

EL CONJURO ÓRFICO EN SAN JUAN DE LA CRUZ

Lola JOSA
Universidad de Barcelona
ORCID: 0000-0002-9036-3600

Resumen:

En su *Cántico espiritual*, san Juan de la Cruz no solo escribe el poema místico más cumplido de todos los tiempos, sino que además en sus versos confluyen los temas, los símbolos y las inquietudes más relevantes del Humanismo. Poeta docto, extraordinario exegeta bíblico, si bien se fundamenta en el *Cantar de los Cantares* para la concepción y escritura de su *Cántico*, así como en sus conocimientos hebraicos, implícitos algunos y otros no en el poema de amor bíblico, en la experiencia de las nupcias divino-humanas que canta en sus lirás centra el mito de Orfeo a modo de emblema de la palabra redentora.

Palabras clave:

San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Orfeo.

Abstract:

In his *Cántico espiritual*, San Juan de la Cruz not only wrote the most accomplished mystical poem of all time, but also brought together in his verses the most relevant themes, symbols, and concerns of Humanism. A learned poet and extraordinary biblical exegete, although he based the conception and writing of his *Cántico* on the Song of Songs, as well as on his implicit and explicit Hebrew knowledge of the biblical love poem, he centered the myth of Orpheus on the experience of the divine-human union that he sings of in his lyres, using it as an emblem of the redeeming word.

Keywords:

San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Orpheus.

En la Antigua Grecia, el himno órfico era *Τελετή*, una ‘iniciación’ que se llevaba a cabo dentro de un culto místico, y su recitación suponía el más venerable de todos los sacrificios místicos. La revelación de la esencia de su contenido ontológico estaba destinada a quienes, liberados de sí mismos, podían participar de la sacralidad del orden supremo del universo, de la naturaleza de lo divino cuyas primeras emanaciones las representaban deidades que encarnaban sus tónicas vibratorias en el canto o en la alabanza. En este sentido solo Orfeo podía convertirse en el más puro de los iniciados y en el instructor del *Hieros-Logos*, de la Palabra Sagrada. Al mismo tiempo que el orfismo devenía religión prístina y filosófica, de su poesía derivó una mitosofía que nutría a los místicos y les movía a la exégesis de los cantos en busca del significado secreto de los principios órficos asentados en la belleza, la armonía y la perfección. La *catarsis* del alma y del cauce transmisor de la palabra sacralizada eran fundamentales para el cumplimiento de estos preceptos que alumbraron el despertar de Europa como muy bien supo apreciar el Humanismo del Renacimiento que encontró en este mito de los orígenes un fundador de la experiencia espiritual y de la civilización, contrapuntos de la barbarie y la discordia.

El mito de Orfeo exige quietud antes de decidir si proseguir hacia la luz o bien ceder a la duda y mirar hacia tras con ojos desacralizados. A lo largo de la literatura española, el triple

simbolismo órfico de amor, canto y muerte deviene una constante, a modo de tres poderes cósmicos enfrentados y reunidos en un único mito. Con la lira y su voz, Orfeo atrae en calidad de poeta inspirado a través del cual los autores han transmitido sus intenciones durante los siglos, tendentes a representarlo como invitación o tentación a mirar hacia atrás, a darnos la vuelta y asistir a la pérdida de nuestro más profundo anhelo. Cada época ha sabido preguntarle e intuir variaciones en su significación ontológica, y en el caso concreto del Renacimiento, el período que nos interesa a propósito de San Juan de la Cruz, el mito adquirió un realce heroico, poético y amoroso que lo convirtió en símbolo del poder civilizador, de la fuerza que eleva y salva del infierno (García - Hernández, 54). Héroe sin armas, no actúa para destruir, sino para rescatar del Hades. Su música y su voz estremecen porque vencen cautelas y las imposiciones de cualquier identidad. Humanistas y poetas renacentistas vieron su triunfo en el viaje a las profundidades; en los misterios místicos y en los secretos del hondón humano que, en el caso de sobrevivir a los peligros, se adquieren en la oscuridad de los mundos. El viaje de Orfeo traza el recorrido que dista de la existencia a la muerte, y de esta a la elevación de una nueva vida más consciente, si cabe, de los tránsitos iniciáticos; de las encrucijadas.

El poder del héroe tracio es el de la persuasión poético-musical dirigida a los mundos incorpóreos e invisibles propios del amor y de la muerte que tan bien conoce. Junto a su faceta lírica, el siglo XVI le confirió un protagonismo filosófico capaz de civilizar un mundo violento y alejado de la sabiduría (López-Peláez, 289). El mito ganó el relieve del sabio que domina la elocuencia transmitida líricamente cuya fuerza doma la ferocidad y libera de la ignorancia, porque, entre otros motivos, como bien se sabía desde la Antigüedad, el dominio de la oratoria dependía de los estudios musicales. En aquella Europa caracterizada por la convulsión de un Humanismo reformista, Orfeo ofrecía la posibilidad de ser comprendido como el mito de la transformación o de la reforma, digno representante del renacer de una época que cumpliría con la misión de rescatar del oscurantismo y conducir a la humanidad hacia la soñada Edad de Oro (López-Peláez, 290).

A pesar de que el paganismo pudiera atenuar su carisma conjurador ante los enemigos de la Reforma, tempranamente se

cristianizó a Orfeo por los mismos motivos que los judíos de Alejandría, hacia el siglo III antes de Jesucristo, lo convirtieron en uno de los discípulos de Moisés; en el responsable de transmitir la sabiduría del maestro en Egipto. En su *Protréptico*, Clemente de Alejandría, aunque resalta la importancia que tiene la música y los poderes que ejerce sobre la naturaleza, declara que en la mayoría de los casos está al servicio del mal para perdición de la humanidad. Según este filósofo cristiano, el conjuro contra ello es el Verbo divino, el auténtico Logos capaz de salvar el mundo, del mismo modo que lo hace Orfeo que, incluso, logró amansar a la más peligrosa criatura de la creación, el ser humano, perdido en la noche de su ignorancia (Clemente de Alejandría, 43). Además de este acomodo cristiano, añade la importancia de Orfeo por su descenso al infierno con la misión de rescatar gracias al poder de su canto (*Ibid.*, 44), y refiere al héroe tracio como sacerdote y teólogo del paganismo, convertido, finalmente, al cristianismo y a cantar el Logos (Varo Zafra, 796). Bien era sabido que Apolo le entregó la lira de siete cuerdas, símbolo del don del Dios-Verbo que solo se manifestaba mediante los siete modos vibratorios relacionados con los siete cielos judeocristianos explicados, precisamente, en el *Zohar* (Josa, 2026).

Llegados al siglo III, Eusebio Panfilio, obispo de Cesarea, siguió la estela de Clemente de Alejandría, dando pie a una posible identificación de la cruz cristiana con la lira órfica (Enrique Duarte, 80), pero fue el benedictino Pierre Bersuire quien, en el siglo XVI, identificó de pleno a Orfeo con Cristo y a Eurídice con el alma que, envenenada por una serpiente, fue expulsada del paraíso. A causa de ello, Orfeo, al igual que Jesucristo, bajó al infierno para salvar a su esposa que no es otra que la humanidad (*Ibid.*, 82). Esta importancia que el cristianismo le dio al descenso a los infiernos en la narración mitológica de Orfeo, seguramente, era reminiscencia del miedo al castigo y a la promesa de un *más allá* que ya se encuentran en los antiguos misterios órficos (García - Hernández, 45). El hecho es que, en el transcurso de los siglos hasta el XVI, Orfeo había quedado convertido y asociado de manera nítida y directa, sin ambigüedad posible, con Cristo. Y, aún más, nació una nueva figura que, según Friedman, podríamos llamar Orfeo-Cristo (Friedman, 40). La convergencia poderosa y estimulante entre el orfismo y el

cristianismo había quedado arraigada, esencialmente, en la importancia de la palabra que da a luz una nueva armonía que es origen. Una palabra protectora que nos abre camino en medio de la extrañeza del mundo e, incluso, lo conjura.

El incumplimiento del código heroico de Orfeo no solo se manifiesta en el hecho de que su arma es una lira mística que mueve los afectos de quien la escucha, sino también en el preceptivo descenso por los mundos ocultos e interiores como muy bien establecieron Dante y Petrarca en el nuevo código del eros poético. Dante sabía que el camino al paraíso pasa por el infierno, y Petrarca, que el infierno nos habita, que la geografía de nuestra subjetividad es la *tierra ignota* que nos aguarda y nos aterra. También se atrevió a desafiar al amor y a la amada, sabedor de que la fuerza de su pulso, de su verbo era lo único inmortal. «Eternidad» pasó a tener el nombre de poesía, de palabra no revelada, sino caída, precipitada y abismada al infierno de un *yo* que amaba tanto a un *tú* como descubrirse, encontrarse cara a cara en el espejo de la escritura. Y el pensamiento europeo tiene la certeza, precisamente, de que la poesía es la intersección entre los dioses y los humanos, y el poeta, el mejor exegeta de la creación y la naturaleza. Ello hizo posible que Orfeo fuera admirado, porque escogió la senda poética por ir detrás de lo femenino, incluso al mundo de las sombras, en un estado a medio camino del sueño y la vigilia. Mito de la encrucijada en el que un dios como Dionisos, cuya sabiduría solo se alcanza mediante el *ekstasis*, un salir de sí para contemplar la vida en su amplitud, encuentra su voz en Orfeo, al igual que la lira de Apolo halla en la órfica el eco de la cosmogonía y el imaginario de mitos y dioses (Balló - Pérez, 278). Respecto a ambos dioses, el héroe tracio representa la poesía necesaria donde pueden encontrarse y quedar expresados en un único canto mientras el mundo deviene en connivencia de múltiples y paradójicas dimensiones.

Desde Petrarca, todos los poetas convocaron a Orfeo. Fray Juan de la Cruz le cedió la voz de su Dios en su carismático *Cántico espiritual*, en dos estrofas lira que son conjuro órfico, una vez celebrado el himeneo (Egido, 74). El misterio resuena en el terapeuta tracio que es origen, liminar, salvífico porque sobrepone la palabra cantada a lo ilusorio. Humanos y dioses lo necesitan, tiene experiencia del cielo y del infierno, de Eros y Tánatos. Incluso

Agustín de Hipona se le rindió cuando afirmó que el tiempo es el ritmo y el compás de un grandioso poema compuesto por un inefable. Las palabras seductoras que entona dan continuidad al secreto del que irrumpe la necesidad del canto. El encuentro con Orfeo requiere que no olvidemos que, incluso en su descenso, el suyo es el tiempo de la Edad de Oro, del paraíso. Este es el motivo por el cual su lirismo disipa los temores y protege de los males, tal y como se recoge en *Las Argonáuticas* (II, 162) de Apolonio de Rodas. Dentro de la tradición de la literatura española, desde la *General Estoria* de Alfonso X hasta nuestros días, el interés hacia las posibilidades interpretativas del mito de Orfeo se ha mantenido constante. En el caso de la poesía, fue Juan Boscán quien introdujo el mito a modo de legado que Garcilaso de la Vega supo convertir en la matriz de la emoción lírica de sus Églogas I y III. A partir de la Canción V del maestro toledano, incluso la lira órfica dio nombre, como sabemos, a una de las estrofas más queridas por nuestros poetas áureos. Aquella que escogió Juan de la Cruz para la escritura de su *Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*.

Las estrofas 27, 29 y 30 de *Cántico espiritual*

Detrás de esta estela órfica (Cuevas, 238; Ynduráin, 132; Josa, 2023, 274-279), el Esposo de *Cántico espiritual*, desde el «ameno huerto deseado» (v. 132), movido por el amor a su Esposa, invoca y exorciza a los símbolos de lo irascible y del deseo desatado; las energías divinas increadas y la horda instintiva animal que estorba y desordena la existencia humana si no se es sabedor de su poder destructivo. Implora también a las ilusorias amenazas que surgen de «las noches», mientras la Esposa descansa felizmente entre los brazos del Esposo, el cual busca la complicidad y el concurso de la Creación mineral, animal, de los elementos que todo lo conforman a fin de que el alma, entregada y amorosa, «ya tan clara y tan fuerte y tan de asiento en Dios reposando» (dice el descalzo en sus comentarios a los versos), no interrumpa la transformación de los «miedos» nacidos de las noches en un perfume evocador, edénico, transformador por la fuerza del deseo que todo lo rocía.

Fray Juan, en el centro de su *Cántico espiritual*, fija al amado Dios como un nuevo Orfeo que entona dos canciones (la 29 y 30)

que se alzan en el poema como un conjuro protector del alma en unión con él:

¡A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores;
montes, valles, riberas;
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores,
por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro!:
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro
porque la Esposa duerma más seguro. (Vv. 141-150)

Sin embargo, antes de proseguir, detengámonos en la estrofa 27, la primera canción en boca del narrador del poema que sabe con precisión de los amores entre el Amado y la Amada, de lo que viven en su intimidad, y que no participa del diálogo de los amantes. La voz narrativa certifica las primeras nupcias entre el alma y Dios. Se trata de la primera estrofa donde la Amada es llamada «Esposa» (Josa, 2023, 259; 297-298). Lo volveremos a encontrar en calidad de testimonio en tres estrofas más. En esta nos describe el momento en el que la Amada se adentra en el «ameno huerto deseado», va hacia su Amado, que reposa entre las flores, y reclina el cuello sobre Sus «dulces brazos». La función de esta voz narrativa es testificar el cumplimiento de aquello que refiere la Amada en la estrofa 23, en el momento en el que fue «adamada» (v. 113), es decir, recordada, reunificada y desposada, lo que permite que el Hijo del Hombre devenga Hijo de Dios, y pueda crecer y convertirse en Esposa Suya (San Juan de la Cruz, 2005, 157-158):

el cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, en cuanto se puede en esta vida. [...] Consumado este espiritual matrimonio entre Dios y el alma, son dos naturalezas en un espíritu y amor de Dios.

El Hijo, finalmente, ha podido convertirse en Esposa de Dios gracias a que el alma fue *adamada*, que es tanto como decir que fue recordada y desposada, convertida en parte integrante del origen de Adam (Josa, 2023, 238-242): «son dos naturalezas en un espíritu y amor de Dios», nupcias de la naturaleza humana y la divina «que él y ella tanto habían deseado» (San Juan de la Cruz, 2005, 156).

Asimismo, en la estrofa 27 el narrador nos informa del espacio en el cual ha tenido lugar las nupcias entre Dios y su Esposa, cobrando especial relevancia respecto a las estrofas del conjuro órfico:

Entrádose ha la Esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

A lo que San Juan de la Cruz comenta en las declaraciones al segundo verso:

Transformado se ha en su Dios, que es el que aquí llama «huerto ameno» [...]. A este huerto de llena transformación (el cual es ya gozo y deleite y gloria de matrimonio espiritual), no se viene sin pasar primero por el desposorio espiritual y por el amor leal y común de desposados; porque, después de haber sido el alma algún tiempo esposa en entero y suave amor con el Hijo de Dios, después la llama Dios y la mete en este huerto suyo florido a consumir este estado felicísimo del matrimonio consigo, en que se hace tal junta de las dos naturalezas y tal comunicación de la divina a la humana, que, no mudando alguna de ellas su ser, cada una parece Dios. (San Juan de la Cruz, 2005, 158)

En Jeremías (31: 12) leemos que «tu alma será como huerto regado»; es decir, un espacio de cultivo y reposo, fértil y bello. Esto explicaría que el alma, en cuanto es *adamada*, se convierta en madre de una nueva consciencia de unidad, de pertenencia al Espíritu creador. El

alma es el eje de la existencia humana porque de ella depende el repliegue de toda fragmentación, una fragmentación llevada hasta la última unidad posible para goce de lo humano celebrado en el Paraíso. Cuanto más esmerado sea el cultivo del «huerto deseado» y más regada su tierra, mayor fuerza cobrará el cumplimiento del versículo de Jeremías; cuanto más cuidada esté el alma, más «ameno» será el huerto y mejor reflejará la belleza edénica recobrada. Sin embargo, el Descalzo advierte que para entrar en el «ameno huerto deseado» solo puede haber desnudez «de toda impureza temporal, natural y espiritual», porque solo tiene cabida Dios (*Ibid.*, 160). En consecuencia, el «ameno huerto» es el que está en el centro del Edén, allí donde está plantado el Árbol de la Vida (Gn 2: 9), y de donde el alma fue expulsada por comer del fruto de la división del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Las estrofas 29-30 del *Cántico* son cantadas desde el centro del huerto, una vez el Esposo-Orfeo ha salvado a su amada Esposa rescatada del infierno, del vivir separada del Amado. Al igual que el dios pagano, el tiempo del conjuro del poema de fray Juan de la Cruz es el paradisíaco y, asimismo, su lirismo divino es capaz de proteger de todo mal y ahuyentar los temores.

Las «amenas liras»

El «conjuro» lo formula recurriendo a «las amenas liras» y al «canto de serenas» a modo de sustento de su propia canción y de su voz. La alusión a Orfeo y a las no menos míticas Sirenas dan fuerza a la invocación contra las fuerzas infernales, e incluso contra la muerte. Que el Esposo recurra a ellos se explica porque, en su origen, las Sirenas conformaban el extraordinario coro que cantaba a la diosa Deméter cuando aún era virgen. Platón las menciona en el último libro de la *República*, y sitúa a cada una de ellas en las correspondientes ocho esferas, cuyas voces y sonidos formaban un conjunto armónico. Es el pasaje en el que aparece por primera vez la expresión de la *armonía de las esferas*. Por otra parte, en fechas posteriores a la *Odisea*, se las describe como apacibles divinidades del ultramundo. Orfeo, a su vez, es el dios que con el sonido de su lira somete a los humanos y a los animales, a los elementos y a los seres infernales. Él y las Sirenas tienen en común la facultad de conmover, cautivar y salvar con la música, toda vez que sus melodías

les permiten relacionarse con los dioses del infierno. Recurrir a estas figuras míticas es un modo de reforzar lo que hay de implícito en ese plural de «amenas liras», que podría abarcar desde la primera de todas, inventada por Hermes, hasta las creadas por Apolo, Orfeo y Lino, porque, en todos ellos, el instrumento representa la armonía de las esferas, el equilibrio del mundo, la concordia y la sanación, y, cómo no, la armonía del alma que la música recompone, como muy bien recogió Fray Luis de León en su «Oda a Santiago» (García Lorca, 208-212).

Sin embargo, entre esas «liras» sobresale la lira por excelencia en la tradición bíblica, el *kinnor*, el instrumento propio del rey David, el músico enviado por Dios, cuyo canto transmite la verdad y la profecía como queda bien expresado en los Salmos, libro que siembra incesantemente los versos de *Cántico espiritual*. El libro del *Zohar* (Naso 121b) comenta que la lira de David es, en realidad, el instrumento más poderoso que dispone el ser humano, y que no es otro que la garganta, a través de la cual se hace posible, precisamente, la unión entre el cielo y la tierra gracias a la oración, a la súplica, a la alabanza. David tañía la lira para pedir a Dios «que no guarde silencio, que no calle» (Sal 83: 1). Por eso él canta y enuncia, y, de este modo, desde la tierra conmueve a los cielos. En la tradición judeocristiana, el estudio y la oración deben transcurrir en voz alta para elevar el canto a fin de que Dios haga lo propio. Además, la lira de siete cuerdas entregada por Apolo a Orfeo que hemos referido más arriba es la propia voz del dios que guía en el ascenso y en la liberación del averno. El canto es potencia y la lira asombra a las oscuras profundidades que, rendidas, liberan lo divino. El carmelita descalzo quiere asemejársele con sus liras. El Esposo, en la que es su última intervención en el poema, canta y conjura, suplica y ordena, y conmueve a nuestro *sentir originario*.

Canto nocturno

Las estrofas 29 y 30 del *Cántico espiritual* conforman un canto nocturno. El Esposo las pronuncia cuando la Esposa duerme. La tradición de exégesis bíblica explica que los justos que sostienen el mundo tañen la *lira* con la caída del día, porque, entre otros motivos, sus cánticos compensan la falta de claridad. Los maestros

judeocristianos hablan de la *dormitá*, del sueño espiritual imprescindible para el cumplimiento de la renovación del alma antes de la plegaria de medianoche con la que rogar que la luz de Dios descienda desde el Infinito y pueda manifestarse en cada uno de los niveles de la consciencia. Para este fin, se aconseja no esperar despierto el momento de la oración, sino acostarse, aunque solo sean unos pocos minutos, y despertar en el momento de la plegaria, en voz alta. Este sueño previo no debe interrumpirse ni violarse. De este modo, el Esposo del poema pronuncia el conjuro a propósito de la *dormitá* del alma. La Esposa quedará renovada gracias a haberse adentrado en la paz del reposo, en la quietud y suavidad de un sueño que solo la desnudez del amor puede otorgar. El Esposo pide que nadie toque el «muro» que en hebreo bíblico significa también ‘contemplar’ (Josa, 2023, 279) aquello que ensalza el pensamiento de Juan de la Cruz: la confianza y el ejercicio de la Unidad radical entre la fuerza creadora y lo creado. Él consagró su verso y su prosa para realizarlo en su más alta expresión. En su obra, el amor unitivo es tan crucial que incluso le confiere un carácter espiritual despatriarcalizante, porque amar conlleva siempre al *otro*. Y en esa otredad la divinidad se manifiesta en sus potencias femeninas y masculinas. Fray Juan asimiló la sabia dialéctica erótica, fértil, nocturna y esplendorosa del libro de los libros, el *Cantar de los Cantares*, y la convirtió en el pilar de experiencia mística. *Cántico espiritual* es, en sí, exégesis poética del poema de amor bíblico.

No podemos olvidar, asimismo, que el gran símbolo del pensamiento de San Juan de la Cruz es la *noche* (Josa, 2025, 133-139). Su mística nos propone atravesar y experimentar la oscuridad de la *nada*, de aquello que no está fundado en la sabiduría de los hombres. Juan de la Cruz traza la experiencia límite de conocer lo divino y dar cuerpo y medida a la inmensidad; obra o encuentro que sólo puede tener lugar en la existencia humana, en su capacidad de purificar la consciencia para reunificar en ella todo lo creado. A oscuras, en secreto, el reformador del Carmelo permaneció en una noche de seis pies de ancho y unos diez de largo, con un respiradero de solo tres dedos, dentro de una pared conventual, secuestrado durante nueve meses por los carmelitas calzados (Josa, 2023, 53-57). Allí dentro, sin otra luz y guía, sino la que en su corazón ardía, elevó su *Cántico espiritual* al Dios bíblico cuyo primer nombre es *Ain*, «Nada», aquella

que encumbra la subida al Monte Carmelo; un vacío que escapa, por definición, a todo límite y dimensión. La *nada* que aguarda a la salida de la matriz del mundo (Josa, 2022 y 2023, 95-100 y 111-112). En *Ain*, la Nada de fray Juan vivida en su integridad, todo está en potencia. Dios se oculta con la intención de que la consciencia (el alma) se vuelva hacia sí misma, busque, se pregunte, y, movida por el ardor del amor, cumpla su destino nupcial de unidad radical; el retorno al Edén cuyo primer paso se da con el despertar de la ilusoria pluralidad de la creación. Una diversidad emanada y sostenida, en cambio, por la unidad, tal y como anuncian las cuatro primeras palabras hebreas que abren la Biblia (Gn 1: 1). *Ain* es el primer nivel de inmanifestación que en hebreo bíblico se escribe con las mismas letras que «yo», el ego ilusorio, inexistente, una de las noches que se tienen que cruzar en aras de un renacimiento, porque es necesario morir a lo que nos identifica en medio del mundo para nacer como nueva criatura que ha experimentado que fuera de la identidad, en el vacío, se sustenta todo.

La divinidad se retira como principio necesario para que la Creación tenga su inicio que no es otro que el momento preciso en el que la consciencia empieza a sacralizarse, algo que ocurre cuando la semilla (la posibilidad sagrada) brota alentada por el Espíritu. El alma fecundada por el amor se convierte en un huerto, en el Paraíso donde los olores son fragancia (escrita con las mismas letras que «Nada» y «yo») de la vacuidad fundamental, de un *yo* convertido en aroma de amor al no fragmentar ni violentar su propia levedad; sin cosa alguna que defender, atento sólo al perfume del origen, al Amado. *Nada, yo, fragancia*, escritos con letras que son el número y el símbolo del infinito (*álef*), de lo germinal (*yud*) y el agua (*nun*). La eternidad, el punto primordial, la semilla de la creación, las aguas que lo perciben y unifican todo, lo circunstancial y lo eterno; aguas que ocultan y revelan, que generan el movimiento de las olas, la moción del despliegue y el repliegue, y el aroma que aproxima a lo divino y nos verticaliza en dirección al retorno, en la misma senda donde el Descalzo escribió «Nada, nada, nada, nada, nada, nada y aun en el monte, nada». En esa columna central de su dibujo de la Subida de Monte Carmelo (San Juan de la Cruz, 2005, 191), sabedor de que una montaña media entre la tierra y el cielo, y en ella es donde hay que pasar cuarenta días y cuarenta noches antes de que el Eterno

hable. No solo Moisés tuvo que vivirlo, también el profeta Elías, patrón del Carmelo, que, después de su huida, se escondió en una cueva hasta que escuchó la voz divina a través de *silbos amorosos*. Cuarenta noches de descensos para terminar comprendiendo que, en realidad, todo ha sido ascenso a lo más elevado de uno mismo, porque para poder subir, la caída previa es inevitable, y esta no es otra que una muerte, la del ego y sus ramificaciones sensibles, sobre cuyos restos se elevará la cruz.

Al amparo de la tradición espiritual judeocristiana, atenta al estudio de las analogías especulares de la Creación, fray Juan, en su poesía y en las *Declaraciones* a los poemas mayores, siempre deja implícita la *nada* de Dios, su ocultamiento, a fin de justificar la escritura poética y lo que tiene de búsqueda, de anhelo y de silencio. Lo comenta cuando reflexiona sobre las consecuencias de la presencia o ausencia de la divinidad. Y dice:

Siempre le conviene al alma sobre todas esas grandezas tenerle por escondido y buscarle escondido [...], porque ni la alta comunicación y presencia sensible es más testimonio de su presencia, ni la sequedad y carencia de todo eso en el alma es menos testimonio de su presencia en ella. Por lo cual dice el profeta Job: «Si viniere a mí (es a saber, Dios), no lo veré; y si se fuere, no lo entenderé». En lo cual se ha de comprender que, si el alma sintiere grande comunicación o noticia de Dios, o otro algún sentimiento, no por eso se ha de persuadir a que aquello sea tener más a Dios o estar más en Dios; ni tampoco que aquello que siente o entiende sea esencialmente Dios, aunque más ello sea; y que si todas esas comunicaciones sensibles e inteligibles le faltaren, no ha de pensar que por eso le falta Dios, pues que realmente ni por lo uno puede saber de cierto estar en su gracia, ni por lo otro estar fuera de ella. (Josa, 2023, 111)

De la *noche* surge, a su vez, la pregunta: «¿Adónde te escondiste,/ Amado?» (v. 1). Pregunta radical, como la búsqueda espiritual, como sus frutos. La mística castellana, que gira constantemente en torno a la *nada* metafísica, ha sido la que mejor ha comprendido el legado secreto de la Biblia. Sus místicos vivieron

excepcionalmente el *vacío*, ese Dios perdidamente mudo del que habla Guido Ceronetti (Ceronetti, 135-136), y del que «hay muy poco lenguaje, así de plática como de escritura, y aun de experiencia, muy poco» (San Juan de la Cruz, 2005, 501). A pesar de que cite al Pseudo-Dionisio y a sus doctrinas de la Divina Oscuridad, la noche de Juan de la Cruz es más compleja y sutil. No olvidemos que se ha ignorado el influjo de la mística hebrea en el estudio de Dionisio (Merton, 109), y que el carmelita alude a conceptos y símbolos esenciales de la espiritualidad judía que conoció desde las fuentes exegéticas originales (Josa, 2023, 61-100). Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, junto al resto de los humanistas castellanos de aquella segunda mitad del siglo XVI de la escuela de Salamanca, supieron comprender que:

el Cantar está vacío. No contiene nada. No significa nada. Nada más allá de la letra, una canción a dos voces [...], y sin embargo [...] imagen pura de Dios en tanto que inmensa Nada trascendente, lejanía de lejanías, de la que el vacío, la interna desnudez erótica [...] viene a ser entre las llamas y la noche del mundo humano un deslumbramiento anatómico, una puerta del deseo. [...] Dios no está en el Cantar, y aun así lo llena. [...] En el Cantar Dios busca a Dios, pero Dios no puede andar en busca de sí mismo. El Cantar no tiene principio, ni medio, ni conclusión. Como *libro* es el más descosido de los Hagiógrafos. ¿Enseña algo? Nada... ¿Qué nos dice del amor? Nada. El Cantar vacía en la misma medida que el Eclesiastés [...] da vigor de espíritu. (Ceronetti, 135)

El símbolo de la noche conduce a la percepción de la unidad y, como el amor, a la desnudez de Dios, porque, dice Juan de la Cruz, «la noche es la habitación secreta de la unidad; el día lo es de la idolatría y lo múltiple». La *noche*, morada de la unión que se ilumina por relámpagos, por manifestaciones abruptas de la esencia divina, porque amando se diluye la dualidad hasta quedar (escribe en el poema de la *Noche oscura*), «amada en el Amado transformada», verso que traduce el bíblico del *Cantar de los cantares* en boca de la Sulamita: «Yo soy de mi amado, y mi amado es mío» (Cant 6: 3). Movidos por el amor nos reintegramos en la unidad, y hacemos posible que la

presencia del espíritu sobre cuerpo. La noche oscura del alma, por tanto, culmina en la luz más clara que el mediodía; momento idóneo en el que dejar todo cuidado «entre las azucenas olvidado», al modo con que está la Esposa durante el conjuro órfico del Esposo en *Cántico espiritual*.

Bibliografía

ALEJANDRÍA, Clemente de. (1994) *Protréptico*. Consolación Isart Hernández (ed.). Madrid. Gredos.

BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. (2008) «El infierno ascendente». *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México. Fondo de Cultura Económica. 277-302.

BRUNEL, Pierre. (2002) «Las vocaciones de Orfeo». *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona. Paidós. 47-77.

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

CUEVAS, Cristóbal. (1981) «La literatura, signo genérico. La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de san Juan de la Cruz». *La literatura como signo*. José Romera Castillo (coord.). Madrid. Playor.

DUARTE, J. Enrique. (1997) «El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón». *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.). Pamplona. Universidad de Navarra. 73-91.

EGIDO, Aurora. (1991) «Itinerario de la mente y del lenguaje en san Juan de la Cruz». *Voz y Letra*. 2. 59-103.

FRIEDMAN, John B. (1970) *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge. Massachusetts. Harvard University Press.

GARCÍA GUAL, Carlos y David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE. (2008) *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México. Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA LORCA, Francisco. (1972) *De fray Luis de León a san Juan. La escondida senda*. Madrid. Castalia.

JOSA, Lola. (2022) *La medida del mundo. Palabra y principio femeninos*. Sevilla. Athenaica.

JOSA, Lola. (2023) *«Cántico espiritual». Estudio y edición a la luz de la mística hebrea*. Barcelona. Lumen.

JOSA, Lola. (2025) «Las *noches oscuras* del alma de San Juan de la Cruz en Francisco de Zurbarán». *Zurbarán (sobre)natural*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 131-143.

JOSA, Lola. (2026) *El Zohar*. Barcelona. Atalanta.

JUAN DE LA CRUZ, San. (1983) *Poesía*. Domingo Ynduráin (ed.). Madrid. Cátedra.

JUAN DE LA CRUZ, San. (2005) *Obras completas*. Lucinio Ruano de la Iglesia (ed.). Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, María Paz. (2006) «Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática». *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. 131-142.

MERTON, Thomas. (2017) *Curso de mística cristiana en trece lecciones*. Salamanca. Ediciones Sígueme, 2017.

NIETO, José C. (1983) *Místico, poeta, rebelde, santo*. México. Fondo de Cultura Económica.

SEZNEC, Jean. (1985) *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Taurus.

PEDRAZA, Pilar. (1985) «El canto de las sirenas». *Fragmentos*. 28-38.

PAREDES NÚÑEZ, Juan. (1991) *Presencia de San Juan de la Cruz*. Granada. Universidad de Granada.

VARO ZAFRA, Juan. (2006) *Alegoría y metafísica. El problema de la alegoría en la poesía de san Juan de la Cruz*. Granada. Universidad de Granada.