectores no místicos, pues él mismo habla de la necesidad de un "entrañable espíritu" como instrumental de comprensión necesario para el intérprete. Pero ese "entrañable espíritu" no cree ni él mismo que esté disponible a ciencia o industria humana. Es algo así como el mismo trance que hizo surgir el poema, trance inaccesible para el propio autor y más aún para el pobre lector que sólo tiene el arma que tiene: sabe leer.

56 M. CARMEN BOVES, *o. c.*, p. 329-330

13. La polivalencia de algunos simbolismos

No hemos pasado por alto en este nivel semántico algunos problemas de interpretación que se tropieza el lector al tratar de entender versos como *las profundas cavernas del sentido* o *rompe la tela de este dulce encuentro*. El primero es una metáfora con presencia de los dos términos comparados o asimilados por la cercanía: uno, *sentido*, término del vocabulario sanjuanista que podemos definir como el alma del hombre natural, anterior a la gracia de Dios; y otro, *cavernas* con todas sus connotaciones de pluralidad de senos, hondos, oscuros, metálicos, reflectantes, húmedos, fríos y medrosos⁵⁷.

Más dificultades tiene la interpretación del verso: *Rompe la tela de este dulce encuentro*. Para *encuentro* ya hemos recomendado no fiarse de la primera acepción actual. Hay que acudir a don Sebastián de Covarrubias en esta voz. También el comentario deja entrever cómo lo entendía el autor antes de alegorizarlo (LI 1, 29-32). Tampoco aceptamos con D. Yndurain la lectura crasamente fisiológica de J. Constantino Nieto. Tela sería himen. Es la metáfora de la tela la que no está clara: ¿Se trata de la tela de la vida que tejen y cortan las Parcas? Si fuera así habría que dar al "de" valor instrumental y parafrasear el verso de este modo: rompe la tela de la vida con o por medio de este dulce encuentro. ¿O más bien será el "de" partícula de una metáfora in praesentia como llama (de) = amor o cavernas (del) = sentido con valor de genitivo epexegetico que establece la identidad tela = este dulce encuentro. Tela entonces remitiría al mundo de las lides caballerescas y significaría: tela que delimita el campo de pelea y torneo donde los caballeros medievales disputan a lanzadas su trofeo y el favor de las damas en desafíos y "encuentros" brutales. Tela, en fin, podría tener el valor de velo que oculta, pero en este caso habría que dar por elidido un amplísimo tramo del verso que habría que reconstruir o destrozarse así: "rompe la tela de la vida ("urdimbre de carne y espíritu") para que se pueda dar el dulce encuentro". Rasga, para que vea y me encuentres. A un hijo de tejedores, familiarizado con el burato de las tocas, fácilmente se le puede venir a la cabeza esta metáfora tradicional. El comentario abona también esta intelección: rompe la tela que impide la visión del alma con Dios. Allí (LI 1, 29 y 32) es también sintomática la mención de la tela de araña. No puede estar lejos de su pensamiento el "cupio dissolvi et esse cum Christo" de san Pablo (Fil 1, 13). Ser desatado y romper la tela se asocian así, en la mente del autor de *Llama*, antes y después de fijar y restringir el verso a su cuño endecasilábico. De todos modos el carácter de poesía abierta por el simbolismo polivalente no queda desmentido por este caso. El texto no se resuelve por ninguna opción. El lector, al recibir estos procesos desatados por el texto, los finaliza en una u otra resolución simbólica, de acuerdo con su propio universo de sentido.

14. Las imágenes de luz y de sonido

Las imágenes que se ofrecen a la sensibilidad son pocas e incorpóreas. Las correspondencias sensibles de la experiencia cantada quedan esbozadas pero sin pintar, envueltas en luces y colores blancos: *resplandores*, *lámparas*, *primores* (¿qué son?) nos dejan alumbrados y sin color. Un *aspirar* y un *recordar* (despertar), una *mano* y una *caricia* (*toque*), un *fulgor* y un *cauterio* que burlan el deseo de apretar algo material con la imaginación y, sin embargo, nos queda el poema grabado más en la emoción y escrito en el oído, que captado por la fantasía que a nada logra asirse. Usa del sonido templado, del juego de contrapuntos y de la energía luminosa; ¿los emplea para conjurar la amenaza de la muerte, y encararla con valentía? Desde la experiencia del presente satisfecho nos lanza hacia un futuro donde haya manos, brazos, rostro y ojos. Son reclamados, aunque para ello haya que atravesar "y aparejarse para subir por el desierto de la muerte" (CB 40, 1). Ya se ha negado y matado todo, ya se ha trascendido toda imagen y aprehensión, sólo queda en el corazón sin ídolos un enorme fuego antes devorador, una *esquiva llama* que ahora es *tierna*, llama suave que lame, sana y regala la piel íntima y enardecida, suave y áspera mano sobre la carne viva de ardor. Más allá de las ansias inflamadas, abandonando toda angustia y cuidado, todo fantasma, -¿qué otro cuidado le ocupa al hombre que no sea la muerte?- se dibuja algo semejante al despertar en el regazo de un amante.

⁵⁷ H. Hatzfeld. *Estudios sobre literatura mística española*, ha estudiado el símbolo detenidamente reseñando todos los precedentes desde la Iliada y la caverna de Platón, naturalmente.

V. EL SENTIDO LITERAL DEL POEMA

¿Nos preguntábamos para qué tanta música, para qué tanto juego sonoro? Hemos observado la especial posición del verso central. Vimos el valor de los tiempos y su juego particular que delata una especial posición en el tiempo y en el mundo del autor del poema. Buscando dar cuenta de un indicio que le dé unidad, hemos propuesto para el poema el título de **poema del amor, el tiempo y la muerte** por creer ver en estos tres omnipresentes asuntos la clave de interpretación más cabal del sentido de este poema.

Conocido es el valor artístico y semántico del primer verso en cualquier composición. En ésta también marca ya la perspectiva del poema. Un único motivo simbólico: el fuego y sus efectos, la no progresión temporal, la exclamación como forma preferida de decirse la experiencia acategorial de lo vivido, imposible de pintar. La dominante semántica en la que convergen todos los signos es el eterno problema del amor, frente, contra o quizá a favor de la muerte, amor que empuja a la muerte. Amor de ofrenda y de martirio. La tensión insoportable del amor presente se marca sobre el texto a través de los oxímoron y paradojas antitéticas y algún otro sinsentido lógico, llámense desvíos o figuras, que se dicen sobre todo a base de interjecciones, es decir, sin discurso completo y en forma fragmentada por la violencia latente en una realidad que se deja ver como inefable: el amor místico. Este motivo no encuentra cauces léxicos suficientes en las constricciones de la poesía humanista y renacentista de que dispone el artista. El ímpetu torrencial y arrebatado de la experiencia produce esta pérdida de control sobre la expresión.

1. El tiempo del místico

La vivencia del tiempo que el poema revela es la del tiempo configurado por la forma histórica de la religión cristiana más genuina⁵⁸. El tiempo del cristiano simultáneamente goza del presente en el ya de la fruición del amado, conocido y poseído como Don personal del Espíritu de Jesús (aspirar sabroso, de bien y gloria lleno) y, a la vez, sufre la ausencia de la visión esperada. Es la dinámica que se expresa con las imágenes de las arras y el matrimonio, de las primicias y la cosecha, de los aperitivos y los banquetes, del tiempo escatológico en términos teológicos. El poema es otro "vivo sin vivir en mí", otro Canto de desterrado, si aceptamos la interpretación existencial del Romance "super flumina Babylonis"; más digno de san Juan de la Cruz, más suyo, hecho con materiales simbólicos anteriores, propios o ajenos (la "*Llama* que consume y no da pena" del Cántico espiritual es el germen, pero también muchísimos tópicos de su poética están presentes aquí) y con maestría más propia de su mejor musa, la de las formas italianizantes⁵⁹.

2. La muerte mística.

La muerte es tópico poético en todo tiempo. Ha merecido un estudio sintético amplio⁶⁰. Pero la muerte de "*Llama de amor viva*" es, para el autor y el lector, real y urgente. No es entelequia poética, es la misma condición del encuentro más deseado, es el motor del poema, su razón. Ahora bien, aquí su tratamiento es especial. Parece no tener amargura ni aguijón. La música del verso lo disimula. Tiene todo el poder destructivo, pero ha sido ya pasada (en vida la has trocado). Extendió sus efectos sobre la vida entera, aquí llamada muerte; fue antes esquiva, estuvo la muerte matando las formas naturales de vivir y ahora se encuentra con que no tiene poder de aterrar. Es ahora amiga, si antes aliada. "Hay que utilizar la muerte" había dicho san Agustín, aquí ésta ya ha dado de sí todo su servicio a la vida. Hizo entrar la eternidad en el tiempo. A vida eterna sabe. Esta es la muerte cristiana, ya aconteció en el bautismo, donde ha quedado modificado el modo de vivencia de la temporalidad. Ya se extendió durante toda la noche o todas las noches, ahora sólo queda su aspecto de leve ruptura del velo. Por eso puede nacer este canto libre del congénito miedo a morir, un canto en alegre carrera hacia la muerte, un canto de mártir. Ciertamente la *Llama* recupera el espíritu de la primera generación cristiana, la que pedía con fervor: pase este mundo, Marán atha. Acaba ya, Señor, rompe, dice fray Juan. La

58 Cf. : J. MOURROUX, *Le temps du mystique*, en: *Le mystère du temps*, Paris, Cerf 1963. p. 264 ss

59 Las heridas, las cavernas, el regazo de la esposa, el sueño, toda la simbólica nupcial ya estaban en Cántico.

60 Cf. M^a ROSARIO FERNANDEZ ALONSO en nota 1.

impaciencia y la tensión del deseo se resuelve, se resigna -si quieres-, en el regreso al presente aceptado y gozado, verdadero punto tangente de las esferas del tiempo y la eternidad para el cristiano. La presencia de la muerte (matando, muerte en vida la has trocado) no es devastadora ni su efecto sobre el místico es aterrador, nostálgico o sombrío, sino que glorifica y vitaliza el amor y la paz del gozo probado aquí. Qué distinta es la nostalgia dolorida y tristísima que extiende sobre la poesía de Garcilaso el paso de la muerte:

*... estaba entre la hierba degollada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde. (Egl. I, 323s)
... la pena de su ausencia vi mudarse
no en pena no en congoja, en cruda muerte
y en eterno el alma atormentarse. (Egl. I, 323s)*

En esta poesía la muerte es sólo liberación platónica del dolor o de la posesión tiránica del mal de amores; para el místico ya es la muerte conocida, desierto atravesado, compañera esquiva y amarga de aventura nocturna. La muerte es para el místico la mejor posibilidad. Se daría un mero alarde de retórica si no nos supiese a verdad esta belleza. La muerte es la que rompe la tela, la que se ha adelgazado para que trasluzca, la que en el dulce encuentro es portadora de toda la violencia y toda la paz del amor consumado. La muerte ya era conocida y había sido aceptada por la negación tan radical que supone amar lo absolutamente santo y distinto y por la mortificación -incorporación a la muerte de Cristo- que exige el amor religioso, que iguala a los amantes. El Apóstol, apasionado, ha enseñado a todo cristiano, a todo místico, a decir con verdad "*quotidie morior*", esta es la vivencia que ha convertido la muerte en aliada y amiga. La muerte así tragada y asumida ha hecho su trabajo sobre el hombre durante toda su existencia corporal, le ha dejado ya antes del final asomado ante el abismo, iluminado, ardiente y listo para el amor y el vuelo definitivo. Su feo gesto y su espolón han sido desmontados. "*¿Dónde está muerte tu aguijón, dónde tu victoria?*" El verso central del poema marca el punto de inflexión de la emoción y de la exclamación; cambia su dirección del futuro hacia el presente. No hay aquí burla agria ni desespero -Quevedo es maestro trágico en este otro modo de exorcizar su mortal malaventura- hay colaboración y aceptación. Desde la visión del amor actual (*llama, cauterio y lámparas*), el deseo exacerbado hurga en el pasado y, sin recostarse en la nostalgia, alcanza el éxtasis que se remansa en la conformidad con el amor presente. Se abre por una vez la confianza en que no le venza al amor la muerte y ambos -¡cosa de soñar!- sean compatibles. Estamos pues ante un canto escatológico como los de san Pablo; pero aquí, en vista de que no hay concesión a la petición formulada (no se concede el *acaba ya*, ni el *rompe la tela*), se vuelve diciendo: "non recusso amorem", del mismo modo que Pablo dijo: "non recusso laborem". La estrofa 11ª del Cántico espiritual recoge este mismo tema y desarrolla el mismo motivo:

*Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor que no se cura
sino con la presencia y la figura.*

Pero allí el futuro todavía apremiaba y tendía sobre el poema (y el poeta) un hálito de inquietante ansiedad que marca con nostalgia el presente, aún rehusado o rehuido. En *Llama*, sin embargo, el presente es plenamente disfrutado, no hay dolencia ni se pide la cura sino la muerte; además, el deseo vehemente se aquieta en la posesión actual del amado ya abrazado en la intimidad de la unión.

Ciertamente esta visión de la muerte condice en parte con toda visión impregnada por la fe cristiana, desde los neoplatónicos a san Bernardo, pasando por el autor de los *Triumphs*, los juglares y

trovadores del amor cortés hasta los humanistas de la academia florentina. Todas estas ideas, percepciones y actitudes no han dejado de estar presentes en la cultura española. Quizá la Celestina sea excepción. Hasta nuestros días esta penetración es total. La modernidad con su acicalamiento, disimulo y prohibición ("interdicción social", lo llama Philippe Ariès) de la muerte es la que abre una brecha en este continuum histórico. Lo original del poema *Llama de amor viva* es la sinceridad de la vivencia y la precisión en la coincidencia con la concepción cristiana y paulina de la muerte.

3. El arte y la muerte

Hemos visto que el poema se autoenuncia desde una perspectiva de umbral. Su situación es la puerta del abismo y su pasión es el vértigo y el éxtasis en uno. Está dicho en el borde mismo de la conciencia de la vida presente, afectada, en cristiano simultáneamente, por la muerte y la eternidad. Desde su último verso parece que no hay más camino que andar ni más palabra que decir; no hay otra propuesta que el salto definitivo. No hay otro escalón ni estribo. O amor o muerte, que será otra forma de la vida en amor. En *Llama* no hay recurso al inevitable valor icónico y paradigmático del *homo viator* y su eterno camino o viaje espiritual. Con razón se ha dicho⁶¹ que la representación lineal que con más aproximación conviene a este poema es la espiral ascendente; no avanza en recto, sino por recurrencia de los mismos motivos en planos diversos, superiores y excelsos. Queda sólo en el poema el tiempo con su peculiar balanceo de sucesiva atención al antes, al ahora y al después. Falta la consabida sucesión de anécdotas y de escenarios, las mismas emociones y sentimientos se alcanzan mediante momentos recurrentes, colocados en planos superpuestos. Los estados de ánimo pintados dejan ver lo que acaba de suceder y lo que el deseo anticipa, pero lo que realmente ha sucedido o está sucediendo se nos escamotea, la emoción apasiona y llena todo.

La dominante semántica en la que convergen todos los signos y símbolos del texto es la tensión amor contra tiempo, vale decir, amor contra muerte. No hay amor y culpa, ni si quiera, lo tan visto en este momento del s. XVI amor y ausencia o amor y dolor de la irremediable ausencia, hemos observado que los signos que realizan sobre el relieve del texto esta sola oposición violenta: amor frente a muerte.

El amor y la muerte, dos fuerzas en lucha continua, tratan de conciliación y colaboración en los estratos subtextuales de este poema. No hay temores ni exorcismos. No hay meditación sobre el *dies irae*. Cada uno de los polos se presenta con toda su verdad y con todas sus exigencias irreconciliables, contrapuestas, en el campo de batalla y tela de juicio: el hombre cargado con su conciencia limitada y su deseo eterno, omnipotente (u omni-apetente), y armado de su arte de la palabra, es el único lugar de encuentro y contraste de estos dos poderosos que se disputan el favor y el botín: el amor y la muerte.

El arte es poder de disimular y enmascarar con símbolos y juegos de palabras, atraídas y aventadas en primorosa danza musical, la conciencia de muerte y noche. ¿Ejercita el autor de *Llama* este arte? Podrían esos juegos hacer pensar que el poeta está echando una cortina de humo ante la tragedia absoluta de la muerte, y que usa del arte con sus absurdas patrañas, como si se tratase de un tupido velo rosa de música y palabras pudiese ocultar y levantar el "pañó que cubre a todas las naciones". ¿Será el poema una operación de eufemización y cosmética de la misma y trágica muerte de todos los humanos? ¿Será la *Llama* un suspiro que desfogue la angustia, un desagüe de absurdas certezas generadoras de ansiedad neurótica e insoportable, una evasión ante la dura y fría realidad, un subterfugio instintivo de Eros ante Thánatos? ¿Una musiquilla celestial para ocultar, como silbando en la noche, el miedo que todos sentimos? ¿Un grito emocionado que esconda el íntimo terror? ¿Frente a este enemigo, sólo tiene el hombre para enfrentarlo y resistir su embestida este castillo de dos docenas de versos? ¿Está fray Juan corriendo un tupido velo de música y haciendo un conjuro o embrujo de palabras que distraiga de la *memoria mortis*? ¿Será su propuesta: hagamos música de palabras mientras nos amenaza la perdición?

No. Aquí no hay el inevitable discurso tardomedieval sobre la *vanitas vanitatum*, no hay moralina sobre las deficiencias del presente. No. El místico cristiano mira cara a cara a esta brutal amada y

61 F. RUIZ, *Cimas de contemplación. Exégesis de Llama*, en: *Ephem. Carm.* 13 (1963) p. 243.

novia, cuyo encuentro rompe y mata, disuelve y suelta, cuyo abrazo de osa desgarrar. No hay terror de "dies irae" en las cavernas del sentido de este hombre seguro en el amor, sólo queda en ellas el espléndido fulgor de una luz ajena, reflejada en el espejo limpio de todo vaho, el bien y la gloria de una persona amable que despierta respira y se duerme. Queda el arte al servicio de la anticipación de la resurrección y de la gloria en el presente. Ministro de esa gloria y ese bien, provocador de la esperanza y la belleza, como gozo que desde ahora está accesible a todos los humanos y que el artista cristiano anticipa en su obra como parte de la gracia que él disfruta y que a nosotros nos permite revelar y disfrutar de nuestra propia gracia. Arte como reflejo, no del temor a la muerte, sino como resplandor de la gloria y la victoria de la Pascua de Cristo.

Bibliografía comentada

Introducciones

- SILVERIO DE STA. TERESA, *Obras de san Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, BMC 13, Burgos 1929, p. VII-XXXI
- ALBERTO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, *Vida y obras de san Juan de la Cruz*, BAC, Madrid 1950, 2ª ed. 1105-1117.
- RUANO, LUCINIO, *Obras de san Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1982, IIª ed., 735-740.
- RUIZ SALVADOR, F., *Introducción a san Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*, BAC, Madrid 1968, p. 146-269.
- PACHO, E., *San Juan de la Cruz. Obras completas*, (Edición *Maior*), Monte Carmelo, Burgos 1982, p. 1157-1178. *Iniciación a san Juan de la Cruz, pautas para la lectura y el estudio de sus obras*, Monte Carmelo, Burgos, 1982.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Llama de amor viva. Primera redacción (LIA). Segunda redacción (LIB). Edición crítica por EULOGIO PACHO*. Editorial Monte Carmelo. Burgos, 2014. Biblioteca Mística Carmelitana, v. 34. 638 pp. (Introducciones a LIA y LIB en pp.: 1-135 y 339-485).
- RUIZ SALVADOR, F. - RODRIGUEZ, J. V., *Llama de amor viva*, Ede, Madrid 1980, p. 925 ss.
- CASTRO, G., *Llama de amor viva. El libro de la perfección*, en AA. VV., *Introducción a la lectura de san Juan de la Cruz*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1991. ID. *Diccionario de San Juan de la Cruz*, (DSJC) s. v. *Llama de amor viva. Espíritu Santo*.
- CUEVAS, C., *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*. Taurus (colec. *Clásicos Tauro*) Madrid-Buenos Aires-México 1993. pp. 55-67.
- KAVANAUGH, K., *Introduction to "The Living Flame of Love"*, en *Carmelite Digest* 6 (1991) p. 48-59.
- POUCHEL, M., *Introduction a la Vive Flamme d'Amour*, en *Carmel* 58 (1990) 31-44
- Otros estudios
- AA. VV., *Trinidad y vida mística*. Estudios Trinitarios, Salamanca 1979.
- ACKERMAN, J., *The Childhood of John of the Cross and the Living Flame of Love*, en: *Studia Mystica* 13 (1990) 4-17.
- AMATUS VON HEILIGE FAMILIE. . *La "fe ilustradísima". A propos d'un livre recent*, en *Ephemerides Carmeliticae* 9 (1958) 412-424.
- ANICETO DEL SANTISIMO REDENTOR, *La inhabitación de la santísima Trinidad en el alma según san Juan de la Cruz*, en: *Revista de espiritualidad* 2 (1943) 37-49.
- ARENAS, José, *Llama de amor viva*, en *Miscelánea de estudios hispánicos. Homenaje a R. Sugranyes de Franch*, Monserrat, 1982, pp. 11-20.
- ARTOLA, A. M., *La naturaleza del fenómeno espiritual llamado "muerte mística"*, en *Scriptorium Victoriense* 31 (1984) 341-326.
- BALLESTRERO, A., *La "Fiamma"*, en: *Fiamma Teresiana* 31 (1990) 105-108.
- BARNSTONE, W., *Mystico-Erotic Love in "O Living Flame of Love"*, en *Revista Hispánica Moderna*. New York 37 (1972-73) 253-261.
- BARUCCO, E. "... Muerte en vida las has trocado". *Spirito Santo, mistero della Trinità e simboli pasquali nella "Llama de amor viva"*, en: *Quaderni Carmelitani* 15 (1998) 77-97.
- BLANCHARD, P. *Experience trinitaire et vision beatifique d'après saint Jean de la Croix*, en *L'année théologique* 9 (1948) 293-310.
- BORD, A., *Le symbole du sujet en St. Jean de la Croix*, en *Vives Flammes* 86 (1974) 73-79.
- BRIEBA, J., *Una aproximación de síntesis e intento de análisis a los versos primero y segundo de la Canción 3ª de la "Llama de Amor Viva", de San Juan de la Cruz.*
- CAHILL, T. J., *The Symbol of the Flame in the Works of San Juan de la Cruz*. Thesis of the Catholic University of America, 1950, 57 p., 28 cm.
- CARTAYA, P. P., *Símbolo del fuego en los poemas y comentarios de San Juan de la Cruz: Estudio analítico*. Saint Louis University, 1979. 147 p.
- CASERO, J., *El Espíritu Santo agente principal y quía de la dirección espiritual del alma. Estudio a partir de San Juan de la Cruz*, en *Teología espiritual* 23 (1979) 131-180.
- CASTRO, G., *La plenitud mística y cristiana. Ensayo de orden para textos sanjuanistas*, en *Monte Carmelo* (1990), p... ID., *Llama de amor viva. Poema del amor, el tiempo y la muerte*, en *Monte Carmelo* (1991) p... ID., en *Poesía y teología en san Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, (Colección *Estudios MC*, nº 15 bis) Burgos 1991.
- CEREZO GALAN, P., *La antropología del espíritu en Juan de la Cruz*, en: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SANJUANISTA, Vol. III, *Pensamiento*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 127-153.
- CHIAPPINI, G., *El modelo general de la semántica del "Deseo" en la primera declaración de la Llama de amor viva" (Texto B)*, en: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SANJUANISTA, vol. I.

- Filología*. Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 233-244.
- COLÓN RIVERA, LUIS ALBERTO, *Misterio trinitario y matrimonio espiritual en san Juan de la Cruz, perspectivas desde una estética teológica*, en: *Angelicum*, Roma 2000. 305 p.
- COLÓN RIVERA, LUIS ALBERTO, *Pneumatología y matrimonio espiritual en San Juan de la Cruz, perspectivas desde la vida consagrada*, *Angelicum*, Roma 1998. 174 p.
- CUEVAS, C., *La prosa sanjuanista (aspecto artístico-literario)*, en *Poesía y Teología...*, Monte Carmelo, Burgos 1991, 173 ss. ID. *Perspectiva retórica de la prosa de la Llama de amor viva*, en *Insula* 537 (1991) 23-25.
- CUEVAS, Cristóbal, *Los versos de la «Llama» de San Juan de la Cruz en su tradición manuscrita*, en *Philologica. Homenaje al Profesor R. Senabre*, Univ. de Extremadura, 1996, pp. 111-128.
- DAMIEN DE JÉSUS, o.c.d. *Ne perdez pas les onctions délicates du Saint-Esprit!: la contemplation d'après saint Jean de la Croix; Carmel (Toulouse)* 140 (2011), pp. 8-21.
- DINO, SANTINA. *Sanguis Christi cuateriumamoris: la 'fiamma' di san Giovanni della Croce alla luce della spiritualità del sangue di Cristo, Il sangue della Redenzione* 9 (Roma 2011) n. 1. Pp. 55-107).
- De COUCELLES, D., *Therese d'Avila: la puissance du sensible*, pp. 177-215 y *La poétique de Jean de la Croix*, pp. 217-252. en el libro: *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, Honoré de Champion, 2003.
- DE GOEDT, M., *L'aspiration de l'Esprit Saint au coeur de l'homme selon saint Jean de la Croix*, en: *Lumière et vie* 34 (1985) 49-63.
- DENT, Barbara., *Resurrection Love, the living flame*, en *Cross and Crown* 25 (1973) 49-59.
- D'HEROUVILLE, CATHERINE , *Le contact substantiel chez Jean de la Croix. Interêt pour la recherche contemporaine en théologie. En Recherches de Science Religieuse*, 95 (2007), pp 227-252. www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2007-2-page-227.htm
- DIEZ GONZALEZ, M. A., *La "reentrega" de amor*, en: *Ephemerides carmeliticae* 13 (1962) 299 y ss. ID. *Pablo en Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos 1990. Especialmente cap. V-VI, pp. 267-512. ID. *Morir de amor. Aproximación sanjuanista al novísimo de Teresa de Jesús*, Monte Carmelo 88 (1980) 594-618. .
- DONAZAR, A., *El hombre de las ínsulas extrañas*, Monte Carmelo, Burgos 1985, 187-203.
- EFREN DE LA MADRE DE DIOS, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad en la vida espiritual*, Zaragoza 1947, p. 138-140 y 368-411.
- EGAN, K. J., *"The biblical imagination of John of the Cross in "The Living Flame of Love"*, en: Steggink, O. (Ed.), *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1991, pp. 507-521.
- EGIDO, A., *El águila y la tela. Concordancias entre Santa Teresa y san Juan de la Cruz*, en: *El Bosque* 5 (1993) 15-28.
- ELIA, P. *Llama de amor viva: Juan de la Cruz del autor al revisor* en C. MATA – M. ZUGASTI (eds.) *Actas del Congreso "El siglo de oro en el nuevo milenio"* Tomo I, Eunsa. Pamplona 2005, pp. 617-629. Más extenso en la revista *II Confronto litterario* (Universidad de Pavía) nº 41 (año XXI).
- EULOGIO DE SAN JUAN DE LA CRUZ, *La transformación total del alma en Dios según san Juan de la Cruz*, EDE, Madrid 1963, 350 pp.
- FARAONE, MARIO, *La inhabitación trinitaria según san Juan de la Cruz*, Roma, U. Gregoriana 2002, 489 p.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, M^a. J., *Los antónimos 'luz' y 'oscuridad' en la mística española del Carmelo. De la denotación al símbolo*; en: *Campo semántico y connotación*, Madrid, CUPSA 1977.
- FERNANDEZ, L. M., *El desdoblamiento en la "Llama de amor viva". (Una cala en la canción tercera)*, en: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SANJUANISTA, vol. I, *Filología*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 387-398.
- FERRARO, G. *Lo Spirito Santo nelle opere di san Giovanni della Croce*, *Teresianum* XLIX (1998) 401-510 y LIII (2002) 35-107.
- FRAISON, MARIE-LAURE, *Obumbramiento Obumbración. Contribution au discernement de l'expérience mystique de saint Jean de la Croix a partir des variantes des deux versions de la Vive Flamme d'Amour. Thèse en vue de l'obtention d'un doctorat canonique de théologie en l'Institut Catholique de Toulouse, Faculté de Théologie*. Janvier 2012. T. I: 456 p. T. II: *Synopse des deux versions de "La vive flamme d'Amour de Saint Jean de la Croix*, 321 p.
- GABRIEL DE SANTE MARIE MADELEINE, *Les sommets de la la vie d'amour*, en *Angelicum* 14 (1937) 264-280.
- GARCIA DE LA CONCHA, V., *Filología y mística: San Juan de la Cruz, "Llama de amor viva"*. Madrid, Real Academia Española, 1992, Espasa Calpe. 77 p.
- GARCIA PALACIOS, J., *Consideraciones sobre el símbolo de la "llama" en san Juan de la Cruz*, en M^a JESÚS MANCHO DUQUE (Ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca 1990, 159-166. ID. *Léxico de luz y calor en Llama de amor viva*, en:

- STTEGINK, O., (Ed.), *Juan de la Cruz, espíritu de llama.*, Roma, *Institutum Carmelitanum*, 1991, 383-411.
- GARRIDO, P. M^a, *Otro manuscrito desconocido de la Llama B de san Juan de la Cruz*, en: *Carmelus* 38 (1991) 37-62.
- GEMMA DELLA TRINITA, *Il vertice dell'unione mistica e l'inabitazione trinitaria in san Giovanni della Croce*, en: *Rivista di Vita Spirituale* 22 (1968) 558-572.
- GERARDO DE SAN JUAN DE LA CRUZ, *Un trozo inédito de la Llama de amor viva de N. P. san Juan de la Cruz*, en *Monte Carmelo* 11 (1910) 397-9.
- GOURAUD, P., *La gloire et la glorification de l'univers chez saint Jean de al Croix*. Beauchesne, Paris 1998. Colec. *Théologie historique* nº 107.
- GÓMEZ ÁVILA, María Tula, *Amor humano y divino en el poema «¡Oh llama de amor viva!»*, en *Crítica Hispánica*. Pittsburgh (USA) 16 (1994) 287-296. ID., *Aproximación lingüística al poema «¡Oh Llama de amor viva!» de San Juan de la Cruz*, en *Semiotica del testo místico*, pp. 483-488.
- HATZFELD, H., *Las Profundas Cavernas. Estructura de un símbolo de san Juan de la Cruz*, y *La prosa de san Juan de la Cruz en la Llama de amor viva*, en: *Estudios Literarios sobre Mística Española*, Gredos, Madrid 1973 (3ª ed) 319-386.
- HAWTHIG, H. J. *Trinity in the Living Flame of Love*, en: *Nubecula* 31 (1980) 18-30.
- HERRÁIZ, M., *Consagración de un místico y un teólogo. Llama de amor viva*, en: *Teresianum* 40 (1989) 81-113.
- IRAGUI, MARCELINO, *El Espíritu Santo en mi vida a la luz de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo 2002, 260 p.
- JOSE VICENTE DE LA EUCARISTIA, *Trinidad y vida mística en san Juan de la Cruz*, en: *Estudios Trinitarios* 16 (1982) 217-239.
- JUAN JOSE DE LA INMACULADA, *El último grado de amor. Ensayo sobre la Llama de amor viva*, Santiago de Chile 1941, 240 p.
- JUAN DE JESUS MARIA, "Le amaré tanto como es amada". *Estudio positivo sobre la igualdad de amor del alma con Dios en las obras de san Juan de la Cruz*, en *Ephemerides Carmeliticae* 6 (1955) 3-103.
- LEBLOND, D., *Fils du lumière: L'inhabitation personnelle et spécial du Saint Esprit en notre âme selon saint Jean de la Croix et Saint Thomas*, Yonne 1961. 450 pp.
- LLAMAS, E., *La editio princeps de la Subida y de la llama de amor viva de san Juan de la Cruz a nombre de Juan Bretón*, en Steggink, O. (Ed.) *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Institutum Carmelitanum, Roma 1991, pp. 523-547.
- LOPEZ BARALT, L., *Huellas del Islam en san Juan de la Cruz. En torno a la Llama de amor viva y la escuela de espiritualidad israquí*, en: *Vuelta* 45 (1980) 5-11. Y *Los circuitos verbales cerrados del símbolo de la noche y de las glosas a la Llama de amor viva*, en *San Juan de la Cruz y el Islam*, México, El colegio de México, 1985, 71-79. ID., *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta, Madrid 1998. Cap. III, pp. 189-239.
- MACPHERSON, I., "Rompe la tela de este dulce encuentro": *Llama de amor viva and the courtly contexto*, en: *Studies in honor of Bruce Wardroppe*, Juan de la Cuesta, Newark 1989, pp. : 193-203.
- MANCHO DUQUE, María Jesús, 'Esquivo y junto': *Lectura de dos versos de la «Llama de amor viva»*, en *Revista de Filología Española* 78 (1998) 353-371. ID., *San Juan de la Cruz. Cántico Espiritual y poesía completa*, Crítica, Barcelona 2002. Biblioteca clásica, vol. 44, pp. 208-209 y 666-717.
- MARECHAL, J., *Études de psychologie des mystiques*, Desclée de Brouwer. Paris 1937, t. II, p. 327-352.
- MARTÍN, T. H., *De la vida del cielo*, en *Teología espiritual* 42 (1989) 7-46
- MARTÍNEZ, J. L., *La poesía de san Juan de la Cruz "Llama de amor viva"*, en: *Filosofía y letras* (México) 7 (1944) 59-82.
- MOLINA NAVARRETE, R., "Llama de amor viva": *un poema ardiente e hiriente*, en: *San Juan de la Cruz* 7 (1991) 211-233.
- MORETTI, R., *Al vertice della esperienza trinitaria. Riflessioni sulla fiamma viva d'amore de s. Giovanni della Croce*, en: *Riv. di Vita Spirituale* 39 (1985) 172185.
- MORÓN ARROYO, C., *Texto de amor vivo*, en *Insula* 537 (1991) p. 15-17.
- MUÑOZ CUENCA, J. M., *Un nuevo códice de la Llama de amor viva*, en *Monte Carmelo* 88 (1980) 3-32.
- NIETO SANJUAN, J. C., *El proceso poético de la Llama de amor viva*, en: *Edad de Oro* 11 (1992) 123-132.
- NOVALES AÑÍBARRO, CECILIA DE. *Vida trinitaria y oración contemplativa en San Juan de la Cruz*. Córdoba, Dip. prov. Del. de Cultura. 2011. 169 p.
- PINILLA AGUILERA, JUAN FRANCISCO. *Caminos a la cuestión del Ser en "Llama de amor viva" de san Juan de la Cruz*; in: *La cuestión del ser en Hans Urs von Balthasar, Nicolás de Cusa y Juan de la*

- Cruz. ANNELIESE MEIS... [ET AL.]. Santiago. Universidad Católica de Chile, 2011. 279 p.
- OFILADA MINA, MACARIO, *Llama de amor viva: claves experienciales y apropiación existencial*, en *Monte Carmelo* 109 (2001) 721-746
- PACHO, E., 'Llama de amor viva'. *Del 'borrador' al 'limpio'. Proceso de integración*, en *Monte Carmelo*, 109 (2001) 685-720. ID., *Cuarto centenario de la Llama de amor viva*, en: *Monte Carmelo* 93 (1985) 115-121. ID., *La otra cara del sanjuanismo. El amor, razón de fin en Cántico y Llama*, en: AA. VV. *Introducción a san Juan de la Cruz*, Avila 1987, pp. 63-76. *Tres poemas, un tratado y tres comentarios. Relación entre las obras sanjuanistas*, en: Steggink, O. (Ed.) *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma *Institutum Carmelitanum*, 1991, pp. 346-368. ID., *Los escritos de san Juan de la Cruz*, Cristiandad, Madrid 1966. ID., *Un manuscrito desconocido de la Llama de amor viva en Monte Carmelo* 63 (1955) 76-80. ID., «*Fiamma viva d'amore*», en *RivVitSp* 45 (1991) 482-498; en: *Simboli e Mistero*, pp. 157-175. ID., *Llama de amor viva. Del borrador al limpio. Proceso de integración*, en *Monte Carmelo* 109 (2001) 685-720. ID., *La Llama de amor viva revisada en Monte Carmelo* 111(2003) 63-115. Id. *Llama de amor viva (A y B). Edición Crítica*. Monte Carmelo, Burgos 2014. (BMC 35). ID., *San Juan de la Cruz. Llama de amor viva. Primera redacción (LIA). Segunda redacción. Edición crítica por ...*, Burgos Monte Carmelo 2014. 638 pp.
- PEÑA, R., *El Espíritu Santo en la vida cristiana según san Juan de la Cruz*, en *Nova et Vetera* (1994) 56-102.
- PINILLA, JUAN FRANCISCO. *Caminos a la cuestión del ser en Llama de Amor Viva (primera canción) de san Juan de la Cruz en: Teología y Vida*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. L (2009), 433 – 449.
- POIROT, Dominique, *Le feu, intime amour, dans l'enseignement de saint Jean de la Croix*, en *ViSp* 74 (1994) 613-625.
- POULIN, J., "La Vive Flamme d' amour" au service de "Ad Amorem", en *Cahiers de Spiritualité Ignatienne* 14 (1990) 359-386.
- RICARD, R. - VERMEYLEN, A., "Llama" et "madero"; de l'usage prudent d'une image symbolique, en: *Les lettres Romanes* 1991, 83-87.
- RICARD, R., *Saint Jean de la Croix et l'image de la bûche inflammée. Contribution a l'etude d'un thème symbolique*, en *Les Lettres Romaines* 33 (1979) 73-85.
- RICO ALDAVE, F. J., *La fonction suréminente du Saint Esprit selon la "Vive Flamme d'amour" de S. Jean de la Croix*, en D. POIROT (dir.). *Jean de la croix. Connaissance de l'homme et mystère de Dieu*. Actes du colloque d'Avon 21-24/sept/1990. 179-197.
- ROLLÁN, M^a. DEL SAGRARIO, *Cuerpo y lenguaje como epifanía en san Juan de la Cruz*, en: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SANJUANISTA. Vol III, *Pensamiento*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 366-395.
- RUANO, N., *Muerte de amor: Don Juan Tenorio y San Juan de la Cruz*, México 1962.
- RUFINATTO, A., *L'(in)decibile di San Juan de la Cruz*, en *Mística e linguaggio*, Trieste 1986, 147-176. ID. *Los códigos del eros y del miedo en san Juan de la Cruz*, en *Dispositio* (Estudios) IV 1979, 1-26 y en *Semiotica ispanica*, Torino (Dell'Orso) 1985, 99-126.
- RUIZ SALVADOR, F., *Cimas de contemplación. Exégesis de la Llama de amor viva*, en *Ephemerides Carmeliticae* 13 (1966) 257-298.
- SANABRIA CHAMIZO, ESPERANZA, *La dimensión afectiva de la fe según la Llama de amor viva de san Juan de la Cruz*, en *Revista de espiritualidad* 65 (2006) 141-161.
- SANSON, H., *El espíritu humano según san Juan de la Cruz*, Rialp, Madrid 1957, pp. 520-572.
- SARMIENTO, E., *On the poem "Llama de amor viva" (The living Flame of Love) by St. John of the Cross*, en *The Downside Review* 109 (1991) 151-156.
- SCHAFERT, Clément., *L'allégorie de la bûche enflammée dans Hugues de Saint-Victor et dans Saint Jean de la Croix*, en *RevAscMyst* 33 (1957) 241-263, 361-386.
- TAVARD, G. H., *Saint Jean de la Croix. Poète mystique*, Cerf, Paris 1987, p. 241-286. ID., *The mystery of the Holy Spirit and St. John of the Cross*, en *Downside Review* 68 (1950) 255-270.
- THOMPSON, C. P., *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*. Trotta. Madrid 2002. Cap. 9, pp. 329-371.
- TOMAS NAVAJAS, P. *La fiesta del Espíritu en el corazón del hombre en Monte Carmelo* 93 (1985) 481-487.
- VAZQUEZ, L., *Los tres símbolos sanjuanistas de la noche, la llama y el sol*, en: *Homenaje a Hans Flasche*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991, 561-571

<http://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/>

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=315>

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/sjuandelacruz/

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p291/91327263090498055532279/039683.pdf?incr=1>