

Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz: los dos niveles de lectura

“Adivinamos cuán especialmente fértil sería en este poeta un estudio estilístico que partiera del concepto y de su matización afectiva para llegar a la plasmación en el verso” (Dámaso Alonso, 1971, 282)

Al leer a San Juan nos invade la sensación, como si nos faltaran las fuerzas, de no poder acompañarle hasta los últimos ecos espirituales que sugieren sus poesías. En parte, todo lector de San Juan experimenta esa frustración, que trata de atenuar embebiéndose de la hermosísima lírica, como si se conformara con los rastros de éxtasis que el santo ha dejado tras de sí. Esos rastros son sus poemas. Si se perciben como rastros es porque están puestos en lugar de una experiencia que el poeta cree total e inefable al tiempo. Esos dos atributos de su experiencia, la totalidad y la inefabilidad, son, por otra parte, categorías conceptuales *a priori*, calçadas de idénticos atributos divinos. Como resulta que esa experiencia de San Juan es también su experiencia poética, podemos tratar de discernir en qué forma esos conceptos que el poeta tiene de su experiencia se reflejan en sus poemas. Para el presente estudio nos bastará con referirnos a dos estrofas del “Cántico Espiritual”:

- (14) Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos
el silvo de los aires amorosos,
- (15) la noche sosegada
en par de los levantes del aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (Ynduráin)

En esos versos se ve perfectamente la manera en que el concepto del amado condiciona la forma de referirse a él en el poema. No aparece ni un solo atributo personal del amado: se le define, en cambio, demostrativamente, esto es, nombrando una realidad, normalmente a base de elementos de la naturaleza, que aparece en puesto del amado, llena del significado del amado y no propio. En otras palabras, la poesía de San Juan apunta hacia una entidad que está fuera de la poesía misma. Pero ese querer decir lo que sabe más allá del *scire*, en el *sapere* de la iluminación, hace que el poeta, como niño que pierde la lógica del discurso entusiasmado por alguna maravilla, se abandone a su balbuceo, y traiga palabras imbricadas una tras de otra, sin trabazón de oraciones: sólo palabras preñadas de evocaciones, que perfilan un sujeto de características sobrenaturales, según nos lo va presentando. Cuando San Juan intenta la definición del amado es cuando el lenguaje pierde su marco oracional para convertirse en léxico yuxtapuesto, en trance expresivo, de modo parecido a las lentánas extáticas de los iniciados de muchas religiones. Lo importante para el poeta es señalar la realidad misma que delata la presencia del amado, y eso, dadas las características del amado, sólo puede hacerse a base de una naturaleza maravillosa que se distinga con creces del sencillito *locus amoenus* asociado al amor humano. San Juan, en la estrofa (14), consigue crear esa naturaleza desconcertante de un modo insólito hasta entonces: sazona la realidad más concreta —montañas, valles, ríos, aires— con una adjetivación personificadora —valles solitarios nemorosos, aires amorosos—, al tiempo que se entrefera de elementos de una realidad maravillosa —las ínsulas extrañas. La estrofa (15) añade a ese cuadro de naturaleza chocante las pinceladas del arte, aunque divino, —“la música callada”—, sorprendiéndonos de nuevo con una adjetivación inesperada y cruzada, —música callada, soledad sonora—; todo culminado por la entrada de un verso, “la cena que recrea y enamora,” anómalo en cuanto a la acción verbal profusa, después de una ausencia completa en las dos estrofas; anómalo también porque semánticamente, “la cena que recrea y enamora,” no sólo nos saca del escenario de la naturaleza sino que nos sitúa frente a una incongruencia inesperada: a “la soledad sonora” del verso anterior ha sucedido un acto como la cena, que imaginamos ha de ser acto compartido para que tenga el efecto de recrear y enamorar. Lo que más asombra al lector es que se pase de un verso a otro, sin un solo nexa que le pudiera dar la pista de cómo entender lógicamente la relación, contradictoria aparentemente, entre la soledad de un lado y la tácita compañía que expresa la idea de una cena que enamora. No le queda otro remedio al lector que adivinar que hay un simbolismo alegórico detrás de esos dos versos, y que el amado a quien es posible recrear y enamorar al amante en una cena, sin que éste pierda su soledad, ha de ser forzosamente un ser especial, invisible de un lado, y presente de otro. No ha sido

necesario nombrar a Dios directamente para que el lector repare en el carácter divino del amado en el poema, y descarte de plano la posibilidad de estar ante un poema de amor normal, ya sea tradicional ya italianizante. La cena podría ser, como Domingo Ynduráin ha señalado, “un complemento casi indispensable en las relaciones amorosas,” pero en una circunstancia en que la amada pondera su soledad, esa “cena” difícilmente podrá entenderla el lector como cena real, con la presencia de los dos amantes. Además, el simbolismo cristiano de la cena está al alcance de todo lector también y su interpretación dentro de ese código religioso tiene la ventaja de mantener la coherencia de la estrofa entre la soledad y el acto de cenar con el amado. Lo que resulta de todo eso es que los dos niveles de lectura en la poesía de San Juan, el amoroso y el místico, están tan soldados entre sí que no pueden separarse uno de otro hasta el punto de leer su poesía prescindiendo de uno de ellos.¹

Se va aclarando, pues, la cuestión principal que habíamos planteado, de cómo el concepto previo del amado y del universo relacionado con él, condiciona la forma de la poesía de San Juan. El atributo de invisibilidad del amado explica la relación entre los versos que aluden a un tiempo a la soledad del poeta y a su compartir la cena con su amado. El atributo de la inefabilidad del amado aclara por qué se le define a través de una yuxtaposición de elementos diversos tanto del mundo real (construido a base de elementos pastoriles y populares), como del mundo de la fantasía (nutrido de elementos caballerescos); se trata, como se ha dicho, de nombrar demostrativamente al amado por su creación, y reunir en ésta, en inaudita amalgama, elementos que tradicionalmente se daban aislados, exaltándolos y trasformándolos a veces de un modo “surrealista” —“la música callada,/ la soledad sonora.” A crear esa amalgama de elementos que se traduce en amalgama de tradiciones (lo popular, lo caballeresco, lo petrarquista), contribuye, de nuevo desde el plano conceptual, el atributo de totalidad con que se concibe al amado. Ese atributo *a priori* hace que el poeta se sienta libre para convocar, en nombre del amado, la más diversa realidad que el poeta alcanza y que identifica con la grandiosidad de la Creación divina. El poeta, tras introducir al amado en el poema, — “Mi amado, [...]” se deja caer, durante dos estrofas seguidas, en el trance de la enumeración casi caótica de elementos ora reales ora fantásticos, convencido de que en virtud de la grandeza-totalidad del amado, cabe nombrar la más diversa realidad que, como la Creación, es obra suya, “plantada(s) por la mano del amado” y a él remiten. Tras esa larguísima enumeración de dos estrofas, nos damos cuenta de que el amado ha quedado sin definir para cumplir con su inefabilidad, y ni siquiera ha aparecido la cópula “es” entre ese “Mi amado” del principio de la estrofa y los siguientes elementos del predicado que se esperaba. Lo que era un problema conceptual —inefabilidad, invisibilidad y totalidad del amado—

ha dado como fruto, en el poema, la más impensada revolución formal en la lírica castellana de su siglo no superada siquiera por la poesía de nuestro siglo. La estrofa ha perdido su estructura lógica; se han eliminado los verbos y con ellos la estructura oracional; se nos ha dado, de pronto, una técnica poética nueva que esquiva la linealidad y apela a las asociaciones libres y mecánicas; ha aparecido, en suma, la poesía moderna.

Hemos visto, pues, que ha sido de la mano de la poesía mística cómo la lírica ha superado las limitaciones racionalistas con que venía escribiéndose hasta San Juan.² Lo común ha sido, como hace Dámaso Alonso, situar los principios conocidos de la divinización de poesía lírica profana hacia el siglo XV (227-242).³ Sin embargo, Dámaso Alonso pasa como sobre ascuas por la otra cara del fenómeno, esto es, la profanización de la poesía religiosa. El, tras limitar el fenómeno enormemente: “es mucho más difícil —o casi imposible— un cambio de lo divino a lo profano” (231), lo reduce a los cambios paródicos de la liturgia: “El cambio de lo divino a lo profano existe también entre el siglo XV y el XVI (y posteriormente): se trata de oraciones litúrgicas parodiadas en sentido erótico o satírico” (231). A nuestro entender, el fenómeno del contagio de la poesía religiosa a la profana, an especial la amatoria, trasciende con creces las parodias satíricas o eróticas, como se inferirá fácilmente de esa técnica moderna que se ha subrayado en San Juan, y que, una vez descubierta en la poesía religiosa, la va a incorporar la poesía “moderna” como rasgo característico suyo. Además, no vemos tan claro que el trasvase se haya realizado siempre primero de la poesía amatoria a la religiosa. Es el problema del huevo o la gallina; se pierde el pulso histórico cuando uno se pregunta por qué utiliza el místico un lenguaje de amadores, en vez de preguntarse por qué utiliza el amador un lenguaje místico. En definitiva creemos que se trata de un fenómeno parecido: el amor. Tal y como la cultura occidental ha concebido ese sentimiento, desde Platón al parecer, tiene muchos elementos comunes independientemente del objeto amado; no es cosa de discutir aquí lo que es al amor, bástenos con recordar la perogrullada de que, si místicos y amadores se han servido de un lenguaje básicamente idéntico, será porque comparten emociones similares también en algún sentido. Cómo se contagiaron unos y otros a través de la historia es difícil de determinar, y no se ha hecho mucho en ese camino tampoco. Podemos, eso sí, señalar lo que pasó en un cierto momento, como la divinización de la poesía profana que realiza San Juan, magistralmente ponderada por Dámaso Alonso. Y junto a eso, podemos descubrir también la huella de San Juan en la mayoría de los poetas españoles del siglo XX, por ejemplo. Ambos fenómenos, aunque sólo sean una muestra, nos revelan que el trasvase entre poesía religiosa y profana es constante y que no va siempre necesariamente de lo profano a lo religioso, sino también a la inversa. Probablemente la creación de un lenguaje místico en la baja

Edad Media puso luego a disposición de los trovadores una buena cantidad de recursos en el análisis de los estados de ánimo del enamorado no correspondido, o, mejor dicho, del enamorado que sufre largas ausencias, ya que el místico mantiene una relación ideal con un ser radicalmente ideal también. El amor del místico se prestaba sin duda, por ese carácter ideal, a la creación de conceptos sublimes, de los que bien pudo aprovecharse el amor profano. La mujer angelical del “*dolce stil nuovo*” ha perdido sus atributos propiamente humanos y se ha revestido tanto de atributos como de funciones divinas —el aura, la castidad, la elevación que produce, etc. El apasionado Calisto usa sus saberes teológicos para referirse a la amada, que sustituye literalmente a Dios: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo [...] Por Dios la creo, por dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora” (*La Celestina*, 50–51). Es obvio que está calcando la manera de decir del hombre religioso, para fines profanos. Una vez que ambos lenguajes caminan en paralelo, es difícil averiguar las influencias que se cruzan. Hay quien ha escrito que un tipo de lenguaje tan alto corresponde más al místico que al enamorado, porque aquel “can only report fragments of the symbolic vision [...] not the inner content, the final divine certainty.” (Underhill, 450). Eso explicaría la creación temprana de un lenguaje simbólico del que después se serviría el amador profano. Melquiades Andrés apunta finalmente la relación que debió producirse entre los sentimientos religiosos elevados y la lengua capaz de expresarlos: “Este descubrimiento de sí y de Dios, este contacto del alma desnuda de todo lo que es en sí, con Dios desnudo de todo lo que ha creado, entraña un proceso que necesita un lenguaje peculiar: el místico (Andrés, 16)

A esa dificultad señalada para discernir el itinerario entre los lenguajes místico y amoroso profano, se añade hoy otra más moderna: actualmente se asocia con la mística toda una serie de experiencias que no son místicas en sentido estricto; como Thompson denuncia, la palabra mística “is used almost synonymously for anything mysterious or supernatural, including miracles, astrology, and the whole realm of the occult” (Thompson, 147). O sea que, el lenguaje místico, además de compartir unos símbolos y unas imágenes parecidas a la lengua de los amadores profanos, pasa ahora por otro turno que pretende estirar su significado para pasar a designar todo lo misterioso de la existencia. Urge, pues, delimitar lo que la poesía mística es a diferencia de todas esas otras cosas. En San Juan hemos visto que hay una concepción indudablemente mística del amado (invisible, inefable, total), que distingue a su poesía de otras profanas, y que se manifiesta en la forma misma de sus poemas, como se vio en las estrofas (14) y (15) del “Cántico Espiritual”, entre otras muchas que podrían analizarse con ese mismo criterio. El hecho de que a pesar de esas diferencias, la poesía de San Juan nos siga pareciendo sensual, nos lleva a centrar nuestra aten-

ción en lo que hay de erótico en su lengua y por qué. Lo que hay de sensual es tanto que huelga señalarlo aquí; es el mismo erotismo del “Cantar de los Cantares,” el diálogo de la amada con el amado nos facilita el marco afectivo que iguala al místico con el profano. Sobre el por qué usa San Juan este tipo de marco hay varias consideraciones que hacer. La primera tiene que ver con las características de la idiosincrasia cristiana, que, como el “Cantar de los Cantares” ilustra, ha buscado desde antiguo expresar una relación afectiva del alma con su Dios, porque, como escribe Alexander Parker: “The advantage of love imagery over cosmic lies in the fact that it is personal the relation of the soul to God as a personal being essential to Christianity” (86). Utilizar imágenes cósmicas para reflejar la experiencia mística es un fenómeno extrañísimo en la mística cristiana. Lo hace Dante en *La Divina Comedia*, influido por la tradición grecorromana; y nos parece que lo hace Fray Luis en sus poesías, también de clara inspiración clásica; pero, además, Fray Luis es ave rara en el conjunto de la mística española, tal vez el único en el que predomina la concepción intelectual de la unión sobre la *sapere* místico de San Juan o Santa Teresa, o la unión a través del amor y de los dulces desconciertos que suscita. Sin embargo nunca fue cara al cristianismo esa visión intelectualizada de la divinidad, tal vez porque lo cósmico diluye ese sentimiento de relación personal y roza peligrosamente el panteísmo.

Desde la perspectiva del autor místico, en este caso San Juan, el sentimiento de lo divino que le ha llevado a descoyuntar magistralmente la conexión lógica de la realidad en sus versos, le trasporta también más allá de la sensación erótica, superando en su anhelo de totalidad toda concreción sensual. Para él, que ama a un ser invisible, el amor tiene que tener forzosamente otra dimensión que para el amante profano, “beyond the imperfections of matter, time and space. They [the mystics] alone claimed to have found and lived the only love that is not strained by passion, withered by age or destroyed by death.” (Parker, 83) Ilusoria o no, esa creencia anima la poesía de San Juan. Hemos visto que la imagen del amado en el “Cántico” se dispersaba en una enumeración múltiple de elementos fantásticos y de la naturaleza, entre los que destacaban las propias sensaciones que provoca la presencia del amado —la música callada, la soledad sonora—.⁴ Frente a esa vaguedad del poeta místico, el amador profano, motivado por una pasión, dispone de la imagen concreta que la causa: la belleza de la amada.⁵ Es un amar, por el contrario, enmarcado en el tiempo y el espacio, de ahí que sea en él frecuente recurrir al motivo del *carpe diem*. El místico, a diferencia de aquél, se enamora del absoluto mismo. Cree en él y, vacío de realidad sexual que recrear, se apodera de él una fiebre de deseo más intensa e inconcreta. Dice sentir los “toques de amor” del amado en su interior; se siente invadido por unos sentimientos de gozo que son a la vez, según él los valora, un modo de conocimiento,

de nuevo desde el *sapere*, “toda ciencia trascendiendo.” Porque el poeta cree firmemente que su gozo es una forma de conocimiento es por lo que se permite explicar, en prosa, sus poemas. Al hacerlo, pensando en otros hombres, convierte su *sapere* en *scire*, y se aferra para ello a la doctrina cristiana ortodoxa, por más que *sui generis*.⁶ No por eso su poesía necesita para ser leída y disfrutada el auxilio del comentario en prosa. Antes bien, el lector, frente a la levedad y transparencia del poema, encuentra la prosa algo tediosa y, precisamente por su subjetividad, de poca ayuda para comprender el poema. Salvo en los casos señalados, no muy frecuentes, en que la estrofa está tan preñada de simbología religiosa que se inutiliza poéticamente, lo normal en el “Cántico” es que el diálogo amante-amado sea asequible por sí mismo al lector, y que éste extraiga de ese diálogo, y no de ningún otro elemento ajeno al texto, la información pertinente para identificar ese tipo de poesía como un poema religioso. Eso, como hemos visto, es posible porque el poema nos va describiendo a un amado cuyos atributos no pueden ser sino los de Dios. Al ayudarse del mundo físico para describir la relación de la amada con el amado, además de personalizarse la relación con la divinidad, se está integrando a la naturaleza como dote misma del amado, como creación suya, (“O bosques y esperas/ plantadas por la mano del Amado”), y, por lo tanto, elemento de primer orden en relación con este amante del poema, ya que precisamente por el carácter invisible del amado, su creación —la naturaleza—, hace los efectos que en el amador profano tendría sólo el contacto físico con la amada. Así, en el “Cántico Espiritual,” cuando la amada, tras su peregrinar en busca del amado, ha conseguido al fin la unión, lo que dice que ha recibido del amado no son precisamente caricias sino una relación más profunda con la naturaleza, que se vivifica y sensualiza hasta el extremo:

- (38) Allí me mostrarías
 aquello que mi alma pretendía,
 y luego me darías
 allí tú, vida mía,
 aquello que me diste el otro día.
- (39) El aspirar de el ayre,
 el canto de la dulce Filomena,
 el soto y su donayre
 en la noche serena,
 con llama que consume y no da pena.

La estrofa (39) funciona como el objeto directo del verso “aquello que me diste el otro día,” de la estrofa anterior. Es decir, que de nuevo el poema mismo nos está diciendo que se trata de un amado especial, que se

manifiesta a la amada a través de la naturaleza; un amado que trasforma el aire en “aires amorosos,” para que la amada se contente con “El aspirar del aire,” con oír el canto del ruiseñor o contemplar el silencio de la noche. De nuevo el poeta nos sugiere la soledad en que el “toque de amor” se produce, y, de lo que el amado le ha dado, lo único que se nos dice es que la naturaleza se hace especialmente hermosa y que el poeta la percibe como impregnada por el amado y puesta ahí por su poder. La idea de la naturaleza en San Juan supera con creces su tratamiento en la literatura renacentista dentro de la que, como ha escrito Zamora Vicente, normalmente “el paisaje se ve como una secundaria emoción nacida de motivos eróticos.” En San Juan, a nuestro juicio, la emoción secundaria del paisaje se transforma en primaria; para el poeta profano la dama es la emoción primaria y la naturaleza la secundaria; para el santo, el amado lo es todo, y la naturaleza por ser obra suya, adquiere también relieve sobrenatural.

El místico, por sus propias características anímicas, busca en el plano religioso lo que el amador profano busca en la dama; ambos se hacen poetas (y eso nos dice mucho); ambos caminan por una serie de sentimientos parecidos a merced de su pasión; para ambos el desenlace viene a ser siempre la muerte: es lo único que libera al amante de la intensidad amor-gozo-sufrimiento. Se puede decir que ambos mueren de amor. Laureano, en *Cárcel de Amor*, se deja morir absteniéndose de comer como verdadero asceta, para acabar comulgando con las cartas de la amada. Vemos, pues, que el lenguaje místico y el profano amoroso se cruzan y se confunden porque también hay en ellos sentimientos que se asemejan mucho. Las diferencias, ya hemos visto algo de eso, radican más bien en el sistema de creencias en que se integran los sentimientos de uno y de otro. Para el místico la muerte es, al fin, el puente por el que consigue, según cree, la unión perfecta con su Dios, que, en sentido estricto, no ha sido posible en vida. Para el amador profano, si no alcanza a la dama, la muerte puede ser igualmente liberadora (como en el caso de Leriano), pero es siempre punto final, descanso. En cuanto entran en juego sus respectivos sistemas de creencias, se alejan absolutamente místico y profano, frente al tema de la muerte; pero hasta ese momento han recorrido un camino semejante de ardores, sequedades, soledades y abrasamientos. Desde la orilla de la razón, lo que el crítico percibe es que tanto para el amador de lo humano como para el de lo divino, hay, literariamente hablando, unas constantes temáticas y formales sospechosas. Las semejanzas entre un tipo de poesía y otro son obvias; las diferencias muchísimo más sutiles, salvo cuando algún elemento del poema hace referencia directamente a un motivo religioso. En el caso del “Cántico” esas alusiones son mínimas, y aún no privativas de lo religioso⁷ (en otros poemas escasean todavía más). Lo religioso está, a nuestro entender, en la concepción

misma del amado, de suerte que se refleja en la forma poética, como se vió en las estrofas (14) y (15), ocasionando una de las mayores revoluciones en la poesía española de todos los tiempos. Este análisis de la poesía del santo partiendo del concepto ayuda a desvelar tanto las motivaciones de esa revolución poética como a entender mejor ese doble plano, místico y humano, que se unen en su poesía para que nos siga sucediendo al leerla lo que hermosamente señalara Luis Cernuda:

Occure con la poesía de San Juan de la Cruz que, [...] inclinado sobre ella el lector, como sobre un agua clara, ve en la superficie copiarse puramente la imagen del mundo que conoce, y bajo ella, al mismo tiempo, distinta y misteriosa, la profundidad misma del agua. (Cernuda, 757)

Luis Miguel Vicente
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Hay, por supuesto, otras estrofas donde la referencia teológica es imprescindible hasta el punto en que, sin ella, perderían todo sentido poético, como agudamente ha señalado Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970, citando los versos del "Cantico Espiritual":

(40) Que nadie lo miraba.
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

Para Bousoño esa estrofa es "estéticamente insensata," pero "aunque carezca de sentido poético, lo tiene místico" (281). La conclusión de este estudioso, como en el caso que nosotros acabamos de analizar arriba, viene a decir que "San Juan de la Cruz, cuando escribía la composición susodicha, y otras del mismo estilo, tenía en su mente, sin ningún género de duda, una trabada concepción de teología mística que se proponía exponer líricamente." (282) En el caso que nosotros hemos analizado —soledad, cena que enamora— se ve claro un caso de estrofa que, a diferencia de la que Bousoño señala, mantiene el valor poético a la par del místico.

2. Para Carlos Bousoño (281) la poesía de San Juan se caracteriza por su "irracionalidad" por "las imágenes visionarias y los símbolos propios del irracionalism y subjetivismo 'contemporáneos'" y su aparición ha sido posible "precisamente por el irracionalism que todo impulso místico supone." (Bousoño 281)

3. Sin embargo, también señala Dámaso que seguramente el proceso de divinización de poemas profanos, aunque no conocido, debió empezar antes: añade en nota a pie de página: "Me imagino que la famosa canción de vela, de Berceo, es (aunque burlesca) el primer ejemplo de conversión a materia religiosa de una canción profana" (Alonso 230). También es consciente de que "en casi toda la obra poética de San Juan de la Cruz, elementos de poesía amatoria han sido divinizados" (Alonso 263) "todo, pues, en San Juan está incluido en una gran corriente de divinización de amor profano, divinización en tres tiempos muy distintos: 1° Divinización muy antigua (Cantar de los Cantares). 2° Reciente, pero anterior al Santo (Sebastián de Córdoba). 3° Obra del Santo mismo."

4. Esas sensaciones anormales son el efecto que causa en el amante un amado invisible. Por esos efectos en su psicología infiere el poeta místico la presencia de un ser sobrenatural que los causa.

5. Creemos que, cuando lo que enamora al poeta son las virtudes de la amada, ya se está realizando un claro trasvase del código religioso al amorio.

6. Es Bousoño de nuevo quien nos llama la atención sobre el hecho de la subjetividad del comentario en prosa de San Juan: "nadie, aparte del autor, ni siquiera un teólogo español de la época, sería capaz de colegir a las 'aves ligeras' como las 'digresiones de la imaginativa'; a los 'leones' como 'las acrimonias e ímpetus de la potencia irascible' [etc.]" (Bousoño 284)

7. En el "Cántico" son unas pocas alusiones léxicas las que nos ubican en el tema religioso: "ninfas de Judea" "Aminadab." (Nótese que esos elementos no aluden directamente al amado sino a un mundo antagonista relacionada con él.

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971. 5ª ed.

Andrés Martín, Melquiades y colaboradores. *Los Recogidos. Nueva Visión de la Mística Española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.

Cernuda, Luis. *Prosa Completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Seix Barral, 1975.

La Celestina. Edición de Dorthy S. Severín. 4ª ed., Madrid: Alianza, 1976.

Parker, Alexander A. *The philosophy of love in Spanish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1985.

Thompson, Colin P. *The Poet and the Mystic, A study of the "Cántico Espiritual" of San Juan de la Cruz*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Underhill, Evelyn. *Mysticism*. New York: The Noonday Press, 1955.

Ynduráin, Domingo. *San Juan de la Cruz. Poesía*. Madrid: Cátedra, 1983.