

Fco. Javier SANCHO FERMÍN, Rómulo CUARTAS LONDOÑO (dir.)



Llama de Amor Viva

Actas del
IV Congreso Mundial
Sanjuanista

Grupo Editorial Fonte – Monte Carmelo
Universidad de la Mística – CITEs

LENGUAJE Y SIMBOLOGÍA EN *LLAMA DE AMOR VIVA*

Asunción Escribano

Para acercarse a la *Llama de amor viva* hay que partir de la conciencia de que, por un lado, la experiencia mística es siempre anterior y está más allá del instante de la escritura; y, por otro, que el poema es el intento posterior de hacer perdurable lo que fue momentáneo y eterno y, por ello, inefable. Antes del antes ha existido la fusión. Y sólo después llega la necesidad de la experiencia poemática con su lenguaje. En ella se busca, como en la quietud de una fotografía, plasmar el vértigo de la unión, a sabiendas de que es imposible conseguirlo, porque la vivencia de la *Llama* está siempre lejos del lenguaje y pertenece a la vida íntima, a la recóndita relación entre dos amantes.

La *Llama* es el puerto final en el que recalca la nave de una vida y, también, el sentido de ésta. Responde, profundamente, a esa pregunta que le hace, de poeta a poeta, José Hierro a Juan de la Cruz, de hombre que nos representa a muchos, cuando busca un pequeño candil para iluminar su vida, a santo que se ha fundido ya en la hoguera: “Dime si merecía/ la pena, Juan de Yepes, vadear/ 20 noches, llagas, olvidos, hielos, hierros,/ adentrar en la nada el cuerpo, hacer/ que de él nacieran las palabras vivas,/ en silencio y tristeza, Juan de Yepes.../ Amor, llama, palabras: poesía,/ tiempo abolido... Di si merecía/ la pena para esto...”¹.

Nuestra presencia hoy aquí, más de cuatro siglos después de escrita la *Llama de amor viva*, es la respuesta más rotunda que cabe dar a José Hierro. Es la propia obra de San Juan de la Cruz la que contesta.

1. El lenguaje insuficiente

Hablar de la fusión con lo sagrado con las palabras de todos los días es una experiencia prácticamente imposible, que señala la limitación del lenguaje

¹ JOSÉ HIERRO, *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 255.

para nombrar todo cuanto apunta al aire y a su vuelo. “Celebración dicente de lo indecible: —escribe hermosamente, en un poema dedicado al Santo, Hugo Mújica— sobre lo que no puede ser dicho es sobre lo que la poesía no puede callarse”². En este sentido, toda la poesía de San Juan es, a modo de escala verbal, la verbalización de los distintos pasos que le han conducido a la dicha del encuentro. Como afirma Dámaso Alonso, éste es “el poema que más honda y apasionadamente (concepto y trance) se acerca al misterio de la unión divina”³.

La *Llama* nos vuelve testigos de la cima final en el proceso de unión con la luz. Para ello San Juan emplea las palabras de los hombres, estirándolas, quebrándolas, descoyuntándolas. También ese es el objetivo de la Gracia: ayudar a decir lo que nadie había dicho antes de esa manera. Su poesía nos hace ser espectadores del encuentro y también de la dificultad de hacerlo carne verbal. Cercano a ese tantear lingüístico, seguramente inspirado por Juan de la Cruz, escribe José Ángel Valente: “De la palabra hacia atrás/ me llamaste/ ¿con qué?”⁴. Ese “¿con qué?” es la vocación del poeta, etimológicamente la llamada, la invitación sagrada a escribir.

San Juan quiere con la escritura comunicar lo que ha vivido y, para conseguirlo, se apoya en un planteamiento coral de puntos de vista que afectan a ámbitos diferentes (el sujeto poemático, el espacio, el tiempo, la realidad, las palabras...), y que confluyen todos en el poema. En su escritura, como ha señalado Domingo Ynduráin “se da la sucesión en lugar de la simultaneidad con que sí se produce el conocimiento divino”⁵. Comienza, así, Juan de la Cruz el poema reconociendo la dificultad para hablar de aquellas cosas para las que el lenguaje no está hecho, “por ser cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje”⁶.

Es consciente el autor de esa triple dimensión del lenguaje para un creyente: que sirve para hablar con uno mismo, para hablar con los demás, y para hablar con Dios. La palabra en San Juan es una palabra que no procede del “logos” filosófico. Es, por el contrario, una *palabra paradójica*, que logra el conocimiento a partir de la conciencia de su limitación, “de la imposibilidad de expresar la visión mística

² HUGO MUJICA, *Poéticas del vacío*. Barcelona: Trotta, 2002, p. 68.

³ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, en: DÁMASO ALONSO, *Obras Completas*. Madrid: Gredos, 1972-1993, 10 vols. Vol. II, 1973, p. 987.

⁴ JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006-2008, s vols. Vol. I, *Poesía y prosa*, 2006, p. 325.

⁵ DOMINGO YNDURÁIN, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 51.

⁶ LUCE LÓPEZ BARALT y Eulogio PACHO (eds.), *San Juan de la Cruz. Obra Completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, 2 vols. Vol. I, p. 235.

por medio de palabras”⁷. Como nos indica Alvar, los textos de San Juan “no son sólo los bellísimos poemas que conocemos, sino un mundo trascendido que poco tiene que ver con la realidad que comunican; son la transmisión de un mundo inefable que se nos entrega con palabras porque no hay otro modo de hacerlo”⁸.

Después, como último momento del proceso escritural, tras la experiencia y su intento de perduración con su comunicación en el poema, está la explicación, la interpretación, la glosa. Escribe, en este sentido, Federico Ruiz que

las canciones son una expansión lírica, con finalidad estética, y no práctica. Quiere el poema revelar grandezas, más que enseñar la manera de llegar hasta ellas. En cambio, el comentario, ya por su misma naturaleza, es de carácter práctico, pues tiene por objeto hacer más inteligible a los profanos el contenido del verso⁹.

Los comentarios, por tanto, están ya lejos del silencio y pertenecen al mundo. Con ellos, San Juan intenta el acercamiento al otro. Busca salir del ensimismamiento experiencial del autor, para conseguir la comprensión del lector. También, quizá, salir al paso del posible juicio por parte de la Inquisición. “El mensaje de los versos había sido libérrimo y osado —escribe Antonio Colinas— pero el comentarista neutraliza ese contrario con otro: el del dogma”¹⁰. El viaje del poema de la *Llama de amor viva* conduce, por tanto, de la vivencia íntima a la experiencia social, pasando por el nudo del poema, que ata, en sí, sus dos extremos: su silencio y su comunicación. No podemos olvidar que, en última instancia, el poema es un tratado de amor que busca explicar los momentos superiores de la unión del alma con Dios¹¹.

Por otro lado, hay que tener en cuenta, como bien señala Alvar que, en la experiencia poética de San Juan, el signo lingüístico se ve enriquecido con unos valores que no están en la trivialidad lingüística cotidiana, y que al signo poético le añade el Santo una connotación cuya complejidad puede revestir muy variados valores. Además, junto a ello le suma, también, la preocupación didáctica¹².

⁷ JOSÉ JIMÉNEZ, “Luz y transfiguración”, en: José Ángel VALENTE y José LARA GARRIDO, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Barcelona: Tecnos, 1995, pp. 293-304, 293.

⁸ MANUEL ALVAR, *Nebrija y Estudios sobre la edad de oro*. Madrid: CSIC, 1997, p. 241.

⁹ FEDERICO RUIZ SALVADOR, “Cimas de contemplación. Exégesis de la *Llama de amor viva*”, *Ephemerides Carmeliticae*, 13, 1962, pp. 257-298, 262.

¹⁰ ANTONIO COLINAS, “Contrarios contra contrarios: el sentido de la llama sanjuanista”, en *Del pensamiento inspirado*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, 2 vols. Vol. I pp. 138-148, 141.

¹¹ JOAQUÍN GARCÍA PALACIOS, “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: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, p. 159.

¹² MANUEL ALVAR, “La palabra trascendida de San Juan de la Cruz”. En: José MUÑOZ LUENGO (coord.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Obispado de Ávila, 1986, p. 207.

Es decir que, si tomáramos como guía la lúcida imagen de Dámaso Alonso cuando habla de San Juan y de su acercamiento “desde esta ladera”, tendríamos que señalar que el poema se situaría fuera de ambas laderas, mientras que los comentarios al poema sumarían ambas laderas: la teológica y la filológica, la transmisión de la experiencia desbordante desde la fe, y la reflexión sobre ella y sobre las palabras empleadas para trasladarla. Aunque en su reflexión sobre San Juan, Dámaso Alonso rechaza la posible racionalidad del Santo a la hora de componer el poema: “No se explica así, no se puede explicar así, ese núcleo giratorio, esa vorágine, esa esfera sombríamente abrasada y al par álgidamente luminosa, contradicción de toda razonable racionalidad”¹³. Así lo señala también Emilio Lledó cuando defiende, con extrema lucidez, que “una de las peculiaridades de la obra literaria de Juan de la Cruz consiste en el hecho, casi excepcional en toda la historia de la literatura, de ser él mismo autor e intérprete de sus propios escritos”¹⁴.

Con toda probabilidad es consciente el Santo de que cualquier obra, una vez que sale de las manos de su creador, está abierta a ser interpretada por cualquier lector que se acerque a ella y, así, como autor, desea ofrecer las claves de una interpretación adecuada. Sin embargo, los comentarios muestran la dificultad de interpretar lo arduamente interpretable por nombrar la experiencia única del encuentro con la Gracia. ¿Cómo vamos a entender los simples mortales algo que le fue concedido a él como don particular? De aquí que parezcan, en muchos casos, más oscurecer los versos que iluminarlos. Así lo señalan algunos de sus mejores lectores. Entre ellos, María Zambrano reconoce que: “Limpio de corazón se ve a Fray Juan bajo la belleza impar de su cántico, bajo la sutileza de su prosa y el no fácil de seguir encadenamiento de su discurso”¹⁵.

El problema hermenéutico, como señala Lledó, surge de que en la obra del místico se da un doble lenguaje que nos llega interpretado por el propio autor. Éste se convierte en emisor y receptor de su obra, quien, a su vez, quiere ofrecérsela a los lectores que, por su parte, son receptores de la primera y de la segunda versión de ésta¹⁶. Mediante un juego de voces y puntos de vista interesantísimos, la obra de San Juan de la Cruz se presenta como un juego dialógico entre el poeta y el teólogo: en el poema, expresa la experiencia cantada por el poeta; en el comenta-

¹³ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, en *Obras Completas*, op. cit., vol. IX, 1989, p. 224.

¹⁴ EMILIO LLEDÓ, “Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”, en: JOSÉ ÁNGEL VALENTE y JOSÉ LARA GARRIDO, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, op. cit., pp. 99-122, 99.

¹⁵ MARÍA ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, p. 73.

¹⁶ EMILIO LLEDÓ, “Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”, op. cit., pp. 102-103.

rio, expone la doctrina desarrollada por el teólogo. La primera se vierte sin tener en cuenta al lector, como bien defiende Garrido Gallardo cuando escribe que, “no sólo la actitud del emisor poético no está influenciada por un interlocutor inmediato que normalmente no existe en el momento de la escritura, sino que ni siquiera hay nada que le obligue a iniciar su comunicación”¹⁷. Este receptor es, sin embargo, el mayor condicionante de la escritura en los comentarios, cuya finalidad incluye, como primer objetivo, la comprensión por parte de aquél de los versos. Así lo considera Colin Thompson al recordar que “como con cualquier místico es la experiencia lo que cuenta más. Las ideas, los conceptos vienen después”¹⁸.

En este sentido, si aplicamos al poema de la *Llama* la teoría polifónica de la enunciación, nos encontramos con planteamientos muy clarificadores. Esta teoría revela cómo en los textos pueden ponerse en funcionamiento distintas figuras textuales. Su autor, Oswald Ducrot¹⁹ llevó a cabo una triple división en éstas. En primer lugar, el sujeto hablante (ser real que tiene su campo de actuación en el mundo), y que en la obra de Juan de la Cruz estaría representado por el hombre de carne y hueso que ha experimentado la cercanía divina. Es esta una figura que está fuera del texto y tiene su espacio en la vida real. “San Juan, el hombre, se nos escapa”, ha escrito consciente de esto Colin Thompson²⁰.

La segunda figura sería el locutor (ser de discurso que aparece marcado en los textos en las formas de primera persona) y que Ducrot divide, para justificar situaciones como la autocrítica o el diálogo interior, a su vez, en dos tipos: el locutor como ser en el mundo (λ) y el locutor como tal (L). En la *Llama*, el primero se correspondería con Juan de la Cruz poeta, quien, situado ante la necesidad de hacer duradera la experiencia, y en intimidad con su memoria, escribe la *Llama*. El segundo sería Juan de la Cruz como responsable de los comentarios, quien se distancia de la experiencia vital y poética para comentarla. Finalmente, en ambos textos podemos encontrarnos con la tercera figura: los enunciadores. En la *Llama* corresponderían a todas aquellas palabras o puntos de vista distintos al del locutor que son incorporados, directa o indirectamente, en el poema y en los comentarios.

A la originalidad que supone el diálogo entre miradas y puntos de vista hay que añadir la profunda capacidad de San Juan de poner el lenguaje al servicio

¹⁷ MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, “San Juan de la Cruz, emisor poético”. En: José Muñoz Luengo (coord.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Obispado de Ávila, 1986, pp. 111-125, 117.

¹⁸ COLIN P. THOMPSON, *El poeta y el místico. Un estudio sobre “El Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Swan, 1985, p. 219.

¹⁹ OSWALD DUCROT, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Paidós, Barcelona, 1986.

²⁰ COLIN P. THOMPSON, *El poeta y el místico, op. cit.*, p. 21.

de lo absoluto. En él palabra y vida se funden y, como ha señalado Cristóbal Cuevas, la retórica verbal de sus textos participa del ascetismo que muestra en su actitud vital²¹ y, también ella, de alguna manera, se refugia en una cartuja sin adornos, aunque podría decirse también que en ella se reflejan los rasgos cuidados que caracterizan a la música Gregoriana: austeridad, linealidad, emotividad tensa y contenida, anhelo y trascendencia²², ya que combina sucesivamente la tristeza y la profundidad, con la ascensión que transmite la luz de un rayo de sol, que tiene la potencia interior de quebrar la espesura de las nubes, y que se concreta en su poema en las lámparas de fuego de la *Llama*. Ya lo había señalado Dámaso Alonso, que San Juan estaba a “una astronómica distancia de toda idea del ‘arte por el arte’”²³. Por su parte, Hatzfeld afirmó, en esta misma dirección, que la retórica del Santo “tiene en sí algo de silencio sagrado, de la austera unisonancia de un trozo de música gregoriana y de la callada oscuridad de una catedral medieval”²⁴.

Juan de la Cruz es hijo de la retórica de su tiempo y, en ese contexto, había aprendido a emplear toda la capacidad del lenguaje para mover los ánimos, incluso siendo consciente de la limitada capacidad de éste para hablar de lo eterno y nombrar lo absoluto. Así avanza su experiencia con el lenguaje al inicio del texto: “Y no hay que maravillar que haga Dios tan altas y extrañas mercedes a las almas que él da en regalar”²⁵, asociando la experiencia espiritual con un regalo y apuntando, de ese modo, a la cesación de la voluntad personal y a la entrega confiada. Quizá también entienda que ésa deba ser la actitud con las palabras. Sólo esperar el regalo de su llegada con la certeza del grano de mostaza que sabe dentro de sí toda su energía y su potencia.

Con esa certidumbre comienza a hacer florecer el poema.

2. Las voces del poema

Si nos centramos, por tanto, en las voces del poema, es preciso señalar que, desde su inicio, aparece un sujeto lírico que representa la voz del locutor primero. Éste se dirige en diálogo aparente hacia una segunda persona, representada en la primera estrofa por la “llama”. Parece ser una voz femenina la que escucha-

²¹ CRISTÓBAL CUEVAS, “Retórica y poesía en san Juan de la Cruz”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, n° 485-486, 1991, p. 25.

²² *Ibidem*.

²³ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, op. cit., p. 213.

²⁴ HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968, p. 288.

²⁵ LUCE LÓPEZ BARALT, y Eulogio PACHO (eds.), *San Juan de la Cruz. Obra Completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, 2 vols. Vol. I, p. 236.

mos, aunque a diferencia de otros poemas anteriores no queda tan claro, y resulta complicado precisar a quién habla, como ha señalado García de la Concha:

Se dirige, en primer lugar, a una “llama que ofrece caracteres de persona [...] ha mantenido con ella una relación previa [...] le atribuye, en fin, la iniciativa y el poder decisorio en la relación²⁶.

Pero lo que llama la atención es que, como afirma López Baralt, según avanza el poema quienes, realmente, hablan en él son unos emisores poemáticos subdivididos en las personas gramaticales del “yo”, “tú” y “él”, ya que, a veces, la protagonista se dirige al amado directamente pero, en otras ocasiones, se refiere a sí misma y a su querido en tercera persona. El amado, por su parte, en ocasiones adopta la forma de una llama; otras, la de querido; o la de las lámparas de fuego. De este modo, el sujeto poemático adopta maneras vacilantes que se manifiestan en la salida y la entrada en sí mismo, al tiempo que experimenta la vivencia mística²⁷. No es de extrañar ese yo inestable, ya que el enunciador de los versos y su interlocutor acaban confluyendo y terminan no distinguiéndose el uno del otro²⁸. Algo que, por otro lado, no debería sorprender cuando se está dibujando la experiencia mística.

El profesor Gabriel Castro ha señalado cómo el sujeto del enunciado cambia de género y de número en cada una de las estrofas, al tiempo que el sujeto de la enunciación se esconde en distintos puntos de vista que revelan sus diferentes posturas ante lo expresado. Es así como unas veces se acerca y otras se aleja permitiéndonos, de este modo, asistir al zigzaguo entre las personas gramaticales. La segunda, en la estrofa primera (“hieres”, “eres”, “acaba”, “quieres”, “rompe”). Cambia de perspectiva, sin embargo, en la segunda canción, y se repliega y opta por una tercera persona verbal (“sabe” y “paga”), que se modifica en una segunda en el verso final (“la has trocado”). En la siguiente canción desaparece el sujeto poemático y se opta por una tercera persona gramatical (“estaba”, “dan”). Sorprende esa opción poética, pues imaginaríamos que, situado el sujeto lírico en el interior de esta experiencia intensa, tendería a relatarla en primera persona, siempre más comunicativa emocionalmente y más creíble. Sin embargo, parece que el locutor, sorprendido por la intensidad de tal vivencia, se sale de ella y la relata, como si estuviera fuera de sí mismo, como sucediéndole a otro. No es el protagonista quien canta; aquí oímos otra voz, señala nuevamente Castro,

²⁶ VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*. Madrid: Real Academia Española, 1992, p. 44.

²⁷ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 194-195.

²⁸ *Ibidem*, p. 195.

y añade: “De hecho, si en las primeras estrofas se exclama y reclama el fin, en la tercera se proclama un acontecimiento, casi se declama”²⁹. Finalmente, en la última estrofa se retoma simétricamente la comunicación dirigida a la segunda persona gramatical con la que se comenzó el poema (“recuerdas”, “moras”, “me enamoras”). Pero ahora, en esta ocasión, con modificación de género.

Escribió Jorge Guillén preguntándose quiénes son en ese diálogo los amantes y dónde viven, y contestó, a ambas cuestiones, que son Esposa y Amado, y que viven “aquí mismo, en estos poemas, dentro del mundo creado por estas palabras”³⁰. Los amantes están contruidos, sobre todo, de palabras, y por ello su amor se comunica públicamente con ellas, desde un presente que transmite la realidad mientras se sucede. Frente a la variedad verbal del *Cántico*, que refleja un intenso movimiento temporal, aunque sea sólo íntimo, la *Llama* refleja un continuado presente estático con el que se intensifica la percepción de presencia, de unidad, de intensidad vital del instante, a pesar de que también presente ciertas variaciones —muy significativas— de tiempo: el gerundio, que hace durar la emotividad: “matando”; o —entre otros— el imperfecto, que estira un tiempo finalizado y cambiante: “lo que estaba oscuro y ciego...”. Con ellos se construyen los momentos de la emoción interior.

3. El símbolo y la metáfora como camino

En cuanto al uso que hace Juan de la Cruz del símbolo y de la metáfora en la *Llama*, como en toda su obra, estos no se limitan a ser simples adornos semánticamente inútiles, sino que su función principal es facilitar los procesos de comprensión del receptor. Establece, por tanto, marcos cognitivos que permiten, a su vez, el conocimiento más profundo de una realidad intensamente íntima. En el caso de San Juan de la Cruz, como escribe Cristóbal Cuevas, lo decisivo es que

ve en la naturaleza un sistema de signos que miran a lo trascendente. Valles, ríos, silbos, noches, soledades, cavernas, llamas.... Palabras reveladoras, como dedos que señalan obstinadamente más allá de sí mismos. El místico se esfuerza por habituar a sus lectores, y por habituarse él mismo, a mirar en el sentido de la flecha³¹.

Como apuesta retórica central en la obra del Santo nos encontramos con el símbolo. Sólo mediante él es posible hablar, adecuadamente, de lo sagrado. A diferencia de la metáfora, el símbolo es más profundo en su sentido y en él,

²⁹ GABRIEL CASTRO, “Llama de amor viva. Poema del amor, el tiempo y la muerte”, *Revista Monte Carmelo*, 99(3), 1991, pp. 445-476, p. 450.

³⁰ JORGE GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969, p. 81.

³¹ CRISTÓBAL CUEVAS, “Retórica y poesía en san Juan de la Cruz”, *op. cit.*, p. 27.

además de aludirse a su referencia, se añaden, mirando hacia atrás, connotaciones históricas acumuladas por su uso en diferentes contextos. Tiene, desde esta perspectiva, una dimensión de énfasis que se asienta en usos anteriores de la colectividad. Si se mira hacia adelante, el símbolo tiene la capacidad de incidir con su mirada en la vida, de profundizar en ella y de transformarla. Quizá por ello su empleo permite al lector comprender realidades a las que es difícil acceder desde otros niveles semánticos.

Reúne, como su nombre indica, fragmentos rotos de una realidad unitaria a la que cotidianamente no tenemos acceso. Por ello, como afirma Morales Borrero, “el símbolo no es sólo un recurso poético, sino que se convierte, junto con la alegoría, en el único medio adecuado de expresión para el lenguaje místico” ya que, mediante su uso, San Juan explica “conceptos de alta teología mística”³². El símbolo participa, de este modo, de lo universal y, quizá por ello, todas las lenguas se encuentran llenas de proyecciones de la imagen conceptual “el amor es fuego”. Lo cierto es que la llama, igual que sucede con el fuego, apunta, como bien ha advertido Antonio Colinas, a la más preciada y significativa de las imágenes trascendentes: la de la luz, prácticamente presente en todas las tradiciones³³, con antecedentes complejos y fusión de fuentes, que han sido integradas por el poeta en un sistema místico y poético original y propio³⁴.

Esta imagen como símbolo divino aparece, entre otros, en Platón, Boecio, Parménides, Plotino... y también en pensadores cristianos como San Pablo, Santiago o San Agustín, quien la considera, de manera absoluta, como el “nombre propio de Dios”³⁵. En la obra de San Juan, las criaturas participan de la iluminación que constituye la esencia divina. Esa luz no sólo se refleja en ellas, sino que las constituye, las crea, “lo cual significa que toda la creación forma parte de una unidad superior. En definitiva, las cosas creadas son luces y son espejos por los que resbala [...] la luz hasta el fondo”³⁶.

Dámaso Alonso, por otra parte, señala que el verso primero de la llama procede de uno de Boscán: “¡Oh fuego de amor vivo!”³⁷, y lo hace a través de la versión a lo divino de Sebastián de Córdoba, cuya “cristiana musa” le mostró a

³² MANUEL MORALES BORRERO, “Los símbolos luminosos”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, nº 485-486, agosto-septiembre, 1991, pp. 39-41, p. 39.

³³ ANTONIO COLINAS, “Contrarios contra contrarios: el sentido de la Llama sanjuanista”, *op. cit.*, pp. 143-144.

³⁴ PAOLA ELIA y María Jesús MANCHO (eds.), *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 666.

³⁵ DOMINGO YNDURÁIN, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. *Op. cit.*, p. 53

³⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁷ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, *op. cit.*, p. 930.

Juan de la Cruz otra senda —muy fértil— de la poesía³⁸. Ya lo había señalado el carmelita Crisógono de Jesús Sacramentado, que tal es la naturaleza de la contemplación infusa en la obra del gran místico Doctor, que

con ella comienza en las tenebrosidades de la Noche oscura y acaba en aquella otra Noche serena con llama que consume y no da pena. Ella introduce al alma en la vía mística y la conduce desde los negros umbrales de una tenebrosa purgación, por las claras y risueñas regiones de la iluminación, hasta la tierra de fuego y luces de la unión inefable³⁹.

Así San Juan, como ocurre con todos los escritores, se inspira en textos y lecturas anteriores que ha ido haciendo suyas y le sirven para nombrar, eso sí, una experiencia única. En palabras de Sagrario Rollán, el Santo fontiverense “inserta toda su fuerza creadora y el impulso original de su decir en la corriente subyacente universal de los grandes símbolos y los renueva. Así ocurría con la noche, así ocurre con el fuego”⁴⁰.

Luce López Baralt señala que la luz es un símbolo universal que aparece en las *Jerarquías celestes* del Pseudo Dionisio, y Mircea Eliade ha estudiado las distintas culturas que lo hacen suyo: el judaísmo, el helenismo, el gnosticismo, el sincretismo, el cristianismo..., La primera, sin embargo, señala que el símbolo, tal y como lo trata San Juan, parece más bien sufí, tratándose de un símbolo común a toda la mística islámica y que, en este sentido, San Juan en la *Llama de amor viva* señala que “es su alma en el momento de su transformación en Dios”, idea que los sufíes utilizan durante toda la Edad Media. También de esos místicos sufíes procederían, en opinión de esta autora, las lámparas simbólicas tan trabajadas por los musulmanes, con los que nuestro Santo coincide en su tratamiento como las luces de los atributos divinos que ya aparecen en Algazel (s. XI) o Nuri de Bagdad (s. IX).

Hijo genial, en el fondo, de la España de tres castas que exploró Américo Castro —concluye López Baralt— el poeta canta sus sentimientos cristianos con metáforas musulmanas. Y su “Llama”, poema sin duda ortodoxo, aunque culturalmente mestizo, parecería celebrar la morada de la unión iluminativa desde el punto de vista de un israquí o alumbrado musulmán. Más aún: de un israquí muy bien versado en la materia y en la simbología iluminista pertinente”⁴¹.

³⁸ MANUEL ALVAR, “La palabra trascendida de San Juan de la Cruz”, *op. cit.*, p. 221.

³⁹ CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, OCD, *San Juan de la cruz, su obra científica y su obra literaria*. Madrid / Ávila: El Mensajero de Santa Teresa, 1929, 2 tomos, t. I, p. 279.

⁴⁰ MARÍA DEL SAGRARIO ROLLÁN, “Metafísica y mística del amor “encarnado” en San Juan de la Cruz: para una lectura de la *Llama de amor viva*”, en: María del Carmen PAREDES MARTÍN y Enrique BONETE PERALES, *Filosofía, arte y mística*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2017, p. 183.

⁴¹ LUCE LÓPEZ BARALT, “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 1981 (1), pp. 52-91, pp. 51-52.

Hay que tener en cuenta que el símbolo de la luz, común a muchas religiones, adquiere en el Islam y en el sufismo un protagonismo muy particular, quizá porque su origen deriva del Corán y aparece desarrollado en su célebre azora de la luz⁴². Por otro lado, la imagen de la *Llama* ya la había anticipado San Juan en el *Cántico*, donde iluminaba la noche serena “con llama que consume y no da pena”; como señala Herráiz, “eco, por tanto, de la experiencia de abrasamiento y de las prolongadas y hondas vibraciones que agitaban su espíritu, cogidas al vuelo en *Cántico* y ahora poéticamente perseguidas, «fijadas» en varias instantáneas, variaciones y modulaciones de un mismo *momento* de plenitud espiritual, el del amor “más calificado y sustanciado”⁴³.

Al intentar comunicar en prosa “la consumación de esa llama”, señala Eulogio Pacho, el Santo reincide en el lance místico en que brotó ese verso del *Cántico* y rompe a cantar. Quedaba así establecido el eslabón simbólico, temático y poético entre el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*⁴⁴. También en el poema de la *Noche* la semántica de la llama se hacía presente en el adjetivo “inflamada (“en amores inflamada”), atribución que no debemos perder de vista que procede, etimológicamente, de la derivación del término latino *flamma*, llama en castellano. Gran parte del léxico de la obra de San Juan de la Cruz se articula en torno a dos polos semánticos: la noche y la luz, y cada uno de ellos tiene una presencia significativa en las distintas obras del Santo. Así, la noche predomina en las obras *Subida* y *Noche*, mientras que la claridad y la luz son más propias del *Cántico* y de la *Llama*. Como afirma Eulogio Pacho “con toda probabilidad, es San Juan de la Cruz quien ha dado mayor calado a la mística de la oscuridad y de la luz”, y añade que es más “rico y novedoso en la mística de la iluminación que en la de las tinieblas”⁴⁵. Pero quizá lo más novedoso de esta oposición es la integración de ambos conceptos, que responden a la fusión íntima de la experiencia, mediante el recurso retórico de la paradoja o del oxímoron, que veremos más adelante.

Junto al símbolo, es muy importante en el poema de la *Llama* el uso de la metáfora, que constituye el tropo estéticamente más aprovechado en todas las dimensiones del lenguaje, quizá por su capacidad de fusionar experiencias y de

⁴² MARÍA TERESA NARVÁEZ, “La Luz, el Castillo y el Sueño en la Espiritualidad de los textos aljamiados”, *Teoliteraria*, vol. 9, nº 17, 2019, pp. 70-99, p. 78.

⁴³ MAXIMILIANO HERRÁIZ, “Llama de amor viva. Consagración de un místico y un teólogo”, *Teresianum*, 40(2), 1989, pp. 363-395, p. 365.

⁴⁴ EULOGIO PACHO, “Cuarto centenario de la Llama de amor viva”, en *Revista Monte Carmelo*, vol. 93/1, 1985, pp. 115-121, p. 117.

⁴⁵ EULOGIO PACHO, “Contribución sanjuanista a la mística de la “luz y de la oscuridad”, en: M.^a JESÚS MANCHO DUQUE (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, pp. 167-183, p. 170.

llevar a éstas más allá de sus límites nominales, como bien dice su etimología. En esta dirección, Carlos Bousoño resalta la originalidad y genialidad de Juan de la Cruz a la hora de construir imágenes:

En la poesía de San Juan de la Cruz y por el lado de sus imágenes, hay decididamente y del todo, un sustancial cambio, de cariz revolucionario, en la concepción misma de lo poético. Y es que ese cambio que él introdujo es exactamente el mismo que trajo, pero sólo siglos después, la poesía que técnicamente llamamos “contemporánea”: la escrita desde Baudelaire hasta el Superrealismo⁴⁶.

Quizá porque, como defiende Maximiliano Herráiz, San Juan se manifiesta en su obra como un “escritor, seguro y ágil, de las cotas más altas por tan pocos holladas”⁴⁷.

Hay que señalar que, entre las imágenes empleadas por San Juan, de manera originalísima, está la idea de la “tela”, como señal de la separación entre el alma y el espíritu. Esta metáfora coincide con otras de las *Églogas* I y II de Garcilaso. Todo lo que en la obra de San Juan no viene del *Cantar de los cantares* procede de la conversión a fin religioso de la poesía tradicional y la pastoril italianizante, ha señalado Dámaso Alonso⁴⁸. López Baralt, por su parte, insiste y relaciona también esa tela con el velo que recogen algunos sufíes en sus textos, y le otorga connotaciones de carácter sexual⁴⁹. Igualmente alude a esta interpretación Morón Arroyo quien recalca el erotismo de esta expresión, traducible por “membrana” como fórmula polivalente, que puede tener también un contenido sexual⁵⁰. Ciro García, sin embargo, interpreta la tela como el espacio simbólico de separación entre esta vida y la futura: “El alma-esposa desea vivamente que el Esposo manifieste su presencia en persona, no a través de intermediarios, con lo que apunta claramente al encuentro con el Amado en la vida futura, en la gloria, y no simplemente a la unión con él en esta vida”⁵¹.

Si continuamos profundizando en el uso de la metáfora como elemento que constituye el camino para alcanzar sentidos más profundos de los que nos provee el lenguaje cotidiano, hay que señalar que en San Juan también encontramos

⁴⁶ CARLOS BOUSOÑO, “Poesía de San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXX, 1990, pp. 467-474, p. 467.

⁴⁷ MAXIMILIANO HERRÁIZ, “Llama de amor viva. Consagración de un místico y un teólogo”, *op. cit.*, p. 364.

⁴⁸ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁹ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ CIRIACO MORÓN ARROYO, “Texto de amor vivo”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, 537, 1991, pp. 15-17, p. 15.

⁵¹ CIRO GARCÍA, “Cántico Espiritual. Poema Nupcial”, *Revista Monte Carmelo*, nº 99, vol. 3, 1991, pp. 399-424, p. 421.

ejemplos de las llamadas metáforas cognitivas y estructurales⁵², que establecen marcos de pensamiento con los que manifestamos nuestra percepción de la realidad. Este tipo de metáforas se constituyen sobre las formas verbales y pueden presentarse en bloques asociativos de verbos tomados de campos temáticamente afines, constituyendo juntos una figura que facilita la coherencia de la imagen⁵³, aunque, a veces, estos tropos estructurados en bloques también pueden afectar a sustantivos y adjetivos que contribuyen a dar forma a la imagen grupal.

En el poema de la *Llama* nos encontramos con una metáfora muy significativa y expresiva, como imagen de un espacio físico, dotado profundidad: “de mi alma en el más profundo centro”. De hecho, la experiencia que se comunica afecta a la parte más interior del lugar, a su centro. Es ésta una noción propia de la geometría espiritual herencia de la mística renana y flamenca⁵⁴. Esta manera de estructurar comunicativamente la vivencia implica la sucesión de fases espirituales anteriores, en las que se ha ido avanzando hacia dentro del espacio íntimo. “Hay un relámpago, hostia partida: un tajo que hiere la noche, taja y abre. [...] El alma se abre, ‘en el más profundo centro’”, escribe, poetizando esa conmoción unitiva, Hugo Mujica⁵⁵.

En este mismo sentido, también Manuel Morales Borrero señala que difícilmente se encontrará en la historia del teocentrismo una doctrina más sistematizada y a la vez más aireada por la experiencia, y que San Juan analiza punto por punto el proceso deificatorio y se detiene a considerar ese centro del alma al que denomina también *fondo, seno, sustancia, íntimo, corazón e interior bodega*. San Juan camina en sus poemas como quiere por encima del espacio y del tiempo y nos lleva más allá de todos los horizontes humanos⁵⁶.

El carácter polifónico del uso de la metáfora se asienta en la simultaneidad y superposición semántica de las características que van del término origen —o metaforizante—, al término al que se llega, o metaforizado, ya que en todas las metáforas se produce una sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida⁵⁷. No podemos olvidar que San Juan está comunicando una experiencia inefable mediante

⁵² G. LAKOFF y M. JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

⁵³ M. LE GUERN, *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1980, p. 52.

⁵⁴ MARÍA DEL SAGRARIO ROLLÁN, “Metafísica y mística del amor “encarnado”, *op. cit.*, p. 187. PAOLA ELIA y MARÍA JESÚS MANCHO (eds.), *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*, *op. cit.*, p. 668.

⁵⁵ HUGO MUJICA, *Poéticas del vacío*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ MANUEL MORALES BORRERO, *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación universitaria española, 1975, p. 251.

⁵⁷ B. MORTARA GARAVELLI, *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 181.

los recursos que posee la lengua cotidiana y, desde esta perspectiva, se explican los términos que favorecen la visualización de aquella. El receptor asimilará siempre mejor la experiencia al comprenderla a través de otra conocida cercana y experimentada por él. “Salta a la vista —advierte López Baralt— que san Juan elabora en sus tres grandes poemas metáforas que ponen de relieve nuestra simbólica incapacidad visual; nuestra forzosa ceguera ante la Visión Total”⁵⁸. No de otra manera puede hablarse de Dios y de la experiencia participadora en Él, sino con el símbolo y la metáfora.

4. Lo implícito como sugerencia

Avanzando en el análisis de la *Llama*, tenemos que recalcar ahora en los recursos expresivos de carácter implícito que emplea el autor como modo de apertura significativa. Partimos de la conciencia de que en cualquier enunciado se pueden establecer diferencias entre lo que se dice y lo que se comunica. Lo que se dice se corresponde con el contenido literal de un texto, y lo que se comunica, con lo que muchas veces se expresa de forma implícita. Esta diferencia la vemos en la primera estrofa de la *Llama*, en el uso del adverbio temporal “ya”. “Ya no eres esquivia” es una expresión que, además de la aserción “no eres esquivia”, presupone que antes “eras esquivia”. Este presupuesto, además, permite que el receptor comprenda que se ha producido una modificación en la experiencia, y le hace suponer también la importancia que ésta ha tenido para el sujeto poemático.

Al desarrollo de este mensaje contribuye también el uso de la negación polifónica, “no eres esquivia”, donde se enfrentan asimismo esos dos puntos de vista opuestos: “antes /ahora”. Mediante los recursos implícitos que la lengua ofrece, Juan de la Cruz manifiesta una profundidad expresiva sumamente original. El espíritu ha sido esquivo y ya no lo es... El poeta lo ha buscado y, por fin, ha conseguido ya la entrega... Esto se infiere de la elección del término “esquivia”, precedente, una vez más, de Garcilaso⁵⁹ y del vocabulario amoroso trovadoresco⁶⁰.

Igualmente contribuye a comunicar intensamente este proceso espiritual evolutivo el verbo “acabar”, en cuyo uso también se presupone un proceso ascendente de cercanía espiritual, experimentado en varias fases. Es decir, de nuevo, hay una información que se da por supuesta, y la narración —poetización en este caso— del suceso se ofrece desde su estadio final. También aquí, la fusión de

⁵⁸ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, op. cit., p. 201.

⁵⁹ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, op. cit., p. 890.

⁶⁰ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, op. cit., p. 243.

puntos de vista afecta al tiempo, y son relatados desde la mirada del locutor, que es la primera persona que escribe el texto, que da por supuestas muchas cosas que pertenecen al terreno de la intimidad entre los amantes.

De igual modo, y situados en la misma estrofa, Juan de la Cruz recurre a otro mecanismo expresivo indirecto mediante el uso de la conjunción causal *pues*. Esta partícula, igual que ocurre con otros marcadores textuales, sirve como instructor de la actividad argumentativa. Aunque desde el punto de vista sintáctico funcionaría como un conector consecutivo, como marcador argumentativo señalaría relaciones, en este caso, de carácter atenuador. Es como si San Juan justificara el uso de los imperativos: “acaba ya” y “¡rompe la tela!” mediante la explicación: “pues ya no eres esquiva”. Por lo tanto, no sólo introduce una causa, sino que tiene como objetivo minimizar la posible agresividad impositiva por parte del locutor.

Es lo mismo que ocurre con la expresión “si quieres”, que igualmente funcionaría como un distanciador de la tensión impositiva contenida en la forma imperativa “acaba”. Estas fórmulas mitigadoras que emplea Juan de la Cruz buscan —a mi entender— expresar la aceptación de la voluntad divina. En esa oposición de voces entre el imperativo y el distanciador se manifiesta, inevitablemente, la lucha interior del Santo entre el deseo de fusión y la aceptación de la voluntad de Dios, que pasa por su propia voz, quizá porque, como escribió poéticamente Hugo Mujica, “no se puede decir dios sin decir yo”⁶¹.

5. La exclamación como cauce de la emoción extrema

Pasamos ahora a centrar nuestra reflexión en la exclamación como cauce emocional. Desde el inicio de la *Llama* Juan de la Cruz se siente impelido a expresar la intensidad de su alegría mediante la exclamación y, según va avanzando el poema, asistimos a un viaje hacia el interior de la experiencia, expresado en esta figura representativa por antonomasia del pathos apasionado de cualquier escritor.

Comienza la primera canción relatando con ella la herida y el deseo. La invocación en el inicio invita a la presencia. La orden final revela la esperanza. La acción se detiene en la segunda estrofa, donde se acumula esta huella desveladora de la querencia. Ahora el sujeto, prácticamente desaparecido, exclama su conmoción, mediante la interjección vocativa, acumulando expresiones de dicha dolorosa.

Tres construcciones simétricas, seguidas de una cuarta que parece precipitarse sobre la anterior y se encabalga en el verso siguiente reforzando la imagen de que “a vida eterna sabe”, que queda, de este modo, subrayada. Y un verso final

⁶¹ HUGO MÚJICA, *Poéticas del vacío*, Barcelona, Trotta, 2002, p. 43.

que rompe la lógica y la estructura. También la anáfora, o repetición interjectiva, al inicio de los tres primeros versos de la segunda estrofa resalta la simetría semántica. La acumulación como figura sintáctica es el vehículo perfecto para la intensificación emocional. Cada término incluido en ella suele variar la mirada sobre la experiencia e incorpora, acentuándolos, matices distintos o perspectivas diferentes de una misma realidad, si bien todos dirigidos hacia la misma finalidad comunicativa.

Estamos ya dentro de la vivencia interior y, por ello, es ahora, como ha indicado Gabriel Castro, cuando se interrumpe el diálogo para atender a los efectos experimentados, relatándolos por medio de exclamaciones, de antítesis y de oxímoron, casi sin verbos⁶², hasta llegar a ese verso final con el acusativo interno, reforzador de esa contradicción lógica que supone sentir algo para lo que el cuerpo no está preparado. La experiencia extática es como una muerte breve. “Matando, muerte en vida la has trocado”, escribe como momento final del éxtasis San Juan, separando este verso —como si quisiera resaltarlo— sintácticamente del resto y con una mirada enunciativa también distinta, pues en este momento último se retoma la segunda persona.

La tercera estrofa se estructura toda sobre una sola exclamación, dando la impresión de que también se alarga la experiencia extática. Hasta ahora las aclamaciones proferidas por San Juan han sido limitadas, ocupaban el espacio breve del sintagma o la oración, como “ayes” dolientes, entrecortados y sucediéndose unas a otras. Pero ahora se amplifica sintácticamente la dicción, a pesar de que también estamos ante un sintagma nominal estirado mediante subordinación, hasta la aparición del verbo final. La sintaxis de esta canción, reflejada en el desorden interior o hipérbaton, es complicada, como también lo es la vivencia que está sintiendo el protagonista poemático. Por ello presenciamos lo que parecen ser “dislates” gramaticales que trasladan con vehemencia la experiencia interior que, suponemos, responde a un estado profundamente alterado de conciencia en el que se produce la fusión mística.

Termina el poema con una canción, de nuevo, toda ella exclamativa. La expresividad otorga unidad a la estrofa, que se articula también en esa anáfora del primer y último verso (“cuán [...] cuán”), en la que se repite el adverbio de carácter ponderativo. Es la amada la que ahora expresa las consecuencias del encuentro, de la fusión experimentada, ya serena, pasado el fuego, en la etapa extrema de la fusión. Pero, en esta ocasión, el reflejo en la lengua de la intensidad emocional se ha vuelto calmo, la música del gemido ha empezado a remansarse tras el viaje por la desazón del deseo. Tras la palpitación intensa del amor, se

⁶² GABRIEL CASTRO, “Llama de amor viva. Poema del amor, el tiempo y la muerte”, *op. cit.*, p. 452.

inicia ya el descanso. Se ha llegado al lugar que se buscaba y éste no tiene final. “Cuán delicadamente me enamoras”, termina Juan de la Cruz nombrando pleno el instante de la dicha.

Y, en definitiva, éste es el origen de la exclamación: el logro de esa comunicación, reflejo, por otro lado, de la relevancia que en los poemas de Juan de la Cruz tienen los aspectos fonéticos y los expresivos, algo característico de los cancioneros, como señalaba Dámaso Alonso al sostener que el afecto inefable se le vierte a San Juan en exclamaciones jaculatorias, recuerdo directo, como ya hemos dicho, de Garcilaso⁶³. Por otra parte, estos lamentos luminosos también apuntan a la experiencia que los causa, no nombrada, sino tan solo sugerida, pues imaginarla es imposible para quien no la haya experimentado, y que sólo puede formularse en modo de quejido lírico gozoso.

Desde sus años de estudiante en Medina —nos recuerda Cristóbal Cuevas— Juan de la Cruz sabe, con Cicerón, que *exclamatio affectus est*, que “la exclamación es afecto”, y que sobre ella se sostienen y apoyan obras como las *Confesiones* de San Agustín, el *Soliloquium* de San Buenaventura, o las *Exclamaciones* de Santa Teresa⁶⁴. En este contexto de continuidad espiritual, por tanto, las exclamaciones en San Juan de la Cruz permiten dar forma a los aspectos inefables de la experiencia mística. La emoción se impone a la palabra, el gemido al decir articulado. Hay una retracción del logos para dejar paso al sentimiento y a su expresión primera.

Escribe Ibn Arabi, con quien San Juan tiene tanto en común, que “una de las clases de santos amigos de Dios es la de los gemidores”⁶⁵. Y Juan de la Cruz ya lo había anticipado en el *Cántico Espiritual*, al mostrarnos a la Amada instalada en el gemido ante la ausencia, al clamar: “¿Adónde te escondiste,/ Amado y me dejaste con gemido?”. Todo decir lírico es un espacio imposible, un vacío, un tantear lo que no puede ser nombrado por excesivo. Así también ocurre aquí, en la Llama, donde se ha colmado ya el encuentro. El dolor se fusiona con el placer en la acumulación de expresiones exclamativas... El sujeto real sólo puede concederle al locutor la pequeña capacidad de este mecanismo exclamativo para nombrar la fusión, sin que con ello se traicione la experiencia.

En definitiva, Juan de la Cruz se ha instalado en el estado primordial del lenguaje, activando la función expresiva de éste, antes que la referencial. Ni la

⁶³ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, op. cit., p. 997.

⁶⁴ CRISTÓBAL CUEVAS, “Perspectiva retórica de la prosa de la *Llama de amor viva*”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, nº 537, 1991, pp. 23-25, p. 25.

⁶⁵ MIGUEL ASÍN PALACIOS, *El Islam cristianizado: estudio del “sufismo” a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1990, p. 52.

ciencia ni la lógica servían para esto, y por ello San Juan escoge el estilo afectivo, el único que podía acercar a los lectores a la experiencia mística por él vivida y que desea relatar a los otros. La exclamación es, de este modo, nuevamente según Cristóbal Cuevas, el único vector de escape para eludir el silencio, expresando la emoción que provoca el pasmo, el arrebato o la angustia⁶⁶. Hablando, precisamente, de la lucha de los místicos con la lengua, ha escrito Michel de Certeau que las maneras de hablar de estos

son las huellas de esa lucha, como las piedras que Jacob bendijo y dejó al lado del Yabboq después de su noche de lucha con el Ángel. Reunidas en una ciencia y, más tarde, museografiadas en diccionario, pero también recogidas y llevadas (¿cómo cicatrices?) por la memoria infatigable que es en sí misma la lengua⁶⁷.

6. Los sentidos como espacio de lo sagrado

Si hablamos de los sentidos como espacio de lo sagrado, hay que señalar que en la obra de Juan de la Cruz vemos desplegarse la sinestesia en toda su plenitud: “¡Oh toque delicado,/ que a vida eterna sabe”, escribe el Santo mezclando los sentidos para alargar la experiencia. La sinestesia asocia sensaciones que provienen de distintos dominios sensoriales. Esta figura es muy eficaz comunicativamente, puesto que todos tendemos a mezclar impresiones para comprender la realidad.

Igual que ocurre con las metáforas, muchas sinestias ya están insertas en el uso cotidiano de la lengua, como figuras lexicalizadas, y se ha olvidado su origen. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el adjetivo “dulce” aplicado al “encuentro” en la primera canción que, proveniente del ámbito semántico del sabor (el “más densamente corpóreo de los sentidos”⁶⁸), ha derivado al ámbito de los afectos, y con el que Juan de la Cruz traslada la unión espiritual mediante una de las experiencias más elocuentes de lo corporal. También en la segunda estrofa refiere que “a vida eterna sabe”, volviendo a referirse al sentido del gusto para hablar de lo eterno. Como añade el profesor Gabriel Castro: “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 bucal e íntimo, exige la introducción de lo gustado”⁶⁹. De aquí la relevancia de su presencia en el poema.

Igualmente San Juan de la Cruz, que se caracteriza, precisamente en toda su obra, por la importancia con que se refleja en ella el mundo sensorial como vía

⁶⁶ CRISTÓBAL CUEVAS, “Perspectiva retórica de la prosa de la *Llama de amor viva*”, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷ MICHEL DE CERTEAU, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006, p. 118.

⁶⁸ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible. Op. cit.*, p. 209.

⁶⁹ GABRIEL CASTRO, “Llama de amor viva. Poema del amor, el tiempo y la muerte”, *op. cit.*, p. 466.

de acceso a una realidad trascendentalizada, acude al tacto. De este modo recurre en la *Llama* a expresiones de carácter táctil como “¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado”... Un toque el cual, al entender de Baruzi, debe hacernos pensar que se realiza “sin forma ni figura”⁷⁰. La caricia supone una entrega realizada con la piel, con el tacto, el más fraternal de nuestros sentidos.

No es de extrañar, por tanto, que Luce López Baralt denomine a San Juan, precisamente, “el poeta de las caricias”⁷¹ por lo que ella considera una forma extrema de felicidad a través de su abrazo con lo fenoménico, en un contexto en el que, justamente, se invitaba a renunciar a los sentidos, al ser aquellos unos tiempos recios, por utilizar la expresión de Santa Teresa. Concluye García de la Concha que “no le es lícito al escritor místico regodearse en lo sensitivo, pero el poema no funcionará como sacramento eficaz de innovación de la experiencia si le falta ese otro espesor”⁷². Este otro espesor en Juan de la Cruz no es deleite, sino que, como ocurre en otras ocasiones, sirve de mediación corporal para facilitar la comunicación de la experiencia y dar forma sensitiva, así, a lo divino.

7. La paradoja como negación de la lógica

Buscando esa comunicación extrema, casi inverosímil, el poema de la *Llama* da cabida en sus versos, también, a la paradoja u oxímoron, con la que se expresa profunda la emoción. Cómo no nombrar lo imposible haciendo reventar la lógica de la lengua. “Que tiernamente hieres” escribe en la primera canción San Juan, nombrando el dulce dolor de la presencia amada. El amor hace daño, pero de manera cuidadosa, acariciante... El verbo “herir” se dirige hacia la interpretación convencional que apunta al daño. Pero cuando se le antecede del adverbio “tiernamente”, modifica su trayectoria significativa y expresa una semántica diametralmente opuesta, pues se intenta nombrar la poderosa vivencia, que siempre va más allá de lo pensable.

También en la segunda estrofa se renuncia a la sensatez, puesto que ya nos hallamos ubicados en el interior de la experiencia mística. De aquí que no extrañe encontrar asociaciones semánticas imposibles como son el “cauterio suave” o la “regalada llaga”, la misma llaga deseada que hizo cantar a Miguel Hernández: “Ábre-

⁷⁰ JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*: Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, p. 650.

⁷¹ LUCE LÓPEZ BARALT, “San Juan de la Cruz ¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?”, en WHICKER, JULES (COORD.), *Estudios áureos II, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham*: Universidad de Birmingham, 1998, 7 vols. Vol. III, pp. 18-32, p. 18.

⁷² VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, “Guía estética de las ínsulas extrañas”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, nº 537, 1991, pp. 1-2 y 35-36, p. 36.

me, amor, la puerta/ de la llaga perfecta”⁷³, y a la que Cernuda, mirando hacia atrás y rememorando el amor juvenil y absoluto, llamó “llaga suave, dulce cauterio”⁷⁴.

De igual manera, ésta es la vehemente apuesta con la que San Juan termina la canción: “Matando, muerte en vida la has trocado”, texto que añade al acusativo interno, intensificador: “matando, muerte”, la contradicción: “muerte en vida”, expresión total de la lucha contra lo inefable. Resulta inevitable no evocar hasta qué punto este verso nos recuerda esa otra cancioncilla de origen popular, divinizada tanto por Santa Teresa como por San Juan, “Vivo sin vivir en mí”, y también a aquellos otros versos de Boscán: “De sola muerte vivo,/ y en vivo fuego es siempre mi morada”.

Estos últimos, transformados por Juan de la Cruz en los versos de la *Llama* producen, según Alvar, “una violenta explosión que aún podría ser de pasión humana; más aún, sin rúbrica ni comentarios admitirían una lectura profana”⁷⁵. No es de extrañar, por tanto, que, siglos después, un inmenso poeta como lo fue también Lorca quisiera homenajear al Santo en sus *Sonetos del amor oscuro*, y acudiera a la paradoja para hablar del daño que produce la separación amada, en expresiones como: “fuego que devora”, “angustia de cielo, mundo y hora”, “llanto de sangre” o “viva muerte”⁷⁶.

La tercera estrofa, por su parte, está presidida semánticamente por la oposición entre la luz y la oscuridad: lámparas, fuego, resplandores, y luz enfrentándose a cavernas, oscuro y ciego. Ya no estamos en la naturaleza esplendorosa del *Cántico*, sino que nos adentramos en este momento en el ámbito de lo íntimo. San Juan, en las glosas, asocia las lámparas con las que vio Moisés en el Monte Sinaí, a la de Abraham, también con las que aparecen en el *Cantar de los Cantares* bíblico⁷⁷... Pero el lector intuye que todas estas alusiones son posteriores a la escritura, que ésta nace sin las referencias bíblicas conduciéndola, no al menos conscientemente, sino que al poeta se le impone en el momento la experiencia vital frente a la doctrina posterior.

Luce López Baralt, apoyada la imagen en la azora coránica de la lámpara (XXIV, 35), defiende la procedencia sufi de las lámparas de fuego ya que, los atributos asociados a la lámpara por algunos contemplativos del Islam, coinciden con los que incluyó Juan de la Cruz en los comentarios al poema: bondad,

⁷³ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, 2017, p. 277.

⁷⁴ LUIS CERNUDA, *Poesía completa. Obra completa*. Madrid: Siruela, 1993, vol. I, p. 459.

⁷⁵ MANUEL ALVAR, “La palabra trascendida de San Juan de la Cruz”, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁶ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2013, pp. 580-581.

⁷⁷ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, *op. cit.*, p. 988.

justicia y misericordia⁷⁸. Las cavernas, por otro lado, poderosa imagen que compendia todo el pensamiento de San Juan según Baruzi⁷⁹, se corresponden a las potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Aquí ya estamos en el “más profundo centro” al que ha aludido el Santo anteriormente. Helmut Hatzfeld, añadiendo otro precedente, apunta a que San Juan escoge la imagen de las cavernas por acomodarse al pasaje del *Cantar de los Cantares* 2, 14 (“Paloma mía, escondida/ en las grietas de la roca”), pasaje que había comentado en su *Cántico espiritual* al hablar de las “subidas cavernas de la piedra”⁸⁰.

El lector percibe las relaciones entre estrofas: “lo que estaba oscuro y ciego” nos vuelve a aquella antigua “esquivez”, nombrada al inicio del poema. También sentimos la simetría entre el “profundo centro” y “las profundas cavernas” en la repetición de ese adjetivo que alude a lo hondo del alma, mirada ésta que procede, según Morales Borrero, de la mística alemana y flamenca, especialmente de Taulero y de Ruysbroeck⁸¹. García de la Concha, por su parte, considera que la influencia en esta canción procede de algunos Santos Padres, apoyándose en parte de los textos paulinos que hablan de la morada de Cristo en el interior del hombre y de la Encarnación como un descenso en las cavernas de la tierra⁸².

Esta estrofa en su final refleja ya el inicio del reposo, llegan el calor y la luz que han modificado el espacio del frío y la tiniebla de lo “oscuro y ciego”, y que enlazan con la última canción. Ahora se imponen las propiedades características de la llama, y ante este último verso no podemos evitar recordar aquellos otros anteriores de la *Noche*: “En mi pecho florido,/ que entero para él solo se guardaba,/ allí quedó dormido”, y a los otros finales: “Quedéme y olvidéme,/ el rostro recliné sobre el Amado”...

Estas contradicciones semánticas, como ha señalado Dámaso Alonso, constituyen un recurso estilístico de todas las épocas, empleado, sobre todo, en la poesía popular y con mayor intensidad en las escuelas cortesanas y cultas. A ellas acude San Juan para expresar los “estados inefables de las alturas místicas”. Ha sido necesario para su expresión que el Santo rompiera la cautela de la razón, puesto que, en inspiradas palabras del mencionado autor, más poeta que crítico cuando se acerca a Juan de la Cruz: “allá en las cimas del otero, morir es vivir,

⁷⁸ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible*. *Op. cit.*, p. 212.

⁷⁹ JEAN BARUZI, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, *op. cit.*, p. 652.

⁸⁰ HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, *op. cit.*, p. 294.

⁸¹ MANUEL MORALES BORRERO, *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro*, *op. cit.*, p. 251.

⁸² VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*. Madrid: Real Academia Española, 1992, p. 47.

la llama abraza regaladamente, perderse es ganarse, abatirse es subir a los astros: ignorar, trascender toda ciencia”⁸³.

8. Connotación y simetría como cauce de la fusión

Si nos situamos en la última estrofa, donde se retoma el diálogo amada-amado, nos encontramos con la duplicidad de adjetivos atribuidos al Amado en los que el recurso fonético de la aliteración de la “s” (en “manso y amoroso”, pero también en “seno”, “secretamente”, “solo”, “aspirar” o “sabroso”) hace resonar el silencio quieto de la rendición amorosa. Antonio Colinas, que ha escrito el gran tratado lírico de la mansedumbre, clama anhelante en uno de sus poemas: “Y si el cuerpo osara levantar/ su vuelo más allá, más allá todavía,/ si los labios callasen para ser/ ocaso en el ocaso,/ si oyésemos rendidos el silencio, / el mundo sería al fin hoguera de lo manso”⁸⁴. Ahora la amada sanjuanista experimenta su interior como esa hoguera de lo manso de la que hablara Colinas. La llama ha rebajado su capacidad de herir, y ha entrado más dentro, situándose en ese centro aludido en el poema. Ninguno de los textos de San Juan está más cerca del “puro raptó” que éste de la *Llama*, sostiene Dámaso Alonso⁸⁵.

El deseo de unión y su tanteo se han ido expresando en las estrofas anteriores y, ahora, en la última, se comunica su logro. El sujeto lírico se vuelve a dirigir al Amado y cierra, así, el círculo poemático en una preciosa simetría creativa. De manera conforme se aborda y concluye el poema, pero a su inicio con la pasión ardorosa del deseo que se descubre en la llama y, en su final, a través del viento del Espíritu.

Todos los poemas de San Juan participan de elementos comunes, atándolos a modo de nudo íntimo. Así ese “seno, donde secretamente solo moras” recuerda a la *Noche* y a sus versos: “En mi pecho florido,/ que entero para él solo se guardaba,/ allí se quedó dormido...”. Se trata de una imagen poderosa que también nos trae al pensamiento aquel momento en el que otro amado Juan coloca la cabeza sobre el pecho de Cristo en la Última cena. Igualmente, en el *Cántico* la amada incita al Amado a subir a las cavernas de la piedra donde le daría “aquello que me diste el otro día:// el aspirar del aire”.

No debemos pasar por alto, en este sentido, la relación etimológica de ese “aspirar” con el término latino *spiritus* (soplo, aire, espíritu) y con la forma verbal *spirare* (soplar, respirar), a la vez que con todo el universo de connotaciones semánticas que poseen sus derivados en español (inspirar, expirar, etc.), cercanos al

⁸³ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, op. cit., p. 241.

⁸⁴ ANTONIO COLINAS, *Libro de la mansedumbre*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 48.

⁸⁵ DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, op. cit., p. 1033.

poeta y a aquel otro viento suave que escuchó el profeta Elías (1 R 19, 12). También es relevante la forma “recordar” (volver a pasar por el corazón), derivado de ese latino corazón (*cor-cordis*), asociados ambos a la estrofa 26 del *Cántico* “ven, austro, que recuerdas los amores,/ aspira por mi huerto,/ y corran sus olores...).

Y de nuevo, los adverbios. En el inicio del poema escribía San Juan, dirigiéndose a la llama: “que tiernamente hieres”. Ahora, en un ejercicio de simetría emocional, y también gramatical, intensifica la experiencia concluyendo: “cuán delicadamente me enamoras”. Con ambos adverbios, “tiernamente” y “delicadamente”, se califica el modo suave y profundamente afectivo del proceder del Amado, que ya se había anticipado en el “toque delicado”. Pero con los adverbios se dibuja, además, el viaje que va desde la experiencia interior hasta su resultado perdurable en la vida, desde el dolor hasta el amor.

Quizá por ello, escoge la forma presente del verbo enamorar para cerrar la composición, en una construcción en la que la amada es el sujeto pasivo de la acción y el Amado es el agente activo. Es él quien la enamora; ella, simplemente, se deja enamorar... Hemos entrado de lleno, por lo tanto, en el proceso de fusión amorosa. Al inicio de sus comentarios a esta estrofa, escribía San Juan de la Cruz lo siguiente: “convértese el alma aquí a su Esposo con mucho amor, estimándole y agradeciéndole los efectos admirables que a veces en ella hace por medio de esta unión”. Y aquí ya está convertida y se ha producido la identidad entre ambos. No puede una, por menos, que estar plenamente de acuerdo con Eulogio Pacho cuando escribe que “en veinticuatro versos, distribuidos en cuatro estrofas, cristaliza uno de los poemas más bellos y originales de la lírica hispánica”⁸⁶.

9. Final

Termina el poema y terminamos también nosotros. Leemos en el prólogo a la *Llama*, lo recordaba al inicio de mi intervención, que: “Todo lo que se dijere es tanto menor de lo que allí hay”. Volvemos allí de nuevo y somos profundamente conscientes de ello pues el lenguaje, al hablar de lo místico, se vuelve tanteo verbal, como ya nos había mostrado el Santo en aquel tartamudeo lírico precioso del “no sé qué que quedan balbuciendo” del *Cántico Espiritual*. Pero, a pesar de ello, Juan de la Cruz no puede dejar de nombrar. Quizá, porque, como escribe con toda su lucidez María Zambrano, la palabra tiene necesidad de penetrar lentamente en la noche de lo inexpresable, no se resigna a que cada cosa sea solamente lo que aparece⁸⁷.

⁸⁶ EULOGIO PACHO, “Cuarto centenario de la Llama de amor viva”, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁷ MARÍA ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 115.

También en la *Llama* se produce el titubeo expresivo, ya que hemos asistido a rupturas lógicas de todo tipo: en las variaciones del sujeto lírico, en las contradicciones semánticas, en las quebraduras sintácticas, en la enajenación exclamativa... Luce López Baralt lo escribe con la hermosura que adorna formalmente todas sus investigaciones: “a San Juan se le derrite el lenguaje entre las manos, y su brújula verbal enloquecida es incapaz de comunicar otra cosa que no sea la imposibilidad de la comunicación”⁸⁸.

Nos acercamos al poema con los instrumentos de los que nos provee la crítica, intentando entenderlo desde la razón, aun cuando su escritura se sitúa fuera de ella. No sabemos casi nada de la *Llama*. No podemos saber casi nada desde el plano del lenguaje, porque lo que se está nombrando es la más íntima y profunda experiencia, la huella del amor divino en el hombre. La llama traslada a la fórmula poemática una vivencia que está fuera y más allá del lenguaje. Quisiéramos ser testigos y creemos que podemos serlo al leer el poema. Pero lo cierto, es que San Juan de la Cruz nos dijo lo que pudo, que es mucho, pero nos dejó mucho más sin decir. “Tras el discurso/ las palabras aspiran al silencio”, escribe en sus *Cuatro Cuartetos* T. S. Eliot⁸⁹.

A pesar de ello, o por ello mismo, compartimos la opinión de Donázar: San Juan de la Cruz es el poeta que más hermosamente ha relatado la experiencia en vida de la fusión con Dios, y el que ha escrito “la obra más bella de la literatura espiritual de todos los tiempos”⁹⁰. Y también coincidimos con el carmelita Crisógono de Jesús cuando avisa: “Los que al leer este libro no adviertan que el corazón les arde, es que no lo tienen. Es imposible que pase este torrente de lava encendida por un pecho sin quemarlo”⁹¹.

Estos días tendremos muchas oportunidades de dejar que la *Llama* abraza nuestro corazón y de hacer de este encuentro un Emaús de la hermenéutica sanjuanista. Yo hoy les doy las gracias a todos por haberme acompañado en esta primera lectura.

10. Referencias bibliográficas

ALONSO, DÁMASO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, en *Obras Completas II*. Madrid: Gredos, 1972, pp. 871-1057.

⁸⁸ LUCE LÓPEZ BARALT, *Asedios a lo Indecible*. *Op. cit.*, p. 219.

⁸⁹ T. S. ELIOT, *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 93.

⁹⁰ ANSELMO DONÁZAR, *Fray Juan de la Cruz. El hombre de las ínsulas extrañas*. Burgos: El Monte Carmelo, 1985, p. 187.

⁹¹ CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, OCD, *San Juan de la cruz, su obra científica y su obra literaria*, *op. cit.*, p. 159.

- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, en *Obras Completas IX*. Madrid: Gredos, 1989, pp. 181-255.
- ALVAR, MANUEL, “La palabra trascendida de San Juan de la Cruz”, en: MUÑOZ LUENGO, JOSÉ (coord.). *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Obisepado de Ávila, 1986, pp. 111-127.
- , *Nebrija y Estudios sobre la edad de oro*. Madrid: CSIC, 1997.
- ASÍN PALACIOS, MIGUEL, *El Islam cristianizado: estudio del “sufismo” a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1990.
- BARUZI, JEAN, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001.
- BOUSOÑO, CARLOS, “Poesía de San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXX, 1990, pp. 467-474.
- CASTRO, GABRIEL, “Llama de amor viva. Poema del amor, el tiempo y la muerte”, *Revista Monte Carmelo*, nº 99, vol. 3, 1991, pp. 445-476.
- CERNUDA, LUIS, *Poesía completa*, en *Obra completa*. Vol. I. Madrid: Siruela, 1993.
- COLINAS, ANTONIO, “Contrarios contra contrarios: el sentido de la *Llama sanjuanista*”, en: *Del pensamiento inspirado I*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, 2 vols.
- , *Libro de la mansedumbre*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, O.C.D., *San Juan de la cruz, su obra científica y su obra literaria*. Madrid-Ávila: El Mensajero de Santa Teresa, 1929, 2 vols.
- CUEVAS, CRISTÓBAL, “Perspectiva retórica de la prosa de la *Llama de amor viva*”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, 537, 1991, pp. 23-25.
- , “Retórica y poesía en san Juan de la Cruz”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, 485-486, 1991, pp. 25-27.
- “Los versos de la *Llama* de San Juan de la Cruz en su tradición manuscrita”, *Philologica* (Homenaje al profesor Ricardo Senabre). Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 111-129.
- DE CERTEAU, MICHEL, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006.
- DONÁZAR, ANSELMO, *Fray Juan de la Cruz. El hombre de las ínsulas extrañas*. Burgos: El Monte Carmelo, 1985.
- DUCROT, O., *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.
- ELIA, PAOLA y MANCHO, MARÍA JESÚS (eds.), *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica, 2002.

- ELIOT, T. S., *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Cátedra, 1999.
- ESCRIBANO, ASUNCIÓN, *Las voces del texto como recurso persuasivo*. Madrid: Arco Libros, 2009.
- FRYE, N., *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- GARCÍA, CIRO, “Cántico Espiritual. Poema Nupcial”, *Revista Monte Carmelo*, 99, 3, 1991, pp. 399-424.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, “Guía estética de las ínsulas extrañas”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, 537, 1991, pp. 1-2 y 35-36.
- , *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- GARCÍA PALACIOS, JOAQUÍN, “Consideraciones sobre el símbolo de la “llama” en San Juan de la Cruz”, en: MANCHO DUQUE, M^a JESÚS (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, pp. 159-166.
- GARCÍA PALACIOS, JOAQUÍN, *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2013.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL, “San Juan de la Cruz, emisor poético”, en: MUÑOZ LUENGO, JOSÉ (coord.). *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Obispado de Ávila, 1986, pp. 111-127.
- GUILLÉN, JORGE, *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- HATZFELD, HELMUT, *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968.
- HERNÁNDEZ, MIGUEL, *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- HERRANDO, CARMEN, *San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2018.
- HERRÁIZ, MAXIMILIANO, “Llama de amor viva. Consagración de un místico y un teólogo”, *Teresianum*, 40, 2, 1989, pp. 363-395.
- HIERRO, JOSÉ, *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- JIMÉNEZ, JOSÉ, “Luz y transfiguración”, en: VALENTE, JOSÉ ÁNGEL y LARA GARRIDO, JOSÉ, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Barcelona: Tecnos, 1995, pp. 293-304.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M., *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LE GUERN, M. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1980.

- LLEDÓ, EMILIO, “Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”, en: VALENTE, JOSÉ ÁNGEL y LARA GARRIDO, JOSÉ (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, pp. 99-122.
- LÓPEZ BARALT, LUCE, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998.
- , “San Juan de la Cruz ¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?”, en: WHICKER, JULES (coord.), *Estudios áureos II*. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham: University of Birmingham, 7 vols. Vol. II, 1998, pp. 18-32.
- , “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 1, 1981, pp. 52-91
- LÓPEZ BARALT, LUCE y PACHO, EULOGIO (eds.), *San Juan de la Cruz. Obra Completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, 2 vols.
- MORALES BORRERO, MANUEL, *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación universitaria española, 1975.
- , “Los símbolos luminosos”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, 485-486, agosto-septiembre, 1991, pp. 39-41.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO, “Texto de amor vivo”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Monográfico extraordinario: San Juan de la Cruz, 537, 1991, pp. 15-17.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- MUJICA, HUGO, *Poéticas del vacío*. Barcelona: Trotta, 2002.
- NARVÁEZ, MARÍA TERESA, “La Luz, el Castillo y el Sueño en la Espiritualidad de los textos aljamiados”, *Teoliteraria*, vol. 9, nº 17, 2019, pp. 70-99.
- PACHO, EULOGIO, “Cuarto centenario de la Llama de amor viva”, *Revista Monte Carmelo*, 93/1, 1985, pp. 115-121.
- , “Contribución sanjuanista a la mística de la “luz y de la oscuridad”, en: MANCHO DUQUE, M.^a Jesús (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, pp. 167-183.
- PIKAZA, XABIER, *Amor de hombre, Dios enamorado. San Juan de la Cruz: una alternativa*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2004.
- PORTOLÉS, JOSÉ, *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel, 1998.
- RODRÍGUEZ, JOSÉ VICENTE, *San Juan de la Cruz. La biografía*. Madrid: San Pablo, 2012.
- ROLLÁN, MARÍA DEL SAGRARIO, “Metafísica y mística del amor “encarnado” en San Juan de la Cruz: para una lectura de la *Llama de amor viva*”, en: PARE-

- DES MARTÍN, MARÍA DEL CARMEN y BONETE PERALES, Enrique, *Filosofía, arte y mística*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2017.
- ROS GARCÍA, SALVADOR, *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- RUIZ SALVADOR, FEDERICO, “Cimas de contemplación. Exégesis de la Llama de amor viva”, *Teresianum*, vol. 13, n.º 1.2, 1962, pp. 257-298.
- RUFFINATTO, ALDO, *Sobre textos y mundos: (ensayos de filología y semiótica hispánicas)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- SÁNCHEZ ROSILLO, ELOY, *Oír la luz*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- SEARLE, JOHN, *Actos de habla; ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Thompson, COLIN P., *El poeta y el místico. Un estudio sobre “El Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Swan, 1985.
- , *La lucha de las Lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1995.
- , “Poema y prosa en la *Llama de amor viva* sanjuaniana”, en: MANERO SORROLLA, M.^a PILAR, *Literatura y Espiritualidad*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2004, pp. 205-220.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras Completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006.
- , *Obras Completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2008.
- VAN DIJK, T., *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- YNDURÁIN, DOMINGO, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- , *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004.