

## INVITADO DE HONOR

### Los ojos como símbolo del camino místico en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz

COLIN PETER THOMPSON, Ph. D.  
Catedrático Emérito  
St. Catherine’s College, Oxford

**L**a mirada de los ojos de los Amados en la poesía de San Juan de la Cruz ha recibido poca atención por parte de la crítica filológica, en comparación con los símbolos más conocidos de la noche o la llama. Mi intención es demostrar que el texto poético del “Cántico espiritual”, con sus repetidas referencias a la mirada del Amado y al grupo de imágenes asociadas con ella –el escondrijo, la herida, la muerte, la gracia y la hermosura– revela los elementos más importantes de la trayectoria mística del alma, la Amada, siempre y cuando lo leamos con la sensibilidad apropiada.

No es que pretenda negar el valor teológico e incluso literario del comentario; lo citaré cuando me parezca de interés para nuestra lectura del poema. Mi intento, sin embargo, es de otra índole: tomar en serio el lenguaje del poema como manifestación de un sentido más allá de lo puramente carnal y explorar el dinamismo del tema de la mirada divina tal como se elabora a lo largo del “Cántico”, como ausencia, como anhelo, como presencia, como paradoja. Y, más especialmente, como símbolo de la unión de esposa y esposo, que acompaña e ilustra la trayectoria fundamental del poema, desde la voz que irrumpe para lamentar la ausencia dolorosa del Amado, hasta los misteriosos encuentros de las últimas cinco estrofas.

Como sabemos, la poesía amorosa profana del Siglo de Oro alude con frecuencia a la muerte como efecto de la mirada de la dama deseada, sea como metáfora erótica, sea como imagen de la frustración del amante. La versión espiritual de la muerte por amor es igualmente tópica en la poesía religiosa de la época, aunque ésta encuentra su origen en una fuente diversa, la Biblia, donde la peligrosa mirada procede, no de la protagonista femenina, sino de Dios. Según la tradición bíblica, ver a Dios en esta vida es morir: a los seres humanos

no les está permitida la visión directa de Dios, salvo después de la muerte, como demuestra el caso de Moisés en el libro del Éxodo, cuando pide que Dios se le revele su gloria. Se esconde en la hendidura de una peña para verla pero Dios lo niega: “No podrás ver mi faz; porque no me verá hombre, y vivirá” (“*Non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo, et vivet*”, 33, 20; traducción de la Biblia de Casiodoro de Reina). Dios no otorga a Moisés más que una visión parcial e indirecta: “vdas, mas mis fazes no se verán” (“*videbis posteriora mea: faciem autem meam non poteris*”; 33, 23). San Juan cita esta historia en numerosas ocasiones: cuatro veces en la *Subida-Noche*, cuatro en el *Cántico*, dos en la *Llama*.

A pesar de esta prohibición, en apariencia absoluta, el texto sagrado también ofrece una perspectiva más matizada. En el sexto capítulo del libro de Isaías la visión del profeta en el templo de Jerusalén provoca el grito: “¡Ay de mí! que soy muerto: que siendo hombre inmundo de labios [...] han visto mis ojos al Rey, Jehová de los ejércitos” (“*Vae mihi, quia tacui, quia vir pollutus labiis ego sum [...] et regem Dominum exercituum vidi oculis meis*”; 6, 5). La visión de Isaías no acarrea la muerte; todo el contrario, señala el inicio de su vocación profética. San Juan alude a este texto sólo dos veces, en el segundo libro de la *Subida del monte Carmelo* (2.6.5; 2.16.3).<sup>1</sup> Para él, la base teológica de esta aparente desviación de la norma bíblica es la doctrina de la Encarnación; concretamente, la doble afirmación del Prólogo al Evangelio de San Juan: “Vimos su gloria [...] lleno de gracia y de verdad” (“*Et vidimus gloriam eius [...] plenum gratiae et veritatis*”; 1, 14), y en palabras más contundentes aún: “A Dios, nadie lo vido jamás: el Unigenito hijo que está en el regaço del Padre, el *nos lo* declaró” (“*Deus nemo vidit unquam: unigenitus Filius, qui est in sinu Patris, Ipse enarravit*”; 1, 18). La Encarnación permite lo que antes se prohibía salvo de manera indirecta: la visión de la gloria divina en la cara de Jesucristo. San Juan glosa el tema en el romance V “Sobre el Evangelio “*In principio erat Verbum*””, cuando la voz profética exclama: “¡Oh dichoso | el que en tal tiempo sería, | que merezca ver a Dios | con

---

<sup>1</sup> Esta creencia tuvo también su eco en la mitología grecolatina. La contemplación directa de Zeus causa ceguera a varios personajes. En otros casos, como el de Hera y Tiresias, la ceguera es el inicio del don profético. (Nota de Diego Rubio, Magdalen College, Oxford).

los ojos que tenía”; y con mayor belleza en el precioso poema de la “Fonte”: “Aqueste viva fuente que deseo | en este pan de vida yo la veo | aunque de noche”.

Influenciado por una tradición exegética del *Cantar de los Cantares* que privilegiaba una lectura alegórica o mística del epitalamio, San Juan interpreta estas imágenes bíblicas como únicamente adecuadas para comunicar todo lo que pasa entre el alma y su Esposo, desde el inicio (el Dios *absconditus*) hasta el punto final (la ausencia de “Aminadab”). El símbolo de la mirada recibe su tratamiento más desconcertante en los versos “ya bien puedes mirarme | después que me miraste”. Aunque podríamos acudir al comentario para tratar de arrojar más luz sobre estas frases tan enigmáticas, prefiero centrarme en el texto del poema y subrayar la función de la mirada del Amado como representación simbólica y plástica de una experiencia inefable, más que por el prisma de explicaciones doctrinales posteriores.

Así pues, “entremos más adentro en la espesura”, como dice la Esposa; aventurémonos en este maravilloso mundo poético que la experiencia mística del santo nos ha creado. El punto de partida del poema es el *Deus absconditus* de la primera estrofa, el Amado escondido no se sabe dónde. La única señal de su presencia es la herida sufrida por la Amada, ocasionada por su huida, que la impele a salir desesperadamente en su busca. Adopta tres estrategias para localizarle. La primera consiste en preguntar a “los [pastores] que fuerdes | allá por las majadas al otero”, si por casualidad le han visto: “si por ventura vierdes | aquel que yo más quiero, | dezilde que adolezco, peno y muero”. En este momento inicial del poema, por lo tanto, la vista del Amado ya está asociada a la muerte, aunque mediante una inversión sorprendente: si en la tradición bíblica ver a Dios es morir, aquí no ver al Amado trae consigo las mismas consecuencias mortales: “adolezco, peno y muero”. El modo subjuntivo de “fuerdes” y “viéredes” parece ofrecer a la Amada un rayito de esperanza, por remoto que sea, al insinuar que es posible que otros habitantes de este mundo pastoril lo hayan visto o sepan algo de él (las estrofas 28-29 indican que la Amada es, o ha sido, pastora). La Amada, ¿por qué no pide al Amado escondido que se le revele en seguida? ¿Por qué no hace más que confiar a los pastores un mensaje dirigido a Él,

rogándoles que le comuniquen su dolor? El comentario interpreta el estado de ánimo de la Amada en términos que no se intuyen directamente del texto poético, y que tienen todas las características de una explicación *ex post facto*. San Juan afirma que los tres verbos “adolezco, peno y muero” corresponden a las tres facultades interiores (entendimiento, voluntad, memoria), y cita varios textos bíblicos que indican que Dios ve las necesidades y oye las peticiones de su pueblo. Por eso afirma que la desesperación de la Amada va acompañada de una esperanza escondida, fundada en la naturaleza del Amado como el que acude a los que le buscan. Sólo cuando comenta la palabra “muero” y dice que la memoria “carece de todos los bienes de el entendimiento que es ver a Dios” (2.6), vemos establecida la conexión entre ver a Dios y morir. Pero incluso si rechazamos esta interpretación por forzada o arbitraria, la trayectoria de la Amada en estas estrofas iniciales del poema indica claramente que no actúa como víctima pasiva: es por iniciativa suya que interroga a los pastores, cuyo silencio no la desalienta, dado que adopta en seguida la segunda estrategia, “buscando mis amores” con determinación y sin temer los obstáculos posibles. El poema por lo tanto nos permite leer estas determinaciones suyas como actos de fe de una Amada que, lejos de estar paralizada por el dolor, sale en busca del Amado.

La tercera estrategia de la Amada la encontramos en la famosa pregunta a las criaturas de la estrofa 4, reescritura poética de un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín (x, 6). El santo interroga los elementos de la creación para descubrir dónde puede encontrar a Dios, y contestan que ellos no son Dios, sino que Él los hizo. Añade que la única respuesta que dieron fue su hermosura, atributo que hará un papel importante en el resto del “Cántico”. La Amada les pregunta si el Amado ha pasado por los bosques y espesuras y el prado de verduras, y ellos contestan que sí: que “pasó por estos sotos con presura | y, yéndolos mirando, | con sola su figura | vestidos los dejó de hermosura” (5). Esta es la primera mirada del Amado en el poema y es importante aclarar con precisión en qué consiste, ya que ésta se configura en términos muy distintos de los de la poesía amorosa profana de la época, según la cual la mirada de la dama hermosa afecta profundamente al amante. San Juan mantiene el

vínculo entre la mirada y la hermosura, pero introduce dos cambios radicales: primero, al atribuir la mirada no a la protagonista femenina sino al Amado divino y, segundo, al tratar la hermosura no como cualidad de la dama, sino regalo conferido por el Amado a los elementos creados. A pesar de haber pasado por ellos “con presura”, el Amado, –”yéndolos mirando”– los ha hermo­seado. Esta asociación de ideas e imágenes, esta mirada que confiere hermosura, reaparece más adelante y adquiere dimensiones paradójicas y personales, como veremos a su debido tiempo. Es precisamente cuando el santo emplea el lenguaje de la poesía amatoria pero invierte el sentido de sus imágenes más comunes, como aquí, que me persuado que el amor que celebra el “Cántico” pertenece a otra esfera que lo puramente profano. Esta primera mirada del Amado permite que la Amada lea el libro de la creación y vea allí inscritas las huellas de la mirada del Creador, pero queda insatisfecha, porque no conducen sino a un conocimiento indirecto del Amado.

No es de extrañar, pues, que en las estrofas siguientes (6-10) la Amada cambie de enfoque. Rechaza lo que acaba de pedir –”no quieras enviarme | de hoy más mensajero”– y articula una serie de quejas dirigidas al Amado escondido. El poema explica el cambio así: “que no saben decirme lo que quiero”. El fracaso de los mensajes y los mensajeros se debe a su incapacidad para revelar la presencia del Amado sin necesidad de intermedios, lo que San Juan llama en su comentario “noticias remotas”, “[dar] por partes”, “[mostrar] por resquicios”, “[comunicar] por medios” (6.6). Las quejas de la Amada, prolongadas a lo largo de cinco estrofas, terminan con tres versos que nos vuelven al tema de la mirada sin velo del Amado anhelada por la Amada: “y véante mis ojos, | pues eres lumbre dellos, | y sólo para ti quiero tenellos”. Estos versos, junto con la estrofa once (“Descubre tu presencia”), concluyen la primera parte del drama, en el cual nos hemos descubierto la existencia de un Amado escondido y de una Amada para quien ninguna criatura, ya sea animada o inanimada, basta para satisfacerla. Se dirige otra vez a él, ausente todavía –“Véante

---

<sup>2</sup> Véase Thompson, *St John of the Cross. Songs in the Night* (London: SPCK, 2002), p. 108, para la asociación de “ver” con “morir” en la poesía del *cancionero*.

mis ojos”– antes de articular la razón: “pues eres lumbre dellos”.<sup>2</sup> El sustantivo “lumbre” es interesante porque según la definición de Covarrubias, “sinifica claridad; pero en romance el mismo fuego, no sólo en cuanto da luz, pero en cuanto calienta, abrasa y consume” (p. 773); como si San Juan ya estuviera pensando en las “lámparas de fuego” de la “Llama de amor viva”, que “calor y luz dan junto a su querido” (estrofa 3). La Amada no quiere simplemente ver al Amado con claridad; quiere consumirse en el fuego de su amor.

La estrofa once, “Descubre tu presencia”, ha suscitado una notable polémica entre los críticos, dado que no aparece en la versión original (A) del poema. En la versión B y en algunas versiones intermedias se inserta aquí. No quiero echar leña al fuego porque las discusiones acerca de su autenticidad siempre me ha parecido algo estériles. Prefiero llamar la atención sobre la manera en que cuadra perfectamente con el hilo del argumento del poema, sobre todo con relación al símbolo de la vista. La Amada ya no quiere mensajeros; desea en cambio la presencia inmediata de su Amado, enfatizada en esta estrofa con la repetición del sustantivo en el primer y el último verso: “Descubre tu presencia”, “sino con la presencia y figura”. La estrofa parte de la asociación bíblica entre ver a Dios y morir –“y máteme tu vista”– pero introduce un nuevo elemento. Los elementos creados respondieron que la mirada efímera del Amado “vestidos los dexó de hermosura”. La mirada y la muerte forman parte de un nexo de tres imágenes que se completa con la hermosura, y las tres se juntan por primera vez en el segundo verso de la estrofa once: “y máteme tu vista y hermosura”, justo donde terminan las quejas repetidas de la Amada: “*mira* que la dolencia | de amor, que no se cura | sino con la presencia y figura” (mi énfasis). La trayectoria poética iniciada con un Amado escondido y prolongada con una Amada quien sale en busca de él y contempla las huellas de su presencia en la hermosura de la naturaleza creada por Él, ha conducido a este momento, en el que confiesa que el único remedio de su dolor es la muerte, consecuencia de la visión directa de la hermosura del Amado. La paradoja implícita de “eres lumbre de ellos”, como si sin los ojos del Amado fuera ciega, y la intención articulada en el verso “y sólo para ti quiero tenellos”, constituyen el germen de una idea cuyo punto

álvido ocupa la última parte del poema: la de la reciprocidad o intercambio de dones entre los Amados.

Quizás porque nadie parece escucharla, la Amada pasa a dirigirse a la “cristalina fuente”, lugar de encuentro habitual de los amantes de la poesía renacentista: “si en esos tus semblantes plateados | formases de repente | los ojos deseados | que tengo en mis entrañas dibujados”. Como ha observado Luce López-Baralt en su magnífico trabajo *Asedios a lo Indecible*, “san Juan subvierte el viejo mito de Narciso”.<sup>3</sup> El texto es complejo y marca una evolución importante en la naturaleza de la mirada divina. Lo que quiere ver en la fuente es en parte la reflexión de su propia identidad –los ojos “que tengo en mis entrañas dibujados”– pero no en un sentido narcisista, porque ya sabemos que sin el Amado sus ojos carecen de “lumbre”. Así, mientras contempla la imagen en el agua, quiere ver allí reflejado no el dibujo trazado en el alma, sino el cuadro acabado del Amado cuya vista y hermosura la mata: “los ojos deseados” ya se encuentran “en mis entrañas dibujados”, pero de forma incompleta, el mero esbozo de la mirada que anhela. La imagen del dibujo es fundamental, porque el dibujo es la forma preliminar del cuadro, antes de que el pintor aplique el color para acabarlo. Se me ocurre un paralelo inesperado con otra obra maestra del Siglo de Oro cuyas imágenes plenas de lirismo y de erotismo ocupan el polo opuesto del “Cántico”. Me refiero al *Polifemo* de Luis de Góngora, y al momento en que Galatea ve por primera vez la forma aparentemente dormida de Acis, “viendo | colorido el bosquejo que ya había | en su imaginación Cupido hecho | con el pincel que le clavó el pecho” (vv. 269-72).

Al final de la estrofa 12, donde podríamos esperar la respuesta al ruego de la estrofa 11 y a la exclamación de la 12, presenciamos el comienzo de una nueva etapa en la relación entre la Amada y el Amado. Este momento clave para la interpretación del poema está señalado por un asombroso silencio textual entre las estrofas 12 y 13 que determina todo lo que sigue. De ello deducimos que el deseo formulado por “si [...] formases de repente | los ojos deseados | que

---

<sup>3</sup> Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante* (Madrid: Trotta, 1998), p. 42.

tengo en mis entrañas dibuxados”, ha recibido una respuesta tan poderosa que la Amada no ha sabido resistirla, pero el poema lo calla. Lo que sí trans-cribe es la reacción de la Amada ante esta revelación sin palabras, de cuya fuerza no podemos dudar. Para expresarlo, el santo recurre al lenguaje del Cantar bíblico, “Aparta tus ojos delante de mi, porque ellos me vencieron” (“Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt”; 6.4), que condensa en un grito extático: “¡Apártalos, Amado, | que voy de vuelo!”<sup>4</sup> En otro trabajo he observado que el pronombre enclítico, “-los”, al aparecer tan insignificante, constituye la única huella textual del momento de la revelación: la Amada ha visto por fin “los ojos deseados” y no ha podido aguantar la mirada del Amado. Si me permiten otro aparte, en el comentario (ambas versiones) al verso “que boy de buelo” San Juan precisa que su intención es “declarar brevemente estas canciones” y que por eso no quiere “tratar de las diferencias de raptos y éxtasis y otros arrobamientos y sutiles vuelos de espíritu que a los espirituales suelen acaecer”. San Juan retoma el tema de la mirada de Dios con mayor énfasis en la estrofa 19, notable por su estructura anafórica, “mira [...] mas mira”. Esta doble mirada del Amado, evidentemente, está todavía por venir, de ahí los cuatro imperativos: “Escóndete, Carillo, | y mira con tu haz a las montañas, | y no quieras dezillo; | mas mira las compañías | de la que va por ínsulas extrañas”. La estrofa demuestra perfectamente cómo la trayectoria espiritual de la Amada se puede percibir mediante una lectura atenta del poema sin tener que recurrir al comentario con tal que prestemos atención a la manera en que San Juan elige las palabras con su consumada maestría artística. Es una estrofa rica en asociaciones con el lenguaje poético de las precedentes. Hemos visto que el poema abre con un grito de dolor y desesperación provocado por la desaparición del Amado. Pero ahora que se ha interpuesto el momento de revelación que acabamos de comentar; lo que antes fue motivo de dolor –“¿Adónde te escondiste, | Amado?”– se ha convertido en algo deseable, “Escóndete, Carillo”. La contradicción aparente entre el primer “esconder” negativo y otro positivo nos permite medir la distancia ya recorrida por la Amada. Se nos hace evidente

---

<sup>4</sup> La traducción de Casiodoro procede de su interpretación del texto hebreo, no de la Vulgata.



también que el objeto de la mirada del Amado ha cambiado. La Amada quiere que mire “[...] a las montañas” y “las compañas | de la que va por ínsulas estrañas”, ambas imágenes empleadas en la estrofa catorce, donde la Amada evocaba la belleza de su Amado. Según la lógica del poema, pues, es como si le estuviera pidiendo al Amado –“las montañas”– que se mirase a sí mismo. Pero el paralelo no es exacto. La imagen de “las ínsulas estrañas”, que antes fue parte del mismo himno de loor, se ha transferido a la Amada, quien se parafrasea a sí misma como “la que va por ínsulas estrañas”, lo que parece indicar el camino que ha decidido tomar. La secuencia de imágenes de este mundo poético tan extraño nos presenta a un Amado que se contempla a sí mismo y a una Amada que camina por él. En esta ocasión el comentario hace explícito lo que el lenguaje del poema sugiere al distinguir las dos miradas de la estrofa. Cuando el Amado “mira las compañas”, estará mirando a una Amada ya dotada de dones que proceden de Él y en cierto sentido por consiguiente se estará contemplando a sí mismo como la fuente que se ha rebotado para llenarla de todas las virtudes que necesita para emprender el resto del camino. Este no es el único ejemplo de la manera en que una imagen atribuida a uno de los protagonistas aparece después asociada con el otro. La Amada, por ejemplo, se confiesa herida por la huida “como el ciervo” del Amado (1), pero cuando Él se dirige por primera vez a ella en la estrofa 13 es él quien se ha convertido en “el ciervo vulnerado”, asumiendo o compartiendo el dolor. Este intercambio de imágenes entre los dos protagonistas funciona como otra señal poética del tema de la “igualdad de amor”, del amor concebido como una relación mutua entre los amantes.

“Mira [...] mas mira”: esta doble mirada del Amado anhelada por la Amada adquiere mayor importancia unas doce estrofas después, cuando aprendemos que se ha cumplido su deseo, sin saber ni cómo ni cuándo. Recuerda que el Amado había mirado “aquel cabello | que en mi cuello volar consideraste”, y que “en él presso quedaste, | y en uno de mis ojos te llagaste”. La estrofa se inspira en el *Cantar de los Cantares*: “Quitado me has mi coraçon, Hermana, Esposa mia, quitado me has mi coraçon, con uno de tus ojos, con un collar de tu cuello” (“*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa; vulnerasti cor meum en uno*

*oculorum tuorum, et in uno crine colli tui*"; 4, 9). Lo sorprendente es que las palabras que la Vulgata pone en la boca del Amado las transfiere San Juan a la Amada, fenómeno característico de la manera en que adapta el texto bíblico a fines suyos, y otro indicio de la mutualidad de amor entre los dos, ya que ella emplea en el poema las mismas palabras que él en el *Cantar*. Esta es la primera mirada explícita que el Amado dirige a la Amada y tampoco carece de misterio. Digo explícita, porque el poema supone la existencia de las miradas anteriores que hemos comentado, entre 12 y 13 y en 19, sin que aparezcan en el texto.

¿Cómo hemos pasado de la doble petición de la estrofa 19, “mira”, “mas mira”, a los dos verbos en tiempo pretérito de la 31, “consideraste” y “miraste”, cuando éstos suponen un momento en el pasado cuando el imperativo, “mira”, se hizo hecho definitivo, “me miraste”? Otro silencio textual, a no ser que interpretemos las estrofas intermedias como especie de explicación indirecta.

El tema de la mirada se prolonga a través de las tres estrofas 31-33, donde recibe su mayor atención en el poema. Incluyen unos de los versos más paradójicos de un poema notable por sus misterios, versos que cito en el título de mi ponencia y cuyo significado es esencial captar, porque encierran un aspecto importante de la teología espiritual del santo. La paradoja de esta nueva mirada doble, “Ya bien puedes mirarme, | después que me miraste”, exige una explicación que el último verso de la estrofa ofrece, otra vez sin especificar el cuándo o el cómo: “que gracia y hermosura en mí dexaste”. Pero creo que el texto resuelve el problema de una manera perfectamente inteligible. El momento del pasado indicado por los tiempos pretéritos de “consideraste”, “miraste” y “dexaste” se transforma en la estrofa siguiente en un verbo imperfecto, “Quando tú me miravas”, como si estuviéramos echando una mirada hacia atrás, como si estuviéramos entrando en la experiencia a la que la Amada acaba de aludir. La mirada que perteneció a un momento determinado a un pasado desaparecido se convierte ahora en una reflexión sobre lo que transcurría cuando el Amado la miraba, enfatizando los efectos que ha dejado en la Amada mediante el leve hipérbaton de “Quando tú me miravas, | su gracia en mí tus ojos imprimían”, eso es, “tus ojos

imprimían su gracia en mí”. Cuando nos acordamos de “los ojos deseados” de la estrofa 12, y el “Apártalos, Amado” de la siguiente, se hace evidente que éstos son los ojos que han conferido a la Amada la realidad transformante de su gracia.

El papel de los ojos en la poesía amorosa petrarquista como las ventanas del alma es bien conocido. El soneto 8 de Garcilaso, por ejemplo, comienza: “De aquella vista pura y excelente | salen espirtus vivos y encendidos”.<sup>5</sup> La comunicación alma a alma del amante petrarquista introduce un elemento espiritual al sentimiento amoroso que lo eleva a un nivel más espiritual. La función de la mirada del Amado es muy distinta en el “Cántico”, porque existe una desproporción ontológica entre los dos que la Amada no puede superar hasta que la mirada del Amado cree una nueva realidad en ella; mejor dicho, hasta que la recree. Los ojos del Amado imprimen gracia en la Amada, don divino por excelencia que hace posible una relación mutua entre los dos que hasta este momento no ha existido. El santo está pensando sin duda en el Prólogo del Evangelio de San Juan, metrificado por él en los nueve romances “acerca de la Santísima Trinidad” (cito del tercero):

–Una esposa que te ame  
mi Hijo, darte quería  
que por tu valor merezca  
tener nuestra compañía  
y comer pan a una mesa  
del mismo que yo comía  
porque conozca los bienes  
que en tal Hijo yo tenía  
y se congracie conmigo  
de tu gracia y lozanía. (Romance 3, vv. 1-10)

La repetición de “gracia” en dos formas distintas (“se congracie, “gracia”; ejemplo de poliptoton) no responde simplemente a fines

---

<sup>5</sup> *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros (Barcelona: Crítica, 1995), p. 22.

estilísticos. La gracia del Hijo, conferida a la esposa, hace posible que ésta “se congracie” con el Padre de la “gracia y lozanía” del Hijo. En la teología espiritual del santo la iniciativa que hace posible la unión del alma con Dios procede siempre del lado divino ya que, como indica al principio de la *Subida del monte Carmelo* –su tratado más sistemático (aunque inacabado)–, “ninguna criatura [...] le puede servir [al alma] de próximo medio para la divina unión con Dios” (1.8). Encontramos pues –en forma embrionaria en el romance y más desarrollada en el “Cántico”–, otro indicio del substrato de la doctrina que sostiene la teología mística del santo, según la cual todo lo que no es Dios pertenece a la categoría de “criatura”: el alma, igual que los bosques y espesuras y el prado de verduras que interroga y que responden que el Amado “pasó por estos sotos con presura”, hermoseándolos “con sola su figura”. En aquel momento inicial de la búsqueda de la Amada la mirada del Amado es suficiente para dotar los elementos creados de una hermosura que no revela más que la huella de una presencia ya desaparecida. Pero la conexión allí establecida entre la trayectoria del Amado y su gracia y hermosura (“mil gracias derramando”, “vestidos los dexó de hermosura”) adquiere un vigor renovado en la doble mirada de las estrofas 31-33, ya no indirecta, remota, sino directa e íntima, señal de la transformación que lleva consigo la unión: “que gracia y hermosura *en mí* dexaste” (mi énfasis).

La llaga recibida por el Amado ofrece otro ejemplo de la evolución y transformación de las imágenes fundamentales del poema. En la primera estrofa la Amada se queja de la herida provocada por la ausencia del Amado (“aviéndome herido”), mientras que la hermosura de los elementos creados sirve sólo para aumentar su dolor: “y todos más me llagan”, mensajeros que balbucen el famoso “no sé qué” que la deja “muriendo” (7). En la estrofa 8 la Amada, entre la vida y la muerte, inicia una serie de quejas dirigidas al Amado ausente y la herida reaparece en la estrofa 9: “¿Por qué, pues as llagado | a questo corazón, no le sanaste?” El ciervo que había huido en la primera estrofa “aviéndome herido” se convierte de repente en “el ciervo vulnerado” que “por el otero asoma” de la estrofa 12. Pero la explicación de cómo el Amado también ha recibido una herida se demora hasta la estrofa 31, donde la Amada alude a un momento en el pasado, posterior a la

aparición de “los ojos deseados” en la “cristalina fuente” pero por lo demás indeterminado, cuando “en uno de mis ojos te llagaste”. Los ojos son de ella, la llaga, de él: todo el revés de lo acontecido al principio. Él se ha enamorado de ella, mirándole en uno de sus ojos, y compartiendo la misma llaga de amor. Estas imágenes repetidas a lo largo del “Cántico” –ojos, mirada, gracia, hermosura, herido– constituyen uno de los nexos simbólicos más sugerentes del poema. Leídas así juntas funcionan como clave hermenéutica que ilumina las relaciones entre Amado y Amada, desde separación hasta unión. Todo esto procede del poema, que encarna el tema del amor mutuo entre criatura y Criador mediante la transferencia de imágenes de Amado a Amada y de Amada a Amado, ambos heridos, ambos intercambiando miradas, ambos dotados de hermosura.

El Amado ama a la Amada porque su mirada ha imprimido en ella su propia gracia, como ella confiesa: “por eso me adamas, | y en eso merecían | los míos adorar lo que en ti vían”. Según Covarrubias, “adamar” –verbo ya arcaico en la época– “es término de que usan los romances viejos” (s.v. “Amar”); es también intensivo, como explica San Juan: “*Adamar* es amar mucho; es más que amar simplemente; es como amar duplicadamente, esto es, por dos títulos o causas” (32.5). El lenguaje de merecimiento es desconcertante, en parte porque encaja con uno de los temas más controvertidos entre católicos y protestantes de la época. ¿En qué sentido es posible que la Amada hable de haber merecido el amor divino? No por sus propios esfuerzos, no sin la ayuda de la gracia infusa, dice el santo en el poema. Los ojos de la Amada adoran “lo que en ti vían” y en esto consiste el mérito. Al localizar este merecimiento en la gracia que el Amado ha conferido en ella, el santo insiste en la primacía de la gracia divina como generadora de la unión mística. La Amada sabe amar, adamar al Amado porque la gracia impresa en ella lo permite; el Amado ama a la Amada, porque cuando la mira ve reflejada en ella no la imagen de la criatura pecadora, sino del amor divino. En este sentido la teología implícita del poema se revela como plenamente trinitaria, según la cual las tres Personas se contemplan dentro de la Unidad divina en una eterna mirada dinámica de amor recíproco. En el poema, la mirada que procede del Amado hermosea el orden creado, después provoca éxtasis en la Amada, y

por fin confiere la gracia, sin la cual es imposible la unión amorosa. Cuando el Amado mira a la Amada después de haberla dotado de gracia y hermosura estará contemplando las cualidades impresas en ella por él, es decir, se estará contemplando a sí mismo como presencia que transforma el alma, en otra inversión del viejo mito de Narciso. Reflejado en el texto poético, con su paradójico juego de miradas intercambiadas, entrevemos la sustancia de la doctrina sanjuanista, la mutua entrega de amor entre los amados, que conducirá a lo que el santo califica de “igualdad de amor” entre los dos, capaz de superar la desigualdad insalvable a nivel ontológico.<sup>6</sup>

“Ya bien puedes mirarme | después que me miraste”. He aquí la expresión más densa y compleja de este sustrato teológico de la doble mirada –doble porque pertenece a cada uno de los amantes y doble en sentido temporal porque es una mirada a la vez localizada en el pasado y también actual. El mundo poético de san Juan se puebla de imágenes familiares a los lectores de la poesía amatoria de la época, y otras, sacadas por la mayor parte del *Cantar de los Cantares*, que parecen extrañas, misteriosas. Pero se plasma también de giros lingüísticos poco comunes, de los cuales uno de los más notables se encuentra en las tres estrofas 31-33. Cuatro veces el santo emplea el verbo “mirar” en tres formas distintas (otro ejemplo de poliptoton) – “miraste”, “miravas”, y ahora “mirar” y otra vez “miraste”– tres miradas definitivas en el pasado, y una imaginada en el presente: “ya bien puedes mirarme”. Esta concatenación enigmática de miradas apenas se explica a no ser que prestemos atención al argumento poético que la precede. La primera mirada del Amado en estas estrofas, cuando queda preso “en solo aquel cabello | que en mi cuello volar consideraste” establece el tema de la mutualidad de amor, porque él se enamora de ella y sufre en consecuencia la herida de amor, como ella antes (“te llagaste”). La segunda es la mirada que imprime la gracia del Amado en la Amada, cuyos ojos se hacen capaces de merecer

---

<sup>6</sup> La mutualidad de la mirada de los Amados se encuentra también en la obra de Santa Teresa: ‘Como acá si dos personas se quieren mucho y tienen buen entendimiento, aun sin señas parece que se entienden con sólo mirarse, esto debe ser aquí, que sin ver nosotros, como de en hito en hito se miran estos dos amantes, como lo dice el Esposo a la Esposa en los Cantares –a lo que creo lo he oído– que es aquí’ (*Libro de la vida* 27.10).

adorar lo que ven en él: Él, fuente de la gracia y hermosura, ella su recipiente, Él en ella y ella en Él.

Pero antes de que el Amado pueda responder a este “ya bien puedes mirarme” una oscura nube proyecta su sombra sobre la Amada, quien, al tomar otra imagen del *Cantar* bíblico confiesa sus temores: “No quieras despreciarme | que si color moreno en mí hallaste”. La relación entre el “color moreno” y la hermosura de la Amada es tema fundamental del primer capítulo del *Cantar* bíblico. La Esposa anuncia: “Morena soy [...] mas de cobdiciar” (“Nigra sum sed formosa”; 1.4), como si las dos categorías fueran contradictorias. En seguida, apelando al Amado, dice: “No mireys en que soy morena” (“Nolite me considerare quod fusca sim”; 1.5), como si la oscuridad de su piel fuera un obstáculo que interrumpiera el progreso del amor. Unos pocos versos después, todo ha cambiado: el Amado ensalza la hermosura de la Amada, diciéndole dos veces “he aquí que tu eres hermosa” (“ecce tu pulchra es”; 1,14), antes de que ella lo alabe haciendo eco de las mismas palabras, “He aquí que tú eres hermoso” (“Ecce tu pulcher es”; 1,15). San Juan, lector asiduo del *Cantar*, fusiona estos tres momentos en uno en la estrofa 33, ejemplo típico de la técnica exegética del santo a lo largo del comentario pero aquí adaptada a fines poéticos. Mediante ella sabe combinar una serie de referencias textuales en el original para crear una totalidad poética que abraza los varios temas, el temido desprecio a causa de la piel tostada, la mirada del Amado y la hermosura de los dos.

No es de extrañar que san Juan interprete este “color moreno” en términos de “fealdad y negrura de culpas e imperfecciones y bajeza de condición natural” (CB33.5). El condicional “si” y el tiempo pretérito del verbo “hallaste”, indican que, igual que en las dos estrofas anteriores, estamos presenciando un momento del pasado cuando todavía existía una desigualdad, una desproporción entre los amantes, Él la suma de perfecciones, ella imperfecta, pecadora, criatura. Pero este recuerdo ya no afecta la relación amorosa entre los dos, porque ahora, dice ella, puedes mirarme no como criatura imperfecta sino como recipiente de la “gracia y hermosura” impresas por tus ojos: “que gracia y hermosura en mí dexaste”. La reaparición del tema de la hermosura como cualidad esencial de la mirada del Amado completa

la serie de asociaciones que se inició en la estrofa 5, cuando las criaturas respondieron que la mirada del Amado, al pasar “por estos sotos con presura”, “vestidos los dexó de hermosura”. Aquella hermosura funcionó como testigo de una presencia efímera pero potente, que había derramado “mil gracias” sobre los elementos de la creación, pero que, lejos de aliviar el dolor de la Amada, lo redobló. Cuando pidió que descubriera su presencia (estrofa 11), le rogó: “y máteme tu vista y hermosura”. Aunque después de la experiencia extática de la estrofa 13 canta la belleza del Amado en imágenes de una hermosura que nunca se ha superado en la poesía española, pasan más de veinte estrofas en la versión B (y casi lo mismo en A, que carece de la 11B) antes de que esta súplica de la Amada se vea cumplida en el poema.

Si estas tres estrofas (31-33) representan la máxima presencia de la mirada del Amado en el poema, la última palabra queda por decir. Pasan otras dos estrofas dedicadas al Amado, quien evoca la Amada en términos de la “palomica” de Noé y la “tortolica” de la tradición popular, antes de que reaparezca el tema en boca de la Amada: “Gocémonos, Amado, | y vámonos a ver en tu hermosura | al monte y al collado” (36). El uso de la primera persona en plural, “Vámonos”, indica que los amantes caminan juntos, es decir, que la mutualidad de amor evocada en la doble mirada que hemos comentado se ha convertido en una realidad vivida. Los tiempos verbales han cambiado: el pasado marcado de ausencias, quejas, miedos y súplicas, cede a un futuro compartido. Y este futuro ofrece una nueva visión de la creación, ya no “esos montes y riberas” de las primeras estrofas, el paisaje donde la Amada buscaba en vano al Amado; ni siquiera “el otero” (13) donde aparece “el ciervo vulnerado” (13) o “las montañas” como imagen del Amado (14); sino la creación contemplada “en tu hermosura”, es decir, como tú mismo, fuente de la hermosura que has conferido en mí, la contemplas. Esta hermosura pertenece al Amado como fuente y origen y a la Amada como don de gracia que confiere una nueva visión de lo creado. La importancia de esta entrega de amor está subrayada en el comentario al verso, notable por la repetición de “hermosura” más de veinte veces en un sólo párrafo, con efecto de mantra. En estas palabras, “Y vámonos a ver en tu hermosura | al monte y al collado”, creo que el santo, aunque no lo diga en la



exposición del verso, insinúa lo que hace explícito en el comentario a la estrofa cuatro de la “Llama de amor viva”, donde establece la diferencia importante entre conocer “por las criaturas a Dios”, y “conocer por Dios las criaturas” (*Llama* 4.4); entre la visión indirecta que hemos encontrado en la respuesta de las criaturas (estrofa 5) y que impele a la Amada a continuar su búsqueda por la mirada divina, y la visión directa, sólo disfrutable al estar unida con el Amado, cuando puede entender y contemplar “las bellezas de su ser, virtud, hermosura y gracias” como el mismo Dios las ve.

San Juan plasma el mundo poético del “Cántico” con cuidado, sobre todo en la manera en que las mismas imágenes aparecen con variaciones que marcan las distintas etapas de la trayectoria del alma. Quizás el ejemplo más sorprendente lo encontramos en la evolución de la imagen de “esconder”. El poema ha empezado con un Amado escondido, fuera del alcance de una Amada transida de dolor. No sabe dónde encontrar la presencia, la mirada que anhela, aunque los elementos de la creación atestiguan los efectos de su paso, dejándolos vestidos de hermosura (5). Cuando la Amada exclama “Escóndete, Carillo” (19) nos hemos enterado de que el escondrijo del Amado ha evolucionado para hacerse algo deseable, de que se ha convertido por fin en un lugar secreto, deleitoso, seguro –“las subidas | cavernas de la piedra [...] | que están bien escondidas”– donde nada ni nadie pueda interrumpir el idilio (37). Estos tres escondrijos, nítidamente diferenciados, trazan la trayectoria de la Amada desde ausencia a presencia, desde una separación dolorosa hasta la unión con su Amado. Y es aquí donde falla el poder de la lengua, como el poema atestigua, porque la experiencia es inefable. El Amado va a mostrarle algo, pero no puede precisar en qué consiste “aquello que mi alma pretendía” o “aquello que me diste el otro día” (estrofa 38). En el comentario san Juan aclara que esta pretensión “es la igualdad de amor con Dios”, posible sólo en la visión beatífica de la vida eterna, donde “entonces la amaré también como es amada de Dios, porque [...] su entendimiento será entendimiento de Dios, su voluntad será voluntad de Dios, y así su amor será amor de Dios” (38.3). Aunque este texto es fundamental para captar la esencia de la teología mística del santo, espero haber demostrado que el poema como tal encarna en sus imágenes la misma

idea, si lo leemos con la “atención amorosa” aconsejada por San Juan en su doctrina espiritual.

Casi hemos terminado nuestro análisis de la mirada del Amado en el “Cántico”. Pero nos queda todavía el acto final, dos versos misteriosos de un poema lleno de misterios: “Que nadie lo mirava, | Aminadab tampoco parecía”. Con estas palabras empieza la última estrofa del poema, misteriosas porque un personaje desconocido con nombre hebreo aparece por primera vez en la última estrofa, y también porque tampoco sabemos cuál es el referente del “lo” que nadie miraba. ¿Se emparenta con el “aquello” de la estrofa 38, repetido tres veces sin definirse? ¿O con las imágenes más concretas y líricas de la estrofa penúltima? Y, ¿en qué consiste esta mirada que no es una mirada, porque nadie está mirando? Si nos remitimos al comentario en busca de ayuda, descubrimos que las palabras del santo son breves y aclaran poco el sentido, salvo para indicar que el alma “está ya desnuda, desasida, sola y ajena de todas las cosas criadas de arriba y de abajo, y tan adentro entrada en el interior recogimiento contigo, que ninguna de ellas alcanza ya de vista el íntimo deleite que en ti poseo” (40,2); y que Aminadab “significa el demonio”. Pero no necesitamos el comentario para entender que no se trata de una mirada divina, sino de todo el revés. Los Amados ya disfrutaban de una paz sin estorbos, escondidos en “las subidas | cavernas de la piedra” (37), libres de las raposas, el cierzo y las ninfas de Judea de las estrofas 16-18, de todo lo que podría distraer a la Amada. El hecho de que “nadie lo mirava” en este acto final del poema indica la ausencia de cualquier amenaza extrínseca que pusiera en peligro el intercambio amoroso. Nadie mira “aquello”, “aquello que me diste el otro día” (38) y la “gracia y hermosura” que “en mí dexaste” (33). El poema deja patente que el escondrijo del Amado está íntimamente ligado con su mirada y su mirada con la entrega de sí mismo: desde las angustiadas peticiones de la Amada dirigidas a los pastores –“si por ventura vierdes | aquel que yo más quiero” (1) –o al Amado– “y véante mis ojos, | pues eres lumbre dellos” (10), “y máteme tu vista y hermosura”; o a la “christalina fuente” –que “formases de repente | los ojos deseados”–; desde el momento extático de la revelación de los ojos del Amado, que no se expresa en el texto sino por los efectos que produce en la Amada;

hasta la mirada del Amado, prolongada a través de tres estrofas (31-33) con referencia al pasado y al presente; hasta un futuro que trae consigo una visión renovada de la creación, “y vámonos a ver en tu hermosura | al monte y al collado” (36). Si he querido enfatizar las conexiones entre los diversos momentos del poema es porque forma un conjunto cuidadosamente estructurado por San Juan, dotado de su propia lógica poética, ni tan caprichoso ni tan arbitrario como han pensado algunos. El escondrijo, la herida, la mirada, la gracia y la hermosura constituyen una familia de imágenes repetidas a través del poema en combinaciones que no se desarrollan al azar y que contienen en microcosmos los elementos fundamentales de esta historia de amor, desde una búsqueda desesperada hasta la fruición. En la imaginación poética de este fraile humilde el mundo asombroso del “Cántico espiritual” representa un extraordinario logro poético cuya profundidad y belleza, después de tantos años y tantos libros y artículos, incluyendo los míos, todavía no hemos agotado.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Este trabajo fue presentado como conferencia en el Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís bajo el título “Ya bien puedes mirarme / después que me miraste»: La mirada del Amado en el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz”.