

Conflictos bíblicos irresolubles entre el poema y las *Declaraciones del Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz

Eugenio García Gascón
(IS)

En este trabajo se delibera principalmente sobre las relaciones entre las referencias bíblicas que hay en el poema y en las *Declaraciones del Cántico espiritual* y que, en nuestra opinión, abundan en la idea de que San Juan de la Cruz no es el autor de las glosas. Esta hipótesis ya la presentamos en 2021 en “Sobre la incierta autoría sanjuanista de las declaraciones del *Cántico espiritual*”, donde subrayamos la existencia de arbitrarias discrepancias entre versos y comentarios, así como posibles incongruencias históricas, unos conflictos que nos parecen irresolubles e inexplicables si prescindimos de la hipótesis de la doble autoría.

Hablábamos allí de incoherencias internas o literarias y de incoherencias externas o históricas, y las que ahora nos ocupan pertenecen a la primera categoría. Consideramos que aquella hipótesis, cuya línea argumental seguimos desarrollando en el presente artículo complementario, debería estudiarse con detenimiento pues existen suficientes elementos que la sustentan. Llama la atención en primer lugar que las citas bíblicas, en particular las del *Cántico A* del código de Sanlúcar de Barrameda fechado en 1584, sean reducidas en número pese a la intención señalada en el Prólogo, donde el prologuista se compromete a citar las *Escrituras* en latín y castellano en los lugares correspondientes. Debe destacarse que el Redactor de las glosas del *Cántico B*, más generoso y vivo a la hora de incorporar anotaciones bíblicas, no siempre detecta las omisiones que ha descuidado el Redactor de *CA*, menos hábil y diestro en sus diligencias.

Una cuestión que abordamos con anterioridad (García Gascón 2021 y 2020) es la chocante declaración de la última estrofa, donde los redactores de *CA*, *CA'* retocado y *CB* no vieron la paráfrasis de la travesía del mar Rojo descrita en el *Éxodo*. El comentario de los redactores es un ejercicio de buena voluntad pero también de despropósitos cometidos al no apreciar ni comprender el episodio del *Éxodo* encerrado en la estrofa. La descripción poética que se destila en la brillante última estancia, cuyo origen revelamos en nuestro trabajo de 2020, ha permanecido oculta durante cuatro siglos y medio no solo para los lectores ordinarios del poema, sino también para los estudiosos sanjuanistas, muchos de ellos muy versados en la *Biblia* y en la obra del Santo. Volveremos sobre esta cuestión.

Las discrepancias de carácter temático salpican las glosas y las alejan de los versos puesto que el Redactor cae a veces en deslices o *errores* de no poca monta que parecen confirmar que la prosa no es del mismo autor. A este respecto analizaremos los desacuerdos en la curiosa estrofa *¡Oh ninfas de Judea!* Ciertamente, a lo largo del poema hay disonancias temáticas que seguramente podrían explicarse de otra manera, pero a nuestro juicio son tan frecuentes, y a veces tan extraordinarias, que la ausencia de la familiaridad que deberíamos esperar entre las glosas y los versos refuerza la idea de que San Juan de la Cruz no es el autor de los comentarios. En este sentido, el prologuista promete que las declaraciones tendrán una dependencia de los versos que luego no se corresponde.

Conviene recordar que no han perdurado textos autógrafos de ninguno de los seis grandes libros atribuidos al poeta de Fontiveros, una circunstancia sorprendente si nos atenemos a la veneración que le dispensaban la inmensa mayoría de frailes y monjas carmelitas descalzos que lo conocieron y lo trataron. Es más, y no se trata de una cuestión menor, ni siquiera nos consta que existieran autógrafos en vida del reformador muerto en diciembre de 1591. El transcurso del tiempo ha confirmado definitivamente que no es suyo

ninguno de los códices más remotos que durante generaciones se le atribuyeron, una cuestión sorprendente que arroja dudas sobre la autoría.

La desconexión entre ciertas citas bíblicas en la lírica y en la prosa, y los deslices o disonancias temáticas sugieren que los distintos redactores de las *Declaraciones* no poseían los conocimientos bíblicos y clásicos del poeta. En el poema, San Juan de la Cruz demuestra tener una aquilatada y penetrante instrucción escrituraria y clásica, propia de un notable humanista del siglo XVI, mientras que los redactores de las *Declaraciones* no siempre fueron capaces de acertar a comprender e interpretar esa sabiduría que se les escapa. La ignorancia de los redactores no parece deliberada en todas las instancias sino el resultado de sus limitaciones, y, en consecuencia, como veremos, no siempre saben ni pueden estar a la altura del poeta. Es legítimo pensar que si San Juan de la Cruz hubiera escrito las *Declaraciones* tal como nos han llegado, habría incorporado numerosas citas bíblicas implícitas en los versos que los redactores se saltan o les pasan desapercibidas, y sobre todo habría que esperar una mayor familiaridad entre la prosa y los versos en un sentido tanto general como concreto.

Siguiendo un lúcido trabajo del carmelita Eulogio de la Virgen del Carmen, recoge con acierto Roger Duvivier (1971, 357-358) la opinión de que “el verdadero problema y contraste se localiza con toda claridad y precisión entre el poema A y el comentario A”. Ese “verdadero problema y contraste (...) que con toda claridad y precisión (encuentra Duvivier) entre el poema A y el comentario A”, hay que resolverlo de alguna manera y no esconderlo debajo de la alfombra. A nuestro juicio solo puede resolverse quitando a San Juan de la Cruz la autoría de las *Declaraciones* que tradicionalmente se le han atribuido con unanimidad. En la misma línea, el padre Eulogio destaca que el camino espiritual descrito en las glosas es tan poco armonioso en relación con el poema que crea un “grave conflicto” en el mismo código de Sanlúcar fechado en 1584, y subraya significativamente que la concepción de las glosas solo se impone mediante “violencia”. Continuando por el mismo sendero, constatamos que al dilucidarse los versos en la prosa, pocas veces queda satisfecho el lector. Algo parecido ocurre en sentido inverso, puesto que en las *Declaraciones* constantemente hallamos referencias bíblicas que cuesta relacionar con los versos, y los redactores ofrecen salidas inesperadas apoyándose en citas bíblicas que no guardan un vínculo razonable con el poema, como en el caso de Aminadab.

Examinaremos estos planteamientos recurriendo a tres estrofas con resonancias bíblicas y clásicas, y sus respectivos comentarios: *Nuestro lecho florido*, *¡Oh ninfas de Judea!* y *Que nadie lo miraba*. De los tres grandes poemas italianizantes, el *Cántico espiritual* es quizás el más apto para observar la falta de sintonía entre los versos y la prosa, incluida la arbitrariedad de la prosa, debido a su carácter eminentemente bíblico y sobre todo “narrativo”, en comparación con los fogonazos emocionales y puntuales de la *Noche* y la *Llama*.

El *continente* de las citas bíblicas que aparecen en las *Declaraciones*, su presentación o no en latín, y especialmente las fórmulas de ilación, la unión de las alegaciones, o *protocolos*, según el nombre que les dio Dom Chevallier, se ha estudiado con cierta profundidad desde que hace un siglo Jean Baruzi (1922) abriera el camino. Sin embargo, la relación entre la *sustancia* o *contenido* de las citas bíblicas en el poema y en los comentarios no se ha examinado como merece. De la misma manera nos resultará interesante constatar la *presencia* o *ausencia* de las citas bíblicas en el poema y/o en las glosas. Resaltamos que este enfoque no formal que proponemos debería expandirse al conjunto de la obra, estudiándose detenidamente la desapareja relación del contenido y la sustancia de las citas en los versos y la prosa, así como su presencia o/y ausencia, y no solo su disposición aparente y formal.

Los redactores parecen servirse de las *Declaraciones* para blanquear a lo divino una inspiración demasiado humana y erótica, y por lo tanto arriesgada en un siglo donde estos aspectos se escrutaban con puntillosa atención. El mismo hecho de que el *Cántico espiritual*

no se incluyera en la primera edición de las obras del Santo publicadas bien entrado el siglo XVII, es una indicación de que los redactores de las glosas, que vivieron en el siglo XVI, debieron ser conscientes de las implicaciones mundanas de una lírica tan explícita que admite una arriesgada interpretación enteramente profana a pesar de estar basada en gran parte en el *Cantar de los Cantares* y otros libros de las *Escrituras*. En este sentido no debe descuidarse que algunos estudiosos creen que San Juan de la Cruz muy probablemente fue denunciado en vida ante la Inquisición, una alegación que no se ha podido probar por falta de documentos pero que les parece verosímil a diversos críticos.

A diferencia de los ensayos de carácter técnico aludidos, en este estudio nos incumbe el contenido bíblico, su sustancia en los versos y en la prosa, así como la misma ausencia y/o presencia del contenido. La sustancia de las citas escriturarias presentes en las glosas nos interesa por su relación con el poema, relación que a menudo es distante o inexistente, no faltando notables contradicciones, y no en cuanto a los protocolos formales ya estudiados, que no son relevantes para este trabajo. Por otra parte, no es tanto que la mística de las canciones no pueda expresarse mediante el discurso humano, como se alecciona en el Prólogo del *Cántico*: "... sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística (cuales son los de las presentes canciones) con alguna manera de palabras se pueden bien explicar...". Se trata más bien de que hallamos declaraciones forzadas que no elucidan satisfactoriamente el poema y que a veces no lo comprenden, explicaciones que poco o nada tienen que ver con las estrofas, no están subordinadas a ellas y muestran que el Redactor no las ha entendido. Puede decirse que hay numerosas ocasiones en las que el acompañamiento en prosa es engañoso y falto de familiaridad con la lírica, manifestándose de manera incoherente con citas arbitrarias y/o gratuitas, o ausentes, como se aprecia con particular claridad en la última estrofa, pero no solo ahí, algo que está al alcance de cualquier lector.

Más allá de la apariencia formal, es importante repetir que un número no pequeño de referencias bíblicas pasan desapercibidas a los redactores de las glosas, es decir se ausentan. Generalmente son referencias no tan obvias o manifiestas como las recogidas en las glosas, y esta puede ser la razón de que se les escapen a los redactores, como ocurre en la estrofa de Aminadab. Puede decirse que las citas bíblicas de las glosas y los versos con frecuencia no son concordantes, y a veces son absolutamente disconformes y hasta contradictorias.

El análisis del padre Eulogio de la Virgen del Carmen (1958b) según el cual "un sustrato doctrinal bien definido" preexistió al momento de la creación lírica, es sumamente arriesgado y no todos los estudiosos lo comparten (Duvivier 1971, 298). Nosotros no lo compartimos pues con frecuencia los versos van por un lado y las glosas pierden todo contacto con ellos, de donde se infiere que las glosas son a menudo exentas o independientes. El análisis recién mencionado del padre carmelita serviría para justificar las glosas, ciertamente, pero creemos que no se corresponde con el texto en prosa que tenemos delante. Esta disociación habitual a lo largo de la obra, y que históricamente se ha tenido por algo normal, puede ser otra indicación de que lírica y prosa no dependen de la misma mano. Duvivier no duda de que San Juan de la Cruz no escribió el *CA'* retocado en persona sino que su autor fue más bien algún secretario que se sobrepasa en su trabajo. Esta opinión sobre el *CA'* retocado, junto con la de que el reformador carmelita tampoco es el autor de *CB*, ya se apuntó con anterioridad. En 2021 nosotros dimos un paso más al considerar por primera vez que tampoco son del poeta las *Declaraciones* del *CA* tal como nos han llegado en el código de Sanlúcar, ni tampoco el original perdido de dichas *Declaraciones*.

Se ha señalado que las *Declaraciones* del *CA* circularon en vida del Santo y con su autorización, una tesis que nos parece razonable pero que no implica necesariamente que él las compusiera en la forma que las conocemos, lo que explicaría las frecuentes incongruencias. En 2021 apuntamos que probablemente San Juan de la Cruz no escribió ninguno de los originales de las familias *CA*, *CA'* y *CB*, aunque consideramos probable que el

Redactor del arquetipo *CA* conociera algunos “cuadernicos” redactados por el poeta o por las monjas que lo escuchaban, o que atendiera a las explicaciones orales que sabemos que el Santo ofrecía habitualmente en los conventos de manera más o menos espontánea.

Aunque los manuscritos de las tres familias atribuyen de manera inequívoca las *Declaraciones* a San Juan de la Cruz, esta unanimidad podría estar viciada en el código original anterior al de Sanlúcar, un arquetipo que necesariamente debió existir, y haberse propagado desde allí, como se deduce de las sucesivas interferencias de al menos un escribano castellano y otro andaluz. Eulogio Pacho (1981, 141) ya consideró esta hipótesis refiriéndose al *CA'* retocado, al escribir que “una falsa atribución inicial pudo muy bien prolongarse en cadena”. Pero mientras Pacho solo presenta esa conjetura para las variantes de *CA'* ligeramente retocado, nosotros pensamos que tampoco es una hipótesis descabellada para *CA*, es decir para el texto de Sanlúcar y su arquetipo. Las inconsistencias entre poema y glosas nos parecen de más peso que las comentadas por Pacho en el lugar citado, o por Dom Chevallier en el lejano año de 1926 (148-149 y 155), momento y lugar donde afirmaba categóricamente que “A' n'est pas l'ouvrage de Saint Jean de la Croix”, en referencia al *CA'* retocado. En nuestra opinión, las diferencias entre las glosas y la lírica son más profundas que lo que han sugerido algunos estudiosos como Dom Chevallier y afectan directa y esencialmente a la misma génesis del texto original de *CA*.

En resumen, en distintos lugares constatamos grandes dificultades para conciliar el poema con unas glosas que a menudo no están subordinadas al poema e incluso no son nada familiares entre sí, o que directamente son contradictorias.

A continuación comentaremos tres canciones del *Cántico espiritual* desde el punto de vista expuesto hasta aquí, y más abajo presentaremos nuestras conclusiones.

Estrofa 15 (24 CB)

Nuestro lecho florido,
De cueras de leones enlazado,
En púrpura tendido (teñido),
De paz edificado,
De mil escudos de oro coronado.

Como punto de partida remitimos a nuestro trabajo de 1983 “La fuente principal de la estrofa 24 del *Cántico espiritual (CB)*”. Allí desvelamos que la fuente principal de esta lira se encuentra en la *Odisea*, en el lecho probablemente más célebre de la Antigüedad. Cuando Ulises regresa a su hogar después de su prolongado periplo, se identifica ante Penélope como su marido, pero ha transcurrido tanto tiempo que ella no lo reconoce y le pide que demuestre que es él describiendo el lecho común cuyas características solamente ellos dos conocen. Ulises responde a su esposa con una descripción del tálamo que se corresponde, con muy pequeños matices, con la descripción de esta estrofa del *Cántico*.

El primer verso, *Nuestro lecho florido*, ha sido extraído literalmente del *Cantar de los Cantares* 1,15, *lectulus noster floridus*, pero encaja perfectamente con los otros cuatro versos de origen homérico que corren paralelos en la descripción de la *Odisea*. En el comentario doctrinal no aparece ninguna alusión al lecho de Ulises y Penélope, pese a la clara paráfrasis poética de esta estrofa tomada de Homero. El Redactor de las glosas de *CA* recoge a lo largo de la declaración otras tres alusiones al *Cantar de los Cantares* y una a *Proverbios*, estableciendo vínculos que son más oscuros que el evidente origen en el texto griego, algo que resulta interesante para nuestra tesis. El Redactor de la glosa parece no reconocer el significado de la estrofa y tira adelante como mejor puede. Nótese que la declaración de *CB* está muy retocada respecto a *CA* y añade un párrafo adicional que concluye con una nueva cita del *Cantar de los Cantares* 4,4, algo que abunda en la idea de que el Redactor de *CB*

quiere llegar más lejos, aunque siempre en la línea de *CA*. A esto debe añadirse que en la breve ‘anotación para la canción siguiente’ que precede a esta estrofa en *CB* se citan el *Cantar de los Cantares* y los *Salmos*. Parece como si el Redactor, los dos redactores, se vieran arrastrados por el verso inicial, una trasposición obvia de *lectulus noster floridus*, que les obligara a mantener sintonía con el *Cantar de los Cantares*, a pesar de que lo pertinente en el resto de la estrofa es la *Odisea*. Ya hemos señalado que el Redactor detecta a menudo versículos de la *Biblia*, especialmente cuando son obvios y explícitos, y este del lecho florido es un buen ejemplo, pero al seguir por ese camino y no reconocer su origen homérico rompe el significado poético de la estrofa, probablemente por desconocimiento.

Los comentarios del Redactor sobre las citas bíblicas del poema que no son claras a veces no guardan relación con los versos pero contribuyen a la doctrina que se desarrolla paralelamente en las glosas. Ciertamente el *Cántico* es un poema *exento* o autónomo, como han indicado algunos críticos, del cual se sirve el Redactor para construir una doctrina que también puede calificarse de *exenta* o independiente de los versos, de manera que tanto el poema como las glosas son *exentos* y pueden leerse de manera autónoma y soberana. En nuestra opinión, los versos y las glosas no solo *pueden*, sino que *deben* leerse independientemente para alcanzar una lógica y genuina comprensión de cada uno de ellos. En las glosas el Redactor transforma el discurrir demasiado humano de los versos, con todos sus vínculos a la literatura clásica y renacentista, en la composición doctrinal a lo divino y escolástica que prevalece en las *Declaraciones*¹.

Las citas bíblicas claras en los versos suelen aparecer casi siempre en las *Declaraciones*, y la del ‘lecho florido’ de esta estrofa es un caso palmario. No es una referencia que esté oscurecida como puede ser la del *Éxodo* en la última estrofa, de manera que en este caso, y a diferencia de la última estrofa, es natural que aparezca citada en la prosa. La siguiente cita de las glosas, *Proverbios* 8,31, es el resultado de una comparación muy personal del Redactor, pues vincula el primer vocablo de la estrofa, ‘Nuestro’, con “Mis deleites son con los hijos de los hombres”, una frase de *Proverbios* que aunque es una licencia permisible del Redactor, parece forzada. El caso es que hay un número apabullante de licencias de este tipo que ignoran el sentido poético de los versos. Igualmente se trae a colación de manera forzada la siguiente referencia del *Cantar de los Cantares* 8,1: “¿Quién te me diese, hermano mío, que mamases los pechos de mi madre, de manera que te halle yo solo afuera, y te bese yo a ti, y no me desprecie ya nadie?”, una cita que no guarda relación alguna con el sentido de la estrofa.

La referencia al *Cantar de los Cantares* 3,10 que viene a continuación nos parece igualmente forzada puesto que compara la palabra ‘púrpura’ del lecho teñido en la estrofa con el versículo “Las columnas las ha hecho (el rey Salomón) de plata; el artesonado, de oro; los asientos, bordados de púrpura y recamados de ébano”. El Redactor sabe que el poema tiene múltiples reminiscencias bíblicas, y en particular del *Cantar de los Cantares*, y recurre a ese libro en cada ocasión que se le presenta, aunque no exista relación con versos específicos. La última referencia bíblica es también al *Cantar de los Cantares* 3,7-8, justo los versículos precedentes a la anterior cita, que asimismo podríamos considerar que se ha tomado al albur, y desde luego no es tan clara y dependiente como los versos de la *Odisea*. ¿Podemos afirmar que estas licencias del Redactor son *incongruencias*? La respuesta quizá no sea unívoca pero en nuestra opinión muy bien puede calificarse lo que ocurre en esta lira sino de

¹ Nótese lo que dice el Prólogo del *Cántico*: “Y así, espero que, aunque se escriben aquí algunos puntos de teología escolástica acerca del trato interior del alma con su Dios, no será en vano haber hablado algo a lo puro del espíritu en tal manera, pues, aunque a Vuestra Reverencia le falte el ejercicio de teología escolástica, con que se entienden las verdades divinas, no la falta el de la mística, que se sabe por amor, en que no solamente se saben, mas juntamente se gustan”.

incongruencias al menos sí *inconsistencias* con el sentido poético del *Cántico*, o de una falta de dependencia casi absoluta del comentario respecto a los versos.

La mayoría de estudiosos que han abordado la estrofa han destacado las similitudes con la *Biblia*, y más en concreto con el *Cantar de los Cantares*. Un resumen bibliográfico puede encontrarse en Elia y Mancho (2002, 484 y ss.). Ningún estudioso ha llegado al lecho de Ulises y Penélope, que es la fuente básica, coincidente con los versos en prácticamente todos los detalles. Esta inclinación de los estudiosos modernos hacia el *Cantar de los Cantares*, cuyas resonancias están ahí, es la misma que observamos en el Redactor de la declaración, que se deja arrastrar por la atmósfera general de ese libro sagrado que domina el poema, ignorando el texto homérico, con el que las coincidencias son más diáfanas. La inclinación del Redactor y de los estudiosos contemporáneos al *Cantar de los Cantares* es comprensible porque ciertamente es un libro extraordinariamente influyente en el *Cántico espiritual*, tanto en el asunto como en numerosos detalles. Sin embargo, creemos que en este caso son tiros errados y solo puede hablarse de una influencia colateral, evidente en el calco del primer verso. La clara paráfrasis de la *Odisea*, que sí es esencial, puesto que de otra manera no existiría el conjunto de la estrofa tal como es, confirma que San Juan de la Cruz poseía un amplio conocimiento humanístico que debió adquirir con sus estudios clásicos, como los que entonces se estilaban, en Medina del Campo y Salamanca, pero que prácticamente nunca trasciende a las glosas, como sucede aquí y en otros lugares del poema.

El segundo verso, *De cueras de leones enlazado*, requiere algunas reflexiones. Los manuscritos y ediciones leen casi unánimemente “cuevas de leones” y no “cueras”, como hacemos nosotros. Observando los textos autógrafos, puede comprobarse que San Juan de la Cruz escribía de manera casi idéntica la erre y la uve, de modo que pudo muy bien tratarse de una lectura defectuosa de copistas que se volcó en las *Declaraciones* que, por distintos motivos internos y externos expuestos en nuestro trabajo de 2021 y aquí, sospechamos que no son del poeta. Sánchez Cantón (1942, 306) ya resaltó el sinsentido de “cuevas de leones” y propuso la lectura “cueras de leones”, un sintagma que da sentido pleno al verso puesto que los lechos se hacen con cuero, como el de Penélope y Ulises, y no con “cuevas”. “Con *cueras*, esto es con pieles se forma un lecho, no con *cuevas*, cuya suerte de enlace tampoco resulta inteligible”, recalca Sánchez Cantón. En su edición de 1970 Luis Rosales también lee “cueras de leones”, la única lectura posible que es lógica y racional, según nos parece.

Hay que resaltar que San Juan de la Cruz de ninguna manera fue un poeta surrealista, como algunos pretenden. Ciertamente, si leemos “cuevas de leones” lo podríamos pensar, y lo mismo si no alcanzamos el significado de la última estrofa del *Cántico*. Maldonado de Guevara, citado por Elia y Mancho (2022, 486), llega a calificar “cuevas de leones” de la audacia metafórica más insólita e insolente de toda la obra de San Juan de la Cruz. Sería así si leyéramos “cuevas de leones”, pero en nuestra opinión esa lectura es totalmente ilógica, irracional, surrealista y absurda, cuatro características que no casan con el proceso creativo del reformador carmelita, y que también empujan a pensar que el poeta no es el Redactor de las glosas: en esta ocasión, como en otros lugares, el Redactor simplemente no entendió el poema y echó para adelante como buenamente pudo, corrompiendo el significado de los versos.

Estrofa 31 (18 CB)

¡Oh ninfas de Judea!
 En tanto que en las flores y rosales
 El ámbar perfumea,
 Morá en los arrabales
 Y no queráis tocar nuestros umbrales.

En esta estrofa se aprecia la yuxtaposición y amalgama de temas propia de una composición que con frecuencia recurre a asuntos contrapuestos. San Juan de la Cruz debió escribir el poema a trompicones, según se desprende de la variedad de contenidos, sin que por ello pierda de vista el hilo conductor, es decir el romance y desposorio característicos del *Cantar de los Cantares*. Consideramos posible que la obra, en la que se juntan retales de distinta procedencia, se iniciara en una época tan temprana como la de Medina del Campo, donde un testigo refiere que el Santo ya componía versos de estilo pastoril que muy bien podrían ser estos, como han indicado algunos estudiosos. En todo caso, en Medina y Salamanca hubo de interiorizar las lecturas y las clases de sus profesores en materia de Biblia y estudios clásicos, las dos materias principales que aportan contenido a sus composiciones y a su vida de fraile. La inspiración le llegaría a través de la *Biblia* principalmente, pero también de otras lecturas, en particular clásicas, como ocurre en la estrofa del lecho florido que hemos comentado, con su evidente paráfrasis de la *Odisea*. Su inclinación a componer versos continuaría en Salamanca y, añadiendo una estrofa a otra, muchas de orígenes diversos y hasta deslavazados, logró armonizar esta composición construida a través de yuxtaposiciones, como vuelve a verse con claridad aquí, en la última lira del *Cántico* o en la comentada de nuestro lecho florido. Esta sensación de amalgama no la comparten la *Noche* y la *Llama*, de una extensión mucho más corta, que parecen escritas de un tirón y ofrecen una impresión de unidad que no sucede con el *Cántico*. Quizás la composición del poema continuó más allá de Salamanca, llegando a la prisión de Toledo, aunque no podemos estar seguros a pesar de algunos testimonios, pues nos parece que el poeta tiene muy cercanas las íntimas lecturas que realizó durante sus estudios, inmerso en el fragor intelectual propio de un estudiante aplicado en la pujante era del humanismo y la contrarreforma.

Una indicación clara de que el poeta ha amalgamado estrofas creadas en momentos y condiciones distintas, y que las ha colocado como su entendimiento le ha dictado, es el forzado orden de las liras que se observa en *CA*, es decir en el código de Sanlúcar. Este orden tensionado se trastoca significativamente en la posterior versión de *CB*, con una segunda pauta que alguien, no sin criterio, debió considerar más apropiada y lógica que la primera, como revelan los deslices que comete el Redactor de las *Declaraciones* de *CB* utilizando como referencia un manuscrito de *CA*. La mayoría de estudiosos son de la opinión que la distribución de estrofas de *CB* es más acertada que la de *CA*, pero nos parece pertinente señalar que el poema también podría tolerar otras disposiciones sin demasiada violencia, precisamente por el carácter amalgamado, yuxtapuesto y hasta discontinuo de las liras, algo que no ocurre en la *Noche* y la *Llama*.

A nuestro juicio esto abunda en la idea de que las estrofas no se compusieron de un tirón, ni probablemente en la forma que afirman algunos testigos, es decir en dos o tres momentos, sino en un espacio de tiempo prolongado, vinculado a sus estudios en Medina del Campo y Salamanca. El hecho de que, a diferencia de lo que es habitual y normal en cualquier poema, el *Cántico* pueda admitir múltiples ordenamientos de las canciones también apunta a que su composición no fue lineal, y que solo una vez concluida se le dio la estructura que vemos en *CA* y después la forma reordenada de *CB*. Los estudiosos que quieren ver una irrefutable lógica doctrinal en los versos lo hacen condicionados por las *Declaraciones*, donde las estrofas se revisten de doctrina para ocultar la naturaleza excesivamente humana de la composición. Ciertamente, en el *Cántico* hay una “narración”, algo que no puede decirse de la *Llama*. Sin embargo, se trata de una sucesión *entrecortada* de “hechos” y “descripciones”, tan peculiar que tanto puede admitir la distribución de las canciones en la forma de *CA*, de *CB* o de otros ordenamientos sin necesidad de forzar la “narración”. De hecho, esta canción que comentamos, que en *CA* ocupa el número 31 de la serie, pasa a ocupar el número 18 en *CB* sin mayores preámbulos.

El primer verso posee interés para nuestra tesis de que San Juan de la Cruz no escribió las *Declaraciones* tal como las hemos recibido. La crítica ha subrayado que *¡Oh ninfas de Judea!* procede del *Cantar de los Cantares* 2,7: “¡Oh hijas de Jerusalén!, os conjuro por las gacelas y ciervos de los campos, que no despertéis ni quitéis el sueño de mi amada hasta que ella quiera.” Y agregan el similar versículo 8,4: “Os conjuro, ¡Oh hijas de Jerusalén!, que no despertéis ni quitéis el sueño a mi amada hasta que ella misma quiera.”, así como al versículo 1,4 del mismo libro: “Negra soy, hijas de Jerusalén, pero soy bien parecida: soy como las tiendas de Cedar, como los pabellones de Salomón.” O el versículo 5,8: “Conjúroos, ¡oh hijas de Jerusalén!, que, si hallarais a mi amado, le noticiéis cómo desfallezco de amor”.

En el primer verso sorprende la utilización de ‘ninfas’, un vocablo que es ajeno a la *Biblia*, y desde luego al *Cantar de los Cantares*, que aparece por primera vez precisamente en Homero y que Garcilaso incorpora a su *Égloga* tercera. Procede inequívocamente de la tradición clásica y se retoma ampliamente en el Renacimiento. El *Cantar de los Cantares* habla hasta siete veces de ‘hijas de Jerusalén’ (*banot Yerushalaim*, en hebreo), y ninguna de ‘ninfas de Judea’ o ‘hijas de Judea’ (*banot Yehuda*, en hebreo). En otro contexto, Jesús se dirige a las mujeres que asisten a su pasión como “hijas de Jerusalén”, en *Lucas* 23,28. Pero aunque a Jerusalén se la considera la capital de Judea y la morada de Salomón, es interesante notar que en hebreo existe el sintagma específico ‘hijas de Judea’. Los estudiosos suelen ignorar este sintagma y en cambio citan el de “hijas de Jerusalén” que aparece repetido en el *Cantar de los Cantares*. En el sintagma ‘ninfas de Judea’ el poeta trastoca “hijas” por “ninfas” para acentuar el carácter maléfico, mundano y pecaminoso de las jóvenes de Judea en contraste con las idealizadas jóvenes de Jerusalén.

“Hijas de Judea” puede encontrarse en el salmo 97,8, donde se distingue Sión (Jerusalén) del resto de Judea, como señala la nota a este versículo de *The International Standard Version*. Mientras “en hijas de Sión (Jerusalén) se podría ver una élite de mujeres jerosolimitanas” que en el *Cantar de los Cantares* “conforman el cortejo nupcial de la pareja” (Anacona Becerra 2014, 194), las hijas de Judea pueden tener connotaciones negativas, y a estas parece referirse nuestro poeta, que en los dos últimos versos les ordena que moren en los arrabales y no se acerquen a los umbrales de Jerusalén, donde se encuentran los amantes. Nótese que mientras en la exégesis cristiana las hijas de Jerusalén pueden tener connotaciones negativas (Orígenes, Gregorio de Nisa, Gregorio de Elvira, Agustín de Hipona, Bernardo de Claraval, etc.), a lo largo de la exégesis judía antigua y medieval tiene connotaciones positivas en el *Targum*, el *Midrash*, la *Misnah*, Rashi e Ibn Ezra (Anacona Becerra 2014, 227-228). En Dionisio el Areopagita, por ejemplo, las hijas de Jerusalén son meretrices portadoras de pasiones y representan todo aquello que perturba y distrae el reposo del alma, y algo similar ocurre con el Maestro Eckhart (Ancona Becerra 2014, 265-266).

El influyente Francisco de Osuna define a las hijas de Jerusalén como un terreno fecundo en el que germina y florece el amor divino, y como portadoras del amor divino. También es positiva la imagen en *Subida del monte Sión*, de Bernardino de León, y en otros libros religiosos populares en el siglo XVI, donde encontramos definiciones alejadas y hasta opuestas a la interpretación que tenemos en la estrofa del *Cántico* (Ancona Becerra 2014, 285 y ss.). Nos hallamos aquí ante una disonancia. Es evidente que al reformador carmelita no se le hubiera ocurrido “ninfas de Judea” si no hubiera conocido la expresión “hijas de Judea”, si solo hubiera conocido la de “hijas de Jerusalén” del *Cantar de los Cantares*. Es decir, es dudoso que por casualidad hubiera llegado a “ninfas de Judea” si no hubiera tenido noticia de las “hijas de Judea” de los *Salmos*. Por otro lado, el Redactor parece ser consciente de las connotaciones negativas de las hijas de Jerusalén en la tradición cristiana, e ignora las positivas de la tradición judía, así como las también positivas de la tradición cristiana del Renacimiento, como la de Osuna que acabamos de mencionar, una obra tan popular en la época que San Juan de la Cruz debió conocer.

Sorprende que en las glosas de *CA* y *CB*, incluida la anotación para la canción siguiente, no haya ninguna alusión al *Cantar de los Cantares*. Quizás el Redactor debió intuir que la lira, y por lo tanto la correspondiente glosa, por algún motivo no declarado, no dependen de la alusión positiva en el *Cantar de los Cantares*, pues de otra manera resulta difícil explicar que no se cite este libro sagrado o el de los *Salmos*. Si San Juan de la Cruz hubiera sido el autor de las *Declaraciones*, no sería fácil explicar que en el comentario solo haya una cita bíblica explícita al final que, además, parece un poco forzada, y, en cambio, no haya ninguna otra cita explícita a lo largo de la declaración propiamente dicha, particularmente considerando que en el Prólogo se nos dice que se pondrán. ¿Por qué San Juan de la Cruz, o el Redactor, sea quien sea, no se sintieron en la necesidad de aclarar las fuentes de la estrofa, o simplemente no recurrieron a citas bíblicas que sostuvieran la argumentación doctrinal? Un enigma para el que no tenemos respuesta es que los redactores de ambas versiones A y B del *Cántico* ignoran las ‘hijas de Judea’ de los *Salmos*. Dadas las alegaciones que presentamos en nuestro artículo de 2021 sobre la incierta autoría sanjuanista de las *Declaraciones*, el hecho de que en esta declaración no haya ninguna alusión al origen de las ninfas Judea o las hijas de Jerusalén quizá pueda explicarse porque el Redactor no vio del todo claro lo que el poeta quería expresar.

Si, como pensamos, el Redactor no es San Juan de la Cruz, sin duda debe tratarse de una persona de su entorno bastante educada en la religión, en Teología en particular, como se deduce de las explicaciones ofrecidas en esta y otras declaraciones. Aquí el Redactor se adhiere a cierta exégesis cristiana de la *Biblia*, y orilla o ignora la exégesis judía antigua y medieval. Igualmente, como se ha indicado más arriba, puede inferirse que el Redactor se anda con sumo cuidado para no salirse de la ortodoxia. En esas décadas del siglo XVI era habitual que el contenido de este tipo de libros se sometiera obedientemente al juicio supremo de la Iglesia, y ciertamente el material del poema del *Cántico espiritual* bordea a menudo, e incluso sobrepasa, lo permitido por la Iglesia, de manera que no es extraño que el autor del Prólogo siga ese patrón de sumisión a la Iglesia y lo explicita con toda claridad, por la cuenta que le trae.

Estrofa 39 (40 CB)

Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
Y el cerco sosegaba,
Y la caballería,
A vista de las aguas descendía.

En esta estrofa se observan quizá más que en ninguna otra las contradicciones inherentes a los comentarios. Se ven incluso con mayor nitidez que en las canciones de *Nuestro lecho florido* y *¡Oh ninfas de Judea!* que acabamos de estudiar, donde también son evidentes las disociaciones entre las estrofas y las glosas. Pensamos que es así por la naturaleza de la última canción, cuya fuente ha pasado desapercibida para los estudiosos desde el siglo XVI hasta el siglo XXI, a pesar de que muchos eruditos conocían en profundidad la *Biblia* y el *Éxodo* (García Gascón 2020). De la misma manera, aunque pueda resultar más justificable, en la estrofa del lecho florido también ha sido necesario que transcurran cuatro siglos para encontrar la fuente de la *Odisea* (García Gascón 1983). Si se presta atención, puede verse que notables inconsistencias también ocurren en las declaraciones de otras estrofas no conformes con las citas o alusiones bíblicas presentes en los versos, lo que conduce a pensar que no es un caso singular y secundario y también que no estamos ante el mismo autor.

Conviene hacer algunas reflexiones respecto a la enigmática figura de Aminadab. En primer lugar hay que aclarar que su aparición en el *Cantar de los Cantares* es engañosa puesto que la *Vulgata* traduce erróneamente este pasaje, algo que se sabía perfectamente en el siglo XVI, de manera que cuesta creer que un aplicado estudiante de la *Biblia* como San Juan de la Cruz cayera en esa trampa. La interpretación que nos ofrece el Redactor quizá busque orillar algún problema que se le antoja en la estrofa y que le resulta inextricable, o directamente es fruto de la ignorancia respecto de los versos, como nosotros creemos. En un trabajo anterior, en el que indicamos por primera vez que esta estrofa es una paráfrasis de la travesía del mar Rojo por el pueblo judío descrita en el *Éxodo*, también señalamos que Aminadab fue príncipe de la tribu de Judá que lideró la milagrosa travesía, y de cuyo linaje nacería Jesús (García Gascón 2020 y 2021). En un antiguo midrás del *Éxodo* se aclaran detalles de la travesía del mar Rojo y es muy probable que San Juan de la Cruz leyera este midrás, o lo oyera en alguna de sus clases sobre la *Biblia*, bien en Medina del Campo o bien en Salamanca. Se trata de un texto directamente vinculado al *Éxodo* que aclara el momento más dramático del Antiguo Testamento, de manera que sus profesores debían estar al corriente y exponerlo en las clases. Sin esta referencia a la literatura hebrea medieval, la estrofa resultaría ininteligible, como ha ocurrido en los últimos cuatro siglos y medio.

Desconociendo esas circunstancias que revelamos en 2020, Eulogio Pacho alegó hace cuatro décadas que aunque “no tenga sentido bíblico tradicional ni sea exacta la versión de la *Vulgata*, la interpretación sanjuanista Aminadab-demonio está garantizada por (el comentario de) la *Noche* 2,23,5” (Pacho, 1981, 605) donde, al final del párrafo, aparece la figura de Aminadab identificada con el demonio². No obstante, nuestra opinión, contraria en este punto a la de Pacho, es que el error cometido en las *Declaraciones* del *Cántico* al identificar a Aminadab con el demonio, se repite en la *Noche*. Es improbable que San Juan de la Cruz, tan avezado en la *Biblia*, ignorara el resbalón de la *Vulgata*, o como dice Pacho, su falta de sentido bíblico e inexactitud, pues cualquier estudiante de aquella época sabía que el versículo del *Cantar de los Cantares* 6,11 era una deficiente traducción de la *Vulgata*, y que el nombre de Aminadab sencillamente no aparece por ninguna parte en el original hebreo. Un humanista tan fino como San Juan de la Cruz, que estudió la *Biblia* a fondo, sabía perfectamente que los carros de Aminadab de la *Vulgata* no existían, aunque sea la lectura más fácil de entre todas las posibles y, coincidentemente la que hace el Redactor. Es más, el Aminadab del verso difícilmente puede ser el demonio cuando anda por medio la caballería del faraón que persigue al pueblo judío en ese momento tan dramático, y a la que en todo caso corresponde el título de demonio, algo que el Redactor omite por no haber entendido la estrofa y, a diferencia del poeta, no estar familiarizado con la tradición literaria hebrea que explica el sentido del verso y la figura de Aminadab.

Esto nos conduce a pensar que el autor de las glosas de la *Noche* copia al Redactor de A, o es el mismo autor que el de las *Declaraciones* del *Cántico*, pero esa persona difícilmente puede ser San Juan de la Cruz, cuyo conocimiento bíblico estaba por encima del error del inexistente de Aminadab-demonio. Recordemos aquí que de los seis grandes libros del reformador carmelita que han perdurado ninguno es autógrafo, algo difícil de explicar. Si San

² “Otras veces, cuando la comunicación espiritual no comunica mucho en el espíritu, sino que participa en el sentido, con más facilidad alcanza el demonio a turbar el espíritu y alborotarle por medio del sentido con esos horrores. Y entonces es grande el tormento y pena que causa en el espíritu, y algunas veces más de lo que se puede decir, porque, como va de espíritu a espíritu desnudamente, es intolerable el horror que causa el malo en el bueno, digo en el del ánimo, cuando le alcanza su alboroto. Lo cual también da a entender la Esposa en los *Cantares* cuando dice haberle a ella acaecido así al tiempo que quería descender al interior recogimiento a gozar destes bienes, diciendo *Descendí al huerto de las nueces para ver las manzanas de los valles y si había florecido la viña; no supe; conturbome mi alma por las cuadrigas* –esto es, por los carros y estruendos– de *Aminadab*, que es el demonio”. (*Noche* 2,23,5).

Juan de la Cruz los hubiera escrito, dada la gran estima que hacia él sentían la inmensa mayoría de frailes y monjas carmelitas que con él convivieron, lógicamente habrían guardado esos comentarios como una reliquia, y es razonable pensar que al menos alguno de ellos habría sobrevivido.

Si leemos la relativamente corta declaración de esta estrofa en el *CA*, asistimos a un desfile de comentarios e interpretaciones que parecen un despropósito tras otro con respecto a los versos. El declarante no solo no entiende en absoluto el sentido de la canción, sino que ni siquiera en una sola ocasión los comentarios son consecuentes con los versos, como cabría esperar. Naturalmente, es posible argumentar que la declaración es doctrina y que los versos no lo son, pero la sensación del lector es de orfandad y absoluta ofuscación, que una vez más sugiere que el autor de la declaración no solo no ha comprendido los versos sino que anda tan despistado como lo han estado miles de lectores durante siglos al afrontar la estrofa final. Citamos a continuación el principio de la inconexa declaración de la estrofa, aunque la confusión que genera la explicación siga verso a verso hasta el final, como podrá comprobar quien continúe la lectura de la prosa:

En esta última canción quiere dar a entender el alma la disposición que tiene ya para recibir las mercedes que en este estado se gozan y ella ha pedido al Esposo, las cuales sin la tal disposición, no se pueden recibir ni conservar en ella.

Con la lectura de estas palabras, y de la totalidad de la declaración de la última canción del *Cántico*, bien puede pensarse que su autor no ha entendido en absoluto los versos y merecería pasear por el Parnaso junto al grupo más selecto de eminencias surrealistas. Sin embargo, como hemos indicado, en ningún otro lugar San Juan de la Cruz tiene mañas de surrealista. A lo largo de la declaración no hay ni la más remota huella de que el autor de los versos sea la misma persona que el de la prosa, puesto que no es posible relacionar una cosa con la otra ni hay la menor señal de familiaridad. La declaración, vacía del contenido que tienen los versos, se ha llenado de un contenido espurio, de un comentario extraño que no guarda una relación lógica y razonable con los versos. Las explicaciones de la prosa confunden y no aclaran el sentido de los versos. Entre las citas bíblicas habituales no aparece el *Éxodo*, de donde se ha extraído la paráfrasis lírica, algo que el glosista ignora, como lo han ignorado los estudiosos durante cuatro siglos y medio. Hay una alusión no especificada al *Cantar de los Cantares* en el verso de Aminadab-demonio, pero es una interpretación personal del glosista que ya hemos visto no se corresponde con la lectura correcta de la *Biblia* que San Juan de la Cruz conocía. La única cita que se concreta en la declaración procede de los *Salmos* y parece traída de otro mundo pues no guarda la menor relación con el poema. Este episodio corrobora que no podemos fiarnos de las declaraciones para interpretar los versos y que debemos hacer una lectura exenta tanto del poema como de las glosas.

Los tres últimos versos, *y el cerco sosegaba / y la caballería / a vista de las aguas descendía*, certifican sin ningún género de duda que la estrofa es una paráfrasis lírica del episodio del cruce del mar Rojo del *Éxodo* y dan sentido al verso de Aminadab, príncipe de la tribu de Judá y protagonista destacado de la travesía según la tradición hebrea, un personaje que nada tiene que ver con el oscuro Aminadab-demonio, “adversario del alma Esposa” que concibe el autor de la declaración, no el poeta. El hecho de que Aminadab aparezca en la antigua literatura hebrea directamente relacionado y dependiente de ese episodio del *Éxodo* nos parece concluyente a la hora de identificar el personaje.

Por otra parte, lo comentado hasta aquí sugiere abiertamente que la última canción del *Cántico* se compuso de manera autónoma, como tantas otras estrofas o grupos pequeños de estrofas, y su situación en este lugar refuerza la idea de amalgama en cuanto se refiere a materiales líricos e históricos distintos. Está claro que literariamente la estrofa no mantiene ninguna correlación dentro de la narrativa lírica, que a menudo es también forzada en otras

partes del poema, por más que el Redactor de la declaración intente justificar una correlación narrativa que no existe en los versos. Incluso da la impresión de que la estrofa ha sido relegada al final por no cuadrar con el resto del poema, porque el poeta no le ha encontrado un hueco más idóneo, una circunstancia que permite hablar en este y otros lugares de estrofas exentas o independientes. Que el poeta no parece haber encontrado un lugar apropiado para ella también sería válido para otras canciones que pueden parecerse extrapoladas, como la notoria oncenena en la pauta de la segunda redacción, *Descubre tu presencia*. La yuxtaposición es una característica esencial del *Cántico* con la que el Redactor de las glosas se ve obligado a lidiar como mejor puede, sin que salga airoso siempre, como apunta la misma existencia de los dos ordenamientos del *Cántico*.

*

A continuación presentamos una cadena de conclusiones en parte firmes y en parte provisionales respecto a la dudosa autoría sanjuanista de las *Declaraciones del Cántico espiritual*, una hipótesis que ya adelantamos en trabajos anteriores, especialmente en “Sobre la incierta autoría sanjuanista de las declaraciones del *Cántico espiritual*” de 2021. Lo contrario, es decir asumir que la poesía y la prosa son de la misma mano, la de San Juan de la Cruz, como se ha hecho hasta ahora de manera uniforme, acarrea enormes dificultades de conciliación entre los versos y la prosa que no siempre pueden resolverse satisfactoriamente de manera racional y lógica. Las conclusiones complementan las expuestas previamente y derivan de hechos contrastables o de conjeturas que dependen de hechos y deberían explorarse con mayor detenimiento.

En primer lugar, aunque existen manifiestas desconexiones con la lírica, las *Declaraciones* son homogéneas y consistentes en sí mismas. Se perciben, sin embargo, múltiples deslices e inconsistencias con el poema, desde el principio hasta el final, lo que sugiere que el autor de las *Declaraciones* no es San Juan de la Cruz. En este y otros trabajos nos hemos referido a algunas de esas inconsistencias, que no solo son literarias sino también históricas, demasiados desencuentros difíciles de justificar si no se divorcia a los autores de la poesía y la prosa.

Una primera percepción del lector, que continúa a lo largo del poema, es que el autor de la prosa no siempre está familiarizado con el sentido de los versos escritos por un poeta muy refinado. Los recurrentes desacuerdos terminan con la apoteosis de divergencias de la última estrofa, donde versos y prosa van cada uno por su lado a lo grande, desafinados, destemplados, discordantes, y sin guardar una relación sólida entre sí, por mínima que sea. La *presencia* o *ausencia* de las citas bíblicas en las glosas y los versos también interesa a nuestra tesis y es claramente perceptible en esta última canción. De tratarse del mismo autor, sería lógico esperar que la glosa fuera razonablemente familiar con la lírica, pero el lector constantemente saca la impresión de que no es así, de que no existe tal familiaridad y de que el comentarista desconoce el sentido y las implicaciones de los versos. Esto se percibe aquí y en otros lugares mediante numerosas citas bíblicas que están ausentes en la prosa y/o en los versos, o que están presentes sin guardar una relación plausible con los versos de referencia.

La *sustancia* o *contenido* de las referencias bíblicas que encontramos en los versos a menudo no se refleja en las glosas. Hay referencias en los versos que no casan con las que hay en las glosas, y viceversa, de manera que hallamos en las glosas citas problemáticas, desparejas, accidentadas y conflictivas. Y al revés, a veces las menciones bíblicas de la prosa no se reconocen en los versos, giran en una órbita distinta y alejada, de manera que un considerable número de referencias bíblicas de la prosa no cuadran y no se corresponden con los versos o están ausentes. Esta dualidad *ausencia* y/o *presencia* de las citas está cargada de significado para nuestra tesis. Por un lado tenemos la ausencia en las glosas de citas bíblicas

que razonablemente deberíamos esperar dado el contenido y las alusiones que hay en los versos, y que sin embargo no están. Y por otro lado tenemos en las glosas la presencia de citas bíblicas poco o nada relacionadas con los versos, cuya ubicación a menudo cuesta justificar. Son presencias y ausencias que se dan con demasiada frecuencia para explicarlas dentro de un patrón razonable y consecuente.

El primer Redactor o autor de las *Declaraciones* originales ciertamente ha tenido delante el poema pero se diría que no siempre lo ha comprendido, por lo que en ocasiones realiza comentarios desacordes y hasta burdos en relación con la excelsa y delicada lírica, algo manifiesto en las distintas versiones del *Cántico*. Insistamos en que en los versos hay referencias bíblicas que están ausentes y se omiten en las declaraciones, y al contrario, en las declaraciones hay citas superfluas o espurias que no guardan relación aparente con el poema, y se podría decir que están de más si juzgamos su notoria falta de dependencia o conexión. La abundancia de estas situaciones, en uno y otro caso, la consideramos sospechosa y en conflicto con lo que se nos anuncia en el Prólogo, siendo preciso contemplar la doble autoría de versos y glosas para explicarla.

No estamos hablando de una anomalía singular y única cuando nos referimos a la desconexión entre el contenido de las citas bíblicas de los versos y las glosas del *Cántico*. Más bien constatamos, en los frecuentes materiales espurios de las glosas, la existencia de un patrón repetido y no excepcional de deslices, algunas veces muy gruesos, que en nuestra opinión no pueden ni pasar desapercibidos ni ser siempre atribuibles al poeta. La falta de dependencia de los comentarios respecto al poema, que sin duda se escribió antes que las *Declaraciones*, no es una mera disfunción puntual, es decir uno o dos *errores* aislados, sino que puede calificarse de sistemática. En cada uno de los trabajos sobre San Juan de la Cruz que hemos publicado desde 1983 hemos recogido un número significativo de disfunciones de varias clases entre versos y prosa, algunas de gran intensidad.

Como hemos visto, hasta cierto punto la desconexión la señalaron el padre Eulogio de la Virgen del Carmen, Roger Duvivier, Dom Chevallier y numerosos estudiosos anteriores y posteriores que, sin embargo, no sacaron las conclusiones pertinentes. La realidad es que encontramos *desajustes* sustanciales y constantes entre la poesía y la prosa, a los que tampoco son ajenas las citas bíblicas que los redactores de las *Declaraciones* incorporan con frecuencia con fórceps y cierta violencia puesto que no encajan con los versos.

El problema de la autoría de las glosas debería seguir revisándose. Creemos que la crítica ha dado por sólida la autoría sanjuanista de la prosa de *CA*, y a menudo también de los textos dependientes y derivados de *CA'* retocado y *CB*, sin aportar respuestas a las preguntas que muchos críticos han detectado y formulado, sin contestarlas de manera consecuente. Los estudiosos se han visto delante de unas *Declaraciones* de *CA* cuya autoría nunca se ha cuestionado pese a la existencia de numerosos interrogantes. Desde el principio han considerado que las *Declaraciones* fueron compuestas necesariamente por San Juan de la Cruz, aunque no existen pruebas manuscritas materiales decisivas y sí un gran número de incoherencias, simplemente porque así lo dijeron algunos testigos muchos años después.

No se ha prestado atención a los problemas externos e internos que disputan la certeza de las explicaciones de algunos testigos del entorno del poeta, no muchos y generalmente interesados. Al ignorarse esos problemas, jamás se ha dudado de la autoría sanjuanista de las glosas de *CA*.

En nuestros trabajos hemos señalado un buen número de divergencias entre versos y prosa, una realidad que sin duda puede trasladarse a otros lugares de la obra, y a la que cabe sumar argumentos históricos como los indicados en 2021. Las divergencias entre la lírica y las *Declaraciones* son a menudo tan manifiestas que dificultan o imposibilitan creer que San Juan de la Cruz escribió los comentarios tal como los hemos recibido. Ciertamente no descartamos que el Redactor del original de *CA* tuviera a mano algunos comentarios sueltos

escritos por el Santo a petición de las monjas, como sabemos que hacía, o que oyera al reformador comentar oralmente algunos versos en el convento, como también sabemos que hacía, pero no mucho más. Nos parece que solo así es posible explicar las abundantes distorsiones entre el poema y la prosa, que a veces parecen derivarse de una manera clara y convincente de que los redactores ignoran el sentido de los versos. Antes que de simples descuidos puntuales, podemos hablar de un patrón repetido a lo largo de las glosas. A nuestro juicio, las frecuentes incoherencias delatan una “mano extraña” que no es la de San Juan de la Cruz.

A la fuente homérica del lecho nupcial del *Cántico* que hemos comentado más arriba, debe agregarse que la lectura “cuevas de leones” es irracional y surrealista, de modo que convendría revisarla y sustituirla (restituir) por “cueras de leones”, como ya propusieron algunos estudiosos que desconocían la fuente homérica de la estrofa. De esa manera, la lectura de “cueras de leones” no estaría tan alejada del sentido común y del sentido de la estrofa, y más conforme con el significado que Homero da al tálamo de Ulises y Penélope, que ya sabemos que es la fuente principal de esta canción (García Gascón 1983). Nos parece pertinente señalar que el copista de los versos, y en consecuencia el Redactor de la declaración, pudieron cometer un error de transcripción con “cueras”, de donde derivarían “cuevas” y el peregrino y desnortado comentario que una parte de la crítica califica de surrealista. La sensibilidad surrealista en ningún otro caso cuadra con la poesía del reformador carmelita, y por lo tanto nos parece sospechoso considerarla aisladamente aquí.

En cuanto a la última estrofa, construye su estructura y contenido sobre la travesía del mar Rojo del *Éxodo* por el pueblo judío, y sobre el midrás del *Éxodo* correspondiente que aclara la naturaleza *histórica* de Aminadab. Solo en términos de un profundo y sincero creyente como San Juan de la Cruz, que tiene por verdadera e histórica la narración del *Éxodo*, los versos cobran pleno sentido. La deslucida declaración, en cambio, con sus divagaciones extemporáneas y la ausencia de citas bíblicas pertinentes, ninguna del crucial *Éxodo*, empapela los versos con doctrina escolástica que ignora totalmente el sentido de la canción.

Además, se inventa el personaje Aminadab-demonio que no existe en el *Cantar de los Cantares*, desconociendo en cambio el personaje de Aminadab central a la *histórica* travesía del mar Rojo descrita en el *Éxodo*, legendaria naturalmente, según un creciente número de historiadores contemporáneos, pero *histórica* según se creía en el siglo XVI. La relación entre estos versos y la correspondiente declaración de la estrofa es completamente arbitraria, nula, inexistente, y muestra que el Redactor no ha comprendido en absoluto el sentido del poeta. En otras palabras, aquí y en otros lugares la prosa no está subordinada de ninguna manera a la lírica, seguramente porque el Redactor no sabe qué significan todos los versos que comenta. Aquí hallamos en todo su apogeo el problema de las constantes incongruencias de las *ausencias / presencias* de las citas bíblicas en versos y prosa. De casos como este se desprende que la interpretación del Redactor es a menudo arbitraria.

Pensar que nos encontramos ante una casualidad excepcional con la sorprendente aparición del inexistente Aminadab-demonio en la última canción nos resulta inconcebible. Al contrario, la presencia del *histórico* Aminadab (no el demonio) se enmarca en el contexto de la *Sagrada Escritura* y no en otro lugar; en el libro del *Éxodo* y no en otro libro de la *Biblia*, y en el marco de la travesía del mar Rojo por el pueblo judío y no en otro episodio. Estas decisivas circunstancias coincidentes con el *Éxodo* no son una mera casualidad sino que nos conducen necesariamente al Aminadab príncipe de la tribu de Judá, de cuyo linaje nacerá Jesús, que atraviesa el mar Rojo entre los primeros, y no al inexistente Aminadab-demonio al que con torpeza se refiere el Redactor de la glosa.

El Redactor de la declaración ignora, sin ninguna explicación razonable, el *Éxodo* que ha servido de inspiración al poeta y se inventa arbitrariamente una glosa carente de sentido

escriturario. Solamente una vez conocida la fuente bíblica, la estrofa cobra sentido, es lógica y no tiene nada de surrealista. La alternativa poco creíble es que si Aminadab no dependiera del episodio del *Éxodo*, nos encontraríamos ante una casualidad excepcional que no guarda relación con el sentido lógico de la estrofa, y desde luego carecería de vínculo directo o indirecto con el *histórico* Aminadab y con el cruce del mar Rojo que constituye el meollo y centro de la última canción.

Los redactores de las *Declaraciones* eluden con cuidado lo profano prácticamente siempre, quizás porque a veces lo desconocen, lo que parece suceder en la estrofa del lecho florido, y en otros lugares donde ignoran la procedencia homérica. En la prosa se observa una constante tendencia a interpretar doctrinalmente a lo divino elementos no sagrados, orillando como buenamente pueden lo profano de los versos, algunas veces con claros síntomas de torpeza. En cuanto a las citas bíblicas de los versos, hemos visto que a veces no están conformes con las referencias bíblicas de las declaraciones. En numerosas ocasiones, las referencias bíblicas en las glosas no existen en los versos, están ausentes, o si están presentes son discordantes o espurias y arbitrarias en relación a la lírica.

Las inconsistencias son tan frecuentes que subrayan que no solo el poema, como han indicado algunos estudiosos, sino también las glosas deben considerarse exentas, autónomas e independientes, es decir deben leerse preferentemente (creemos que *necesariamente*) por separado, puesto que una lectura paralela solo proporciona claridad a los versos en contadas ocasiones y, por el contrario, en gran parte carecen de vinculación y los oscurecen. Puede decirse que en los mejores casos los versos se reflejan tenuemente en el espejo de la prosa, pero que la mayoría de las veces están desdibujados o desaparecidos. Esto también sugiere que la doctrina la escribió otra persona más tarde y que es ajena a la lírica, es decir que estaríamos ante una doble autoría. Los conflictos de esta naturaleza que venimos mencionando nos parecen irresolubles y de difícil explicación de otra manera. Como indicaba el padre Eulogio de la Virgen del Carmen, la concepción de las glosas que nos han llegado solo se impone mediante “violencia” respecto a los versos, o como todavía antes, hace un siglo, señaló Jean Baruzi, el poema “se halla traicionado normalmente por el comentario” (1924, 359).

Otra cuestión relevante para nuestra hipótesis, y que ya apuntamos con anterioridad (García Gascón 2021), es la carta autógrafa que se perdió durante la Guerra Civil pero de la que se ha conservado una copia. San Juan de la Cruz la remitió a la madre Ana de San Alberto, priora del convento de Caravaca, que el reformador visitó varias veces. Hacia el final de la misiva se lee una petición a la madre Ana de San Alberto: “El librico de las *Canciones de la Esposa* querría que me enviase. Que ya a buena razón lo tendrá sacado Madre de Dios” (Crisógono 1978, 358). Parece referirse a las glosas sueltas y puntuales del *Cántico espiritual* que el reformador había escrito para las monjas con intervalos de tiempo y que estas habían reunido en un “librico”. Con esta palabra también podría referirse a alguna de las primeras redacciones de las glosas del *Cántico*. En cualquier caso, aquí encontramos alguna dificultad dado que la carta se fecha en junio de 1586, es decir dos años después del año 1584 que figura en la portada del código de Sanlúcar. Resulta difícil justificar que San Juan de la Cruz mostrara interés y solicitara a las monjas de Caravaca que le enviaran ese “librico” con declaraciones del *Cántico espiritual* con un retraso de dos años, o incluso de más de dos años si como se desprende de la anotación aparentemente autógrafa de Sanlúcar existieron copias anteriores a esa de 1584, donde daba por “limpio” el texto de las *Declaraciones*, según consta en la portada del manuscrito de Sanlúcar. Es un punto oscuro que quizá se resuelva pensando que el Santo, dos años después de confirmar como bueno el “limpio” ya sacado, bien del código de Sanlúcar de 1584 o bien de otro código un poco anterior, aún no lo diera por definitivo porque no se sintiera plenamente satisfecho y conforme. Tal vez puede especularse que el Santo no estaba contento porque él realmente no

escribió el arquetipo de *CA*, lo que explicaría las ‘contradicciones’ de las que venimos hablando.

Del mismo modo que un crítico sugirió una posible “atribución falsa” en origen del arquetipo de *CA*’ retocado a San Juan de la Cruz, nosotros no descartamos que otra filiación falsa en el arquetipo de *CA* en origen pudo haber perdurado en los sucesivos códigos de *CA*, y por lo tanto *perduró también en los derivados CA’ y CB*. El texto original de *CA* hoy perdido, que *en ningún caso sería una obra genuina y completa del puño de San Juan de la Cruz*, habría llegado al código superviviente de Sanlúcar por medio de otra(s) persona(s), copista(s) o editor(as), que, al igual que el primer Redactor, no siempre alcanzaron a comprender el significado de los versos. En consecuencia, reprodujeron notables incoherencias como la de Aminadab y un absurdo de enorme tamaño como “de cuevas de leones enlazado”, que con toda seguridad se remontan a un texto primigenio ya perdido que, a vista de las contradicciones, no puede ser de la mano del reformador.

Esta idea parte de la observación de numerosos *deslices* en las glosas, frecuentes incongruencias de distinta magnitud que no siempre nos parecen voluntarias ni son justificables como *simples descuidos* del Redactor o los copistas, es decir no en todos los casos. Haber comprobado en estas páginas que las citas bíblicas en los versos son a menudo irreconciliables con la prosa, y al revés, contribuye a sostener nuestra tesis de la doble autoría. Todas estas desconexiones certifican que la prosa, al menos en gran parte espuria y arbitraria, colisiona continuamente con el poema y lo corroe, desvirtuando la delicada fábrica de la lírica. Poesía y prosa del *Cántico espiritual* son dos entes distintos en su concepción y en su ejecución que deben leerse por separado. La notoria ausencia de manuscritos autógrafos de absolutamente todos los grandes libros atribuidos a San Juan de la Cruz, alimenta esta conjetura³.

³ Los profesores Joaquim Parellada y Marina Hernando realizaron algunos comentarios que se han incorporado a la versión final de este artículo.

Obras citadas

- Alonso, Joaquín María. “Biblia y mística en San Juan de la Cruz” (1). *Revista de Espiritualidad* 9 (1950) 18-40.
- Anacona Becerra, Segundo Arsenio. *Ninfas de Judea: tradición y hermenéutica de un símbolo sanjuanista* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 26 de junio de 2014. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28139/1/T35663.pdf>
- Baruzi, Jean. “Le problème des citations scripturaires en langue latine dans l’oeuvre de saint Jean de la Croix”. *Bulletin Hispanique* 24 (1922): 18-40.
- . *Saint Jean de la Croix et le problème de l’expérience mystique*. París: Alcan, 1924.
- Chevallier, Philippe. “Le *Cantique spirituel* de saint Jean de la Croix a-t-il été interpolé?”. *Bulletin Hispanique*, 24 (1922) 307-342.
- . “Le *Cantique spirituel* interpolé”. *La Vie Spirituelle-Suppl.* (1926-1931).
- Crisógono de Jesús (ed.). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. 10ª edición. Madrid: BAC, 1978.
- Cuevas García, Cristóbal (ed.) *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías*. Madrid: Alhambra, 1979.
- Duvivier, Roger. *La genèse du Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix*. París: Societé d’Édition Les Belles Letres, 1971.
- Elia, Paola; Mancho, María Jesús (ed.). *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Eulogio de la Virgen del Carmen. “La Sagrada Escritura y la segunda redacción del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz”. *Ephemerides Carmeliticae* 5 (1951-4): 249-475.
- . “La clave exegética del *Cántico espiritual*”. *Ephemerides Carmeliticae* 9 (1958) 307-337.
- . “El ‘Prólogo’ y la hermenéutica del *Cántico espiritual*” (I). *Monte Carmelo* 66 (1958 b): 1-108.
- . “El ‘Prólogo’ y la hermenéutica del *Cántico espiritual*” (II). *Ephemerides Carmeliticae* 11 (1960): 383-414.
- García Gascón, Eugenio. “La fuente principal de la estrofa 24 del *Cántico espiritual* (CB)”. *Monte Carmelo* 91 (1983): 3-10.
- . “El origen midrásico del Aminadab de San Juan de la Cruz”. *eHumanista* 45 (2020): 153-163.
- . “Sobre la incierta autoría sanjuanista de las declaraciones del *Cántico espiritual*”. *eHumanista* 49 (2021): 232-244.
- . “Reflexiones sobre la genealogía de la mística árabe y hebrea en la poesía de San Juan de la Cruz”. *eHumanista* 51 (2022): 542-550.
- . “Antecedentes bíblicos y occidentales del ‘pájaro solitario’ del *Cántico espiritual*”. *eHumanista* 53 (2022): 255-263.
- Juan de Jesús María. “El ‘*Cántico espiritual*’ de san Juan de la Cruz y ‘*Amores de Dios y el alma*’ de A. Antolínez O.S.A., con ocasión de la obra de M. Jean Krynen”. *Ephemerides Carmeliticae* 03 (1949/3): 443-542.
- . “El ‘*Cántico espiritual*’ de san Juan de la Cruz y ‘*Amores de Dios y el alma*’ de A. Antolínez O.S.A., con ocasión de la obra de M. Jean Krynen”. (II). *Ephemerides Carmeliticae* 04 (1950/1): 3-70.
- Pacho Polvorinos, Eulogio. “El *Cántico espiritual* retocado. Introducción a su problemática textual”. *Ephemerides Carmeliticae* 27 (1976/2): 382-452.
- Pacho, Eulogio (ed.). *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- Rosales, Luis. *Poesía española del Siglo de Oro*. Barcelona: Biblioteca Básica Salvat, 1970.

- Sánchez Cantón, F.J. “¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?” *Escorial* 9 (1942)Ñ 301-314.
- Simeón de la Sagrada Familia. “Tomás de Jesús y San Juan de la Cruz”. *Ephemerides Carmeliticæ* 05 (1951-1954): 91-159.
- Vilnet, Jean. *Bible et mystique chez saint Jean de la Croix*. Bruges: Études Carmélitaines 28, 1949.