



# Perderse para ser ganada. Realización de la mujer, bajo el símbolo del alma esposa en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz\*

Juan Francisco Pinilla A.<sup>a</sup>

Pontificia Universidad Católica de Chile

Centro UC Estudios Interdisciplinarios en Edith Stein

<http://orcid.org/0000-0002-3142-4709>

RECIBIDO: 23-01-20. APROBADO: 08-05-2020

**RESUMEN:** Este artículo indaga sobre la especificidad de la realización de la mujer, latente en la figura de la esposa del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. En el último verso de la Canción 20, la esposa declara: “Me hice perdidiza, y fui ganada”. Esta expresión, de cuño evangélico (Mt 16,25) y paulino (Flp 1,21), constituye un rasgo específico del amor de la amada y abre el camino para la comprensión de su paradójica realización, lo cual se verifica en el análisis de los demás textos del *Cántico* relativos al alma esposa. Este estudio privilegia el orden de la primera versión del *Cántico* sanjuanista, cuya estrofa 20 corresponde además al protocántico y expresa de manera más armoniosa los desplazamientos hacia la interioridad y al “entrambos”. Sin embargo, la transmutación de los amantes del drama, en el dinamismo simbólico, parece desdibujar toda especificidad del amor y de la realización personal consecuente. La unión de amor articula, no sin conflicto, los símbolos relativos a lugares para la esposa y de movimiento para el esposo. El drama comienza con la salida de la esposa en búsqueda del Amado, para un nuevo ingresar en lo más interior de sí misma, donde mora el Esposo. La alternancia movilidad y estabilidad recorre todo el poema. La repentina presencia del Espíritu Santo en el drama, como “aposentador del Verbo en el alma”, explicita un tercero en la relación de amor y elimina cualquier intento de comprenderlo en términos lineales. El Espíritu sostiene y enriquece la reciprocidad en la alteridad propia del amor, cuya matriz es la encarnación y, finalmente, revela en aquel amor esponsal dialógico, el misterio del amor trinitario. Lo específico de la realización de la mujer trasciende como disponibilidad al Espíritu, al cual todo amor que no suprime la dolorosa paradoja, se equipara.

**PALABRAS CLAVE:** Juan de la Cruz; mujer; *Cántico espiritual*; Espíritu Santo; encarnación; realización; amor; paradoja; alma; esposa.

\* Artículo de reflexión.

<sup>a</sup> Autor de correspondencia. Correo electrónico: [jpnilla@uc.cl](mailto:jpnilla@uc.cl)

*Became Lost to Be Won. The Woman's Personal Fulfillment, under the Symbol of the Soul-wife, in the Spiritual Canticle of Juan de la Cruz*

**ABSTRACT:** This article investigates the specificity of the woman's fulfillment, latent in the figure of the wife of the *Spiritual Canticle* of John of the Cross. In the last verse of Song 20, the wife declares: "I became lost, and I was won." This expression, of an evangelical (Mt 16.25) and Pauline (Phil 1.21) stamp, constitutes a specific feature of the wife's love, and opens the way for the understanding of its paradoxical realization, which is verified in the analysis of the other texts of the *Canticle* relative to the wife's soul. This study privileges the order of the first version of the sanjuanista *Canticle*, whose stanza 20 also corresponds to the proto-canticle and expresses more harmoniously the movements towards the interiority and the *entrambos*. However, the transmutation of drama lovers into symbolic dynamism seems to blur all specificity of love and the consequent personal fulfillment. The union of love articulates, not without conflict, the symbols related to places for the wife and movement for the husband. The drama begins with the departure of the wife in search of the Beloved, for a new entry into the innermost of herself, where the Husband dwells. The alternation of mobility and stability is transversal to the poem. The sudden presence of the Holy Spirit in the drama, as "lodger of the Verb in the soul", makes a third party explicit in the love relationship and eliminates any attempt to understand it in linear terms. The Spirit sustains and enriches reciprocity in the alterity proper to love, whose matrix is the Incarnation, and finally reveals—in that dialogical spousal love—the mystery of Trinitarian love. The specificity of the woman's fulfillment transcends as availability to the Spirit, to which all love that does not suppress the painful paradox, is equated.

**KEY WORDS:** John of the Cross; woman; *Spiritual Canticle*; Holy Spirit; Incarnation; Fulfillment; Love; Paradox; Soul; Wife.

---

CÓMO CITAR:

Pinilla, Juan Francisco. "Perderse para ser ganada. Realización de la mujer, bajo el símbolo del alma esposa en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz" *Theologica Xaveriana* (2021): 1-28. <https://doi.org/10.11144/javeriana.tx71.pgrmsac>

---

## Introducción

El lugar de la mujer en la obra sanjuanista, abordado en diferentes oportunidades por los especialistas, merece todavía nuevas aproximaciones que incorporen la dinámica trinitaria del autor, tan evidente en la obra de transformación de la persona humana hacia la plenitud de su realización en Dios, de la cual tratan sus obras, en particular el *Cántico espiritual*.

La pregunta abierta por la especificidad se plantea en el contexto de la profunda contemplación cristológica del autor, donde la encarnación constituye el misterio fundamental de su enseñanza y experiencia. Con aguda atención a su lenguaje, poema/comentario, se busca lo específico del amor de la esposa del *Cántico*, que puede revelar algo del misterio de la mujer, con apertura a dejarse guiar por esta sabiduría sublime.

## Perfección del alma, alta realización humana

Los grandes poemas de Juan de la Cruz, con sus respectivos comentarios, emprenden la hazaña de expresar la suma experiencia mística de liberación y transformación, operada por la fuerza del amor divino, de manera particular *Canciones que tratan de el ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, llamado comúnmente *Cántico espiritual*<sup>1</sup>.

Tanto en el poema como en su comentario resuena sin duda el *Cantar de los cantares* con su fecunda línea tradicional de interpretación mística, y específicamente la voz de la esposa del *Cantar* bíblico<sup>2</sup>; pero no de manera exclusiva, pues también se da amplio espacio a voces masculinas, como la de David, en varios salmos atribuidos a su autoría, la de Pablo, la de Job, la de los profetas, en cuanto todos comunican en la experiencia de la unión de amor y transformación divina.

La intención del autor en esta obra, consciente de tratar de “sabiduría mística”, como lo expresa en el Prólogo, es iluminar el desarrollo de la vida espiritual, en el

<sup>1</sup> “La primera vez que el conjunto [...] recibió el rótulo de *Cántico espiritual* fue en la edición madrileña de 1630, preparada por el biógrafo Jerónimo de San José. La iniciativa editorial hizo fortuna y ha perdurado hasta hoy” (Pacho, “Cántico Espiritual”, 244-245). En adelante se referirá a la obra con el nombre abreviado *Cántico*. Para esta investigación se sigue la edición a cargo de Maximiliano Herráiz, *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Las siguientes compilaciones de las obras de San Juan de la Cruz también se tienen presentes: las editadas por Lucinio Ruano de la Iglesia, *San Juan de la Cruz. Obras completas*; y por José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador, *San Juan de la Cruz. Obras completas*. También es de mucha utilidad el trabajo de Astigarraga, Borrell y Martín de Lucas, *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*.

<sup>2</sup> Ver a Nieto, “Ecos del cantar bíblico en el *Cántico* sanjuaniano”; y para una mirada de conjunto de la obra sanjuanista puede verse a Cuevas, “Estudio literario”. En adelante se abrevia el título a *Cántico*.

complejo trance de quienes pasan ya del estado de principiantes, para quienes “hay muchas cosas escritas”. Su magisterio viene entonces, a colmar una laguna pedagógica en el camino de la perfección de la vida consagrada.

Esta obra ha sido dedicada a su hija espiritual, la madre Ana de Jesús, priora de las descalzas de San José de Granada (1584). Cabe destacar que también *Llama de amor viva* ha sido escrita a instancias de una mujer, doña Ana de Peñaloza, dirigida del autor<sup>3</sup>.

Del inicio al final es claro el motivo de la obra; así se ve tanto en el título original: *Del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, como al final de la “declaración” de la segunda redacción<sup>4</sup>: “...con deseo de ser por él trasladada del matrimonio espiritual, a que Dios la ha querido llegar en esta Iglesia militante, al glorioso matrimonio de la triunfante” (CB 40,7). Cabe notar que la expresión “matrimonio espiritual” no pertenece al poema, sino solo se encuentra en su comentario.

Esta dinámica de la perfección del alma expresa la realización personal humana (el alma). De hecho, esta comienza por el “ejercicio del conocimiento de sí”, fundamental para llegar al conocimiento de Dios (CA<sup>5</sup> 4,1) y para todo el proceso de transformación que transita hacia el desposorio y el matrimonio espiritual, todo un camino de autenticación en el que la integralidad humana es convocada desde el deseo y la afectividad profunda, en sus “potencias”, que sintetizan su actividad espiritual y su relación con el mundo, hacia un estado de armonización y pacificación de lo que el autor llama “la más alta unión con Dios”. Ello se presenta como una plenitud anticipadora de la beatitud eterna, en los límites de esta vida: “Y para que esta sedienta alma venga a hallar a su Esposo y unirse con él por unión de amor en esta vida, según puede, y entretenga su sed con esta gota que de él se puede gustar en esta vida...” (CB 1,6).

Para el místico, la imagen más proporcionada, para hacer ver algo de este estado glorioso, es el matrimonio espiritual, el cual se presenta entonces como satisfacción, fruición, enriquecimiento y embellecimiento de la persona humana, tocada y transformada en el amor divino; pero la persona no solo es objeto del amor divino, sino que llega a ser coprotagonista en la misma aspiración de amor trinitario.

<sup>3</sup> Ruiz Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema*, 249-252.

<sup>4</sup> En adelante, esta redacción será denominada con la abreviatura CB, correspondiente a Cántico B.

<sup>5</sup> La abreviatura CA se empleará en adelante para identificar la primera redacción, o Cántico A.

Esta alta realización personal, llamada también divinización<sup>6</sup> –“participar el alma a Dios obrando en él, acompañadamente con él, la obra de la Santísima Trinidad” (CA 38,4)– es realizada por el alma, figurada como esposa en el poema<sup>7</sup>. Este símbolo señala el carácter esencial relacional de la realización de la persona humana, poniendo en escena la interacción vital, constitutiva y recíproca entre esposo y esposa.

El símbolo del matrimonio espiritual, privilegiado por el místico para significar el más alto estado de plenitud humana en esta vida, remite obviamente a la fe común de la Iglesia y al contexto sociocultural de la España del siglo XVI. Cabe preguntarse si la concepción misma de la dinámica del matrimonio, que está a la base del símbolo, presenta los rasgos de una relación binaria y de carácter activo-pasiva, dominio-sumisión, lo que determinaría de partida la figura de la esposa y, en consecuencia, también su realización en ese contexto. En esto hay que atenerse rigurosamente al texto.

Sobre estos condicionamientos directos cabría indagar más aún en las razones antropológicas y teológicas de tal elección del símbolo sanjuanista, al nivel de la experiencia misma de la sponsalidad divina, en el modo como lo sugiere Edith Stein, lo que supera el alcance de nuestra presente aproximación<sup>8</sup>.

Además, desde una actual perspectiva de género cabe preguntarse también hasta dónde la teología mística de Juan de la Cruz es deudora de una antropología binaria, o si hay algo original que trasciende su condicionamiento meramente cultural. De esta manera se pondrá el foco en la especificidad de la realización personal de la mujer, latente en el símbolo de la esposa del *Cántico*.

<sup>6</sup> En *Llama de amor viva* llegará a afirmar: “...endiosando la sustancia del alma, haciéndola divina, en lo cual absorbe al alma sobre todo ser a ser de Dios” (San Juan de la Cruz, “Llama de amor viva”, 35).

<sup>7</sup> “En la pluma sanjuanista además del significado corriente en las relaciones humanas, el término indica la persona relacionada amorosamente con Dios o con Cristo. No se necesita ulterior especificación [...] muchos textos atestiguan la identificación corriente entre alma y esposa en general, cualquiera sea el grado de amor. Equivale, pues a ‘amante’, y su correlativo es el Amado, Dios o Cristo” (Pacho, “Esposo/a”, 584).

<sup>8</sup> “La relación del alma a Dios, tal como Dios la previó desde la eternidad como meta de su creación, apenas cabe caracterizarla de un modo más atinado que el de una unión esponsal. Al revés: lo dicho sobre el sentido de la relación esponsal, en ninguna otra parte se cumple tan propia y perfectamente como en la unión de amor de Dios con el alma. Cuando se ha comprendido esto una vez, entonces la imagen y la cosa se intercambian sus papeles: la sponsalidad de Dios es reconocida como la sponsalidad original y propia, y toda relación esponsal humana aparece como imagen imperfecta de este arquetipo, al igual que la paternidad divina es el arquetipo de toda paternidad en la tierra. Por razón de la relación de imagen, la relación esponsal humana es apta como expresión simbólica de la divina, y en razón de esta función, lo que en la vida real se considera relación puramente humana queda relegado a segundo término. Cuanto es real tiene su sentido más alto en cuanto puede expresar un misterio divino” (Stein, “Ciencia de la cruz”, 414).

## El *Cántico*

Adentrarse en el *Cántico* es una tarea compleja debido a la riqueza simbólica y teológica del texto, así como a la flexibilidad hermenéutica prevista por el mismo autor. Además nos pone ante la tan debatida cuestión del distinto orden de las canciones según las redacciones A y B. El estudio presente requiere asumir una estructura del *Cántico*, siendo una cuestión gravitante en cuanto influye en el examen de cualquier idea, símbolo y el uso de las imágenes, más todavía en una obra que se desarrolla en la constante interrelación de sus personajes, la cual avanza hacia una recíproca compenetración.

Por esta razón se seguirá el orden del *Cántico*, con especial atención a la unidad de las 31 primeras canciones, llamada también protocántico<sup>9</sup>. En este contexto literario y teológico bien determinado se podrá observar la paradójica realización humana, no sin conflictividad, realizada específicamente en la figura de la esposa, metáfora del alma en la que se halla latente la figura de la mujer.

Por tanto, la presente aproximación está determinada por la esposa al interior de la dinámica del amor de su esposo, el cual la purifica y la transforma hasta el “absorbimiento” en sí. El poema se desarrolla en el juego de estas identidades dramáticas.

## Método

El método de la presente investigación atiende a explicitar la presencia de la mujer, en los textos escogidos, mediante las menciones femeninas manifiestas, de modo particular las que describen su acción, es decir la manifestación simbólica de la experiencia espiritual. Las fichas se concentran donde se contiene la imagen de la esposa. Este trabajo previo abre la posibilidad de mirar en el conjunto de la obra una síntesis de la mujer, tanto poética como espiritual y teológicamente comprendida.

Para el análisis se procede al modo de la autohermenéutica que realiza el mismo poeta sobre su creación, quien privilegia el poema sobre la “declaración”. De esta manera se atiende primero al conjunto del poema en sus tres grandes unidades (CA 1-5, 6-12 y 12-27ss.) y en un segundo momento, a la búsqueda sobre el comentario, para establecer finalmente la conexión entre ambas tareas que, si bien se

<sup>9</sup> “Lo importante para el caso es saber que el poema primitivo o protocántico –como ha dado en llamarse– no sumaba más de 30 o 31 estancias, ya que la religiosa hacía su cálculo por un texto de la primera redacción. El poema, tal como se conoce actualmente, no se compuso entero de una sola vez” (Pacho, “Cántico espiritual”, 447). “La composición del poema tal como aparece en copias manuscritas y ediciones, es discontinua y abraza tres bloques, que se suceden así: 31 estrofas en Toledo; 3, en Baeza y cinco en Granada” (ibíd., 246). Para el *Cántico* pueden consultarse, además, otros estudios de Eulogio Pacho: *El Cántico espiritual. Trayectoria histórica del texto y San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*.

diferencian, remiten siempre la una a la otra y obligan además al cotejo permanente de ambas redacciones A y B, aunque nuestra opción sea limitarnos a la redacción A.

Por cierto, al escoger el *Cántico* para esta investigación, no se desconoce el protagonismo de la figura femenina también presente en los poemas *Noche y llama*<sup>10</sup>. Es muy notable que los sujetos dramáticos de los grandes poemas sanjuanistas representen a mujeres enamoradas: pero por ser estas *canciones* donde se trata en particular del matrimonio espiritual, se ofrece un marco bien definido para comenzar una búsqueda más amplia.

El estado del matrimonio espiritual se presenta en el poema con una arquitectura tripartita, en unidades explicitadas por el mismo autor en su síntesis metodológica (CA 27,2//CB 22,3), proceso que CB asimilará al itinerario ya clásico de la triple vía.

Juan de la Cruz percibe la necesidad, a cierto punto del comentario del poema, de tener que “declarar el orden de estas canciones más abiertamente” (“distintamente”, dice CB), lo cual ofrece una sistematización del proceso espiritual que ha conducido al matrimonio espiritual. Este orden de las canciones de CA 27,2 se presenta con el respeto a la libertad divina y a la del alma, subrayado a menudo con el adverbio “ordinariamente”.

De esto resultan tres grandes secciones bien delimitadas. La primera unidad del poema abarca las estrofas 1-5, “desde la primera canción hasta aquella que dice: *Mil gracias derramando*”, y se caracteriza por los trabajos de la mortificación y la meditación: “las penas y estrechos de amor”. La segunda etapa, que para CB es la entrada en la vía contemplativa, está contenida en las estrofas 6-12, y se describe por las “grandes comunicaciones y muchas visitas de su Amado” y la entrega de la desposada, lo que culmina en el estado del desposorio espiritual. La tercera etapa se abre en la estrofa 27, “*entrado se ha la Esposa*”, y para decirlo en las mismas palabras del autor:

...donde restaba ya hacer el Esposo mención del dicho matrimonio espiritual entre la dicha alma y el Hijo de Dios, Esposo suyo, el cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra en consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y dios por participación, en cuanto se puede en esta vida...

Este “orden” de la primera redacción constituye el marco fundamental para situar nuestra búsqueda, pues obviamente afecta la disposición de las canciones, que

<sup>10</sup> En este sentido, hay quien los considera “poemas de lo femenino”: “Entréme donde no supe y Qué bien sé yo la fonte que mana y corre” (Sesé, “Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino”, 254-255).

ha cambiado notoriamente en la segunda. Atenernos a este orden original respeta la dinámica global del poema, lo que viene refrendado por múltiples aspectos de su composición.

En primer lugar, en la consideración de los inicios de los versos que marcan un progreso hacia nuevas situaciones dramáticas: “¡Apártalos, Amado/ que voy de vuelo!” (CA 12). “En la interior bodega” (CA 17). “Entrado se ha la esposa” (CA 27).

En segundo lugar, en la observación del uso progresivo de los verbos en plural, que van denotando la perfección de la unión y también la progresiva presencia del adjetivo posesivo en primera persona plural: “Nuestro lecho florido” (CA 15). “Cogednos las raposas [...] nuestra viña [...] hacemos una piña” (CA 25). “...nuestros umbrales” (CA 31).

A esto se puede añadir, en tercer lugar, lo que podría llamarse la ruta de los once *ya* del poema, los cuales tienen su secuencia y una concentración en CA19 (trasladada a CB 28): “Acaba de entregarte *ya* de vero/ No quieras enviarme/ de hoy más *ya* mensajero...” (CA 6). “...*ya* cosa no sabía” (CA 17). “*Ya* no guardo ganado/ ni *ya* no tengo otro oficio/ que *ya* sólo en amar es mi ejercicio” (CA19). “Pues *ya* si en el ejido/ de hoy más no fuere vista ni hallada” (CA 20). “...*ya* bien puedes mirarme” (CA 24). “...que está *ya* florecida nuestra viña” (CA 25). “...y *ya* la tortolical/ al socio deseado/ en las riberas verdes ha hallado” (CA 33). “En soledad vivía/ y en soledad ha puesto *ya* su nido” (CA 34)<sup>11</sup>.

Por último, cabe notar también el progreso del uso del adjetivo plural “entrambos”, especialmente los que se refieren a la unión de los amantes. En CA 8,2 se usa también respecto de dos partes de la vida del alma: “...viviendo ella (el alma) en entrambas (vida natural en cuerpo y vida espiritual en Dios); pero el primero que se debe notar respecto al progreso de la unión en el *Cántico*, es el de 11,6 (dos frecuencias):

...y tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que *entrambos* son uno. La razón es porque en la unión y transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, y cada uno se deja y trueca por el otro; y así, cada uno vive en el otro, y el uno es el otro y *entrambos* son uno por transformación de amor. Esto es lo que quiso dar a entender san Pablo (Ga 2,20) ...

Continúa el uso del adjetivo en 12,8: “...porque en los enamorados la herida de uno es de *entrambos* y un mismo sentimiento tienen los dos”. Y en 15,2:

<sup>11</sup> Este adverbio de tiempo reaparece en *Llama*: “...pues *ya* no eres esquivia...”.

Y llámale nuestro, porque unas mismas virtudes y un mismo amor, conviene saber, del Amado, son ya de *entrambos*; y un mismo deleite el de *entrambos*, según aquello que dice el Espíritu santo en los Proverbios, es a saber: *Mis deleites son los hijos de los hombres* (8,31).

En esta cita cabe advertir el habla del Espíritu Santo, cuestión que se desarrollará posteriormente. Más adelante se nota una concentración del adjetivo en el comentario a la estrofa 21<sup>12</sup>.

Por último, quedan las frecuencias propias de CA: "...que en soledad y unión de *entrambos* están haciendo y gozando de esta piña" (25,1). "...el gusto común de *entrambos*" (36,7). Y "así entonces le amaré también como es amada de él, pues un amor es de *entrambos*" (37,3).

### "Me hice perdidiza, y fui ganada"

En una lectura del conjunto del poema, al buscar el modo específico de realización de la esposa, la atención se centra en el último verso de la Canción 20 del *Cántico A* ("me hice perdidiza, y fui ganada"), lo cual señala el modo de la realización personal del alma esposa que se da en la paradoja de la no realización mundana, según afirma el místico:

Responde el alma en esta canción a una tácita reprensión de parte de los del mundo, los cuales han de costumbre notar a los que de veras se dan a Dios, teniéndolos por demasiados en su extrañeza y retraimiento y en su manera de proceder, diciendo también que son inútiles para las cosas importantes y perdidos en lo que el mundo precia y estima...

En términos sanjuanistas equivale a entrar en la noche, camino de desapropiación radical, y rige a toda persona humana en el camino de la unión con Dios por amor. En este sentido, la más total y libre entrega de sí por amor es el lado luminoso de la oscura negación y la sostiene. La *plenitud*, como positividad, se vislumbra ya en el *vacío* requerido en sentido negativo.

<sup>12</sup> Aquí se encuentran dos frecuencias: "... tratar del solaz y deleite que el alma esposa y el Hijo de Dios tienen en la posesión de las riquezas de las virtudes y dones de *entrambos* y el ejercicio de ellas que hay del uno al otro gozándolas entre sí en comunicación de amor [...] Por eso llama a este gozar las virtudes hacer guirnaldas de ellas; porque todas juntas, como flores en guirnaldas, las gozan *entrambos* en el amor común que el uno tiene al otro". En 21,5 se hallan nuevamente otras dos frecuencias: "Y no dice haré yo las guirnaldas solamente ni harás las tú tampoco a solas, sino haremos *entrambos* juntos: porque las virtudes no las puede obrar el alma ni alcanzarlas a solas sin ayuda de Dios ni tampoco las obra Dios a solas en el alma sin ella [...] De manera que el movimiento para el bien de Dios ha de venir, según aquí da a entender, solamente; mas el correr no dice que él solo, ni ella sola sino correremos *entrambos* que es el obrar Dios y el alma juntamente".

El alma esposa encuentra y declara su *ganancia*, es decir, su realización personal, precisamente en la *no-ganancia*: “perdióse al mundo y a sí misma por su Amado”. Este perderse es específico de la esposa. Se podría esperar hallar aquí un apoyo bíblico en la cita de la *kénosis* del Verbo de Flp 2,6-11; pero, para sorpresa, esta no se encuentra en toda la obra sanjuanista. Sin embargo, hay que notar que en CA se alude nueve veces al misterio más grande de la encarnación del Verbo<sup>13</sup>.

Sobre tal base es posible afirmar que este misterio divino constituye la matriz teológica de toda la obra de unión de amor y de transformación del *Cántico*, y corrobora el juicio de los especialistas acerca de los *Romances*, “puerta de entrada al mundo sanjuanista”, citados por M. Herráiz<sup>14</sup>. Allí la encarnación se dibuja en los precisos términos de un desposorio:

*Una esposa que te ame,  
Mi Hijo, darte quería,  
Que por tu valor merezca  
Tener nuestra compañía  
[...] Mucho le agradezco, padre,  
—el Hijo le respondía—;  
A la esposa que me dieres  
Yo mi claridad daría...  
Reclinarla he yo en mi brazo,  
Y en tu amor se abrasaría...  
  
... Ya que era llegado el tiempo  
en que de nacer había,  
así como desposado  
de su tálamo salía*

<sup>13</sup> Estas frecuencias son: 5,3: “...la encarnación del Verbo y misterios de la fe cristiana” (obras mayores de Dios); 5,4: “...en este levantamiento de la encarnación de su Hijo y de la gloria de su resurrección según la carne”; 7,3: “...y esta llaga se hace en el alma mediante la noticia de las obras de la encarnación del Verbo y misterios de la fe... Porque el ojo significa aquí la fe de la encarnación del Esposo, y el cabello significa el amor de la misma encarnación”; 7,7: “...en las obras de tu encarnación y verdades de fe que de ti me declaran”; 28,1: “...y mayormente la comunica dulces misterios de su encarnación, y modo y manera de la redención humana, que es una de las más altas obras de Dios, y así más sabrosa para el alma”; 36,1: “...y conocer en los altos misterios de la encarnación del Verbo, como a más alta y sabrosa sabiduría para ella”; 36,3: “...que fue darle conocimiento de los misterios de las obras suyas, mayormente los de la encarnación de su Hijo”. En CBhay once frecuencias. Fuera del *Cántico*, solo se encuentra la expresión una vez, en De la Cruz, *Romances sobre el Evangelio. In principio erat verbum, acerca de la santísima Trinidad*.

<sup>14</sup> De la Cruz, *Obras completas*, 44.

*abrazado con su esposa,  
que en sus brazos la traía,  
al cual la graciosa Madre  
en un pesebre ponía...*

Es preciso traer la anotación para la canción siguiente de CB para esta estrofa que se comenta, pues introduce una serie de mujeres –Marta, María y María Magdalena–, en lo cual se privilegia y destaca la supremacía de la vida de oración, especificada en su actitud “en estarse con Dios en la oración”<sup>15</sup>, ejercicio esencial para la vida de la Iglesia en cuanto expresa su misma identidad sponsal. A esto se debe unir también la consideración de “representar su necesidad para que el Amado haga lo que fuere servido”, como modo del que “discretamente ama”, lo cual se cumple de manera paradigmática en la actitud de la Virgen María y en las hermanas de Lázaro al dirigirse al Señor<sup>16</sup>.

Juan de la Cruz ve con claridad este modo relacional en mujeres del Evangelio, donde se denota una fina cualidad del que ama.

El contexto inmediato del último verso de la Canción 20 pertenece a la tercera unidad del poema correspondiente a las estrofas 17-22, donde se canta ya el matrimonio espiritual. En este proceso espiritual, el camino de la plena realización humana realizada por el alma esposa está en la entrega total de sí misma, en un real perderse en el otro, para ser ganada: “...entregándose a él de gracia sin ningún interés” (CA 20,6). El paso del activo al pasivo en el verso señala, por una parte, la industria propia del alma: “por eso de industria se hizo perdidiza” (CA 20,6); por otra parte, la acción de ser ganada, como realización que le viene dada: “Y eso es hacerse perdidiza, que es tener gana que la ganen” (CA 20,6).

Esto parece ser un rasgo distintivo propio de la figura del alma esposa y de la mujer, latente en la simbolización. Lo que no se dice del Esposo, al menos en estos

<sup>15</sup> Ver CB 29,2-4.

<sup>16</sup> “Y es de notar que el alma en el dicho verso no hace más que representar su necesidad y pena al Amado; porque el que discretamente ama no cura de pedir lo que le falta y desea, sino de representar su necesidad para que el Amado haga lo que fuere servido, como cuando la bendita Virgen dijo al amado Hijo en las bodas de Caná de Galilea, no pidiéndole derechamente el vino sino diciéndole: “No tienen vino” (Jn 2,3), y las hermanas de Lázaro (Jn 11,3) le enviaron no a decir que sanase a su hermano, sino a decir que mirase que al que amaba estaba enfermo. Y esto por tres cosas: la primera, porque mejor sabe el Señor lo que nos conviene que nosotros; la segunda, porque más se compadece el Amado viendo la necesidad del que le ama y su resignación; la tercera, porque más seguridad lleva el alma acerca del amor propio y propiedad en representar la falta, que en pedir a su parecer lo que le falta. Ni más ni menos hace ahora el alma representando sus tres necesidades, y es como si dijera: decid a mi Amado que, pues adolezco, y él solo es mi salud, que me dé mi salud; y que, pues peno, y él solo es mi gozo, que me dé mi gozo; y que, pues muero, y él solo es mi vida, que me dé mi vida” (CA 2,8).

términos, aunque al darle su pecho, se le ha dado por entero al alma. Sin embargo, tampoco puede considerarse sin más como un rasgo exclusivo del alma esposa. De hecho, la acumulación de citas del *Cantar* en la Canción 17, culmina citando también a David en los salmos 72,21 (17,12) y 61,2-3: “David, cuando dijo hablando de su alma en este estado” (CA 18,5).

En cambio, en la Canción 20, el comentario gira en torno de las citas de Flp 1,21 y de Mt 16,25, tomando de esos textos las acciones de *perder* y *ganar*, lo que da a la actitud singular de la esposa un tono discipular evangélico<sup>17</sup>. No hay en este texto citas del *Cantar*.

Con todo, esta realización personal no se da sin una cierta tensión y conflictividad entre el Amado y la esposa, al menos desde la percepción de la misma esposa, cuestión representada en la imagen del ciervo para el Amado.

## La mujer

La cuestión de la mujer ha sido abordada desde diversas perspectivas en los estudios sanjuanistas. Ismael Bengoechea destaca un registro de 311 nombres de mujeres que giraron en torno de la obra y persona de Juan de la Cruz. Él nota el profundo influjo en el Carmelo femenino y fuera de él, como también en laicas y numerosas estudiosas de su pensamiento. Sin embargo, en su obra apenas aparece la voz mujer. En efecto, se encuentran solo 20 frecuencias “entre negativas y positivas” presentes, además, en textos bíblicos citados<sup>18</sup>.

Por su parte, Bernard Sesé, en su estudio acerca de lo femenino en Juan de la Cruz<sup>19</sup>, aporta un paso más en el valioso reconocimiento de lo femenino como “lugar de la alteridad” y ofrece un panorama sobre los poemas, en los que destaca la preeminencia del hablante femenino. Él realiza un cuidadoso uso del término femenino, con atención al psicoanálisis (Freud, Lacan), y sobre todo, a la simbólica de la noche, la nada y el agua, que remiten a lo femenino en cuanto disponibilidad. Con base en sus afinadas observaciones afirma que lo femenino puede definirse como “el lugar del otro”, “principio de alteridad por antonomasia”. En efecto, señala:

Cuando Juan de la Cruz evoca en el alma cierta disposición para recibir su lleno (*Llama* 3,22), revela el atributo mayor de lo femenino: lugar o principio de la apertura, de la acogida, del gozo otro del cual habla Lacan [...] El alma

<sup>17</sup> Ya en el segundo libro de *Subida del Monte Carmelo* 7,4.6 alude al texto de Mt 10,25.39; Mc 8,35, texto al que recurre también en el tercer libro de *Subida* 18,3 y en *Noche oscura* 7,3.

<sup>18</sup> Ver a Bengoechea, “Mujer/es en Juan de la Cruz”.

<sup>19</sup> Ver a Sesé, “Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino”.

sería así la metáfora o el verdadero nombre de lo femenino, función psíquica, o espiritual, definida por la capacidad de recibir su lleno, dicho de otro modo, de experimentar en su plenitud el gozo, colmo del deseo.<sup>20</sup>

Ahora bien, queda todavía la pregunta de con base en qué y quién define lo femenino como fundamental receptividad, lo que podría entenderse mal como una disponibilidad meramente pasiva. Esto parece contradecirlo el mismo poema *Noche*, en el que la figura femenina narra su dichosa ventura mostrando su determinación activa más que receptiva, aunque en respuesta a una cita ya concertada con “quien bien yo me sabía”. La perspectiva de Patrizia Botta ayuda al hacer la lectura profana del poema para atender al fundamento antropológico significado en el símbolo de la mujer<sup>21</sup>.

También es valioso considerar el aporte de la escritora e hispanista italiana Rosa Rossi<sup>22</sup>, quien pone de relieve las múltiples y variadas presencias de mujeres en la vida del santo, en una interacción vital recíproca, rica en influjos de perspectiva y sensibilidad, y destaca –en el contexto español del siglo XVI– el reconocimiento del ámbito de realización de la mujer en la experiencia mística hecho por el doctor místico.

Como se ha señalado, la menciones de la voz mujer son escasas en la obra sanjuanista; sin embargo, hay en el *Cántico* una profusa presencia de personajes bíblicos femeninos y símbolos y figuras femeninas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento: “reina”, del Sal 44,10 (CA 30,6); “hijas de Jerusalén” (CA 7,2; 21,19; 29,1) e “hijas de Sión” (CA 22,1) tomadas del *Cantar*; y algunas propias de CB: “Dalila” (CB 1,13); “María Magdalena” (CB 10,2), “Marta”, “María”, tomadas del texto Luciano (CA29,1); mientras que de San Juan “la bendita Virgen dijo al amado Hijo en las bodas de Caná de Galilea” y “las hermanas de Lázaro” (CA 2,8); y la más frecuente: “hermana” (CA 7,3), “nuestra hermana” (CA 20,2), “mi hermana, es huerto cerrado” (CA 20,18), “hermana” y “esposa” (CA 22,6), “hermana mía” (CA 31,10). Hay que notar también la referencia magisterial donde el autor remite de modo natural a “la bienaventurada Teresa de Jesús, nuestra madre” (CA 13,7), al mismo nivel que cita a San Agustín, a Dionisio y a San Francisco.

## La madre reina, la madre violada

Es frecuente la expresión madre, la mayoría tomada del *Cantar*, con excepción de “la Madre Virgen” en 20-21,10, y la aplicada al mismo Dios: “...afición de madre

<sup>20</sup> *Ibid.*, 254.

<sup>21</sup> Ver a Botta, “Noche oscura y la canción de la mujer”.

<sup>22</sup> Ver a Rossi, *Giovanni della Croce: solitudine e creatività*.

[...] Y así, aquí está empleado en regalar y acariciar al alma como la madre en servir y regalar a su niño, criándole a sus mismos pechos”, en 27,1. El resto está tomado del *Cantar*: “que le coronó su madre” (Ct 3,11) (CB 22 Anotación); “*Quis det te mihi fratrem meum sugentem ubera matris...* que mamases los pechos de mi madre [...] los pechos de su madre, que es consumirle todas las imperfecciones y apetitos de su naturaleza que tiene de su madre Eva” (15,4); “le coronó su madre en el día de su desposorio” (Ct 3,11) (21,6); Todavía la misma cita: “*Quis det te mihi fratrem meum sugentem ubera matris...* “los pechos de mi madre [...] los pechos de mi madre, quiere decir que enjugases y apagasas en mí los apetitos y pasiones que son los pechos y la leche de la madre Eva” (27,6). “tu madre fuera violada” (28,4). “Debajo del manzano te levanté; allí fue tu madre estragada, y allí la que te engendró fue violada” (28,5). La cita Ct 8,1 se repite como también la de Ct 3,11.

La madre violada bajo el manzano de CA 28 remite a la naturaleza humana estragada por el pecado. Un lugar marca la situación renovada: “Entendiendo por el manzano el árbol de la cruz, donde el Hijo de Dios te redimió y, por consiguiente, se desposó con la naturaleza humana, y consiguientemente con toda alma...” (CA 28,2).

Aquí hay que subrayar la asimilación entre redención y matrimonio, lo que corrobora las observaciones anteriores sobre la encarnación como matriz teológica del matrimonio. También cabe destacar que la acción redentora apropiada al Hijo de Dios se hace cargo de una situación violenta padecida por la madre naturaleza. Aquí el esposo sustituye al violador. Más adelante se ve que el clásico paralelismo patrístico, Eva-María, queda suplantado por el paralelismo Eva-Cristo, “de manera que si tu madre debajo del árbol te causó la muerte, yo debajo del árbol de la cruz te di la vida” (CA 28,4). Cristo en la cruz es madre que da vida. Y en este sentido, el que pierde y da la vida por excelencia.

Volviendo al poema, cabe notar que la Canción 17 –“En la interior bodega”– abre una nueva situación en el drama poético, en la que el alma esposa habla como protagonista, al modo como lo ha hecho también al inicio, en las canciones 1-3, cuyos verbos cabe resaltar: “Salí tras ti [...]; iré por esos montes [...]; ni cogeré las flores, ni temeré las fieras, y pasaré los fuertes y fronteras”. La Canción 17 marca un antes (“antes seguía”) y un después del “bebí” con un “ya”, que anuncia los tres ya de la canción siguiente y el inicio de la 20. Hay un entrar y salir de la interior bodega, y vuelve sobre el lugar que une el resto de los versos. El lugar refiere también a un presente: “de hoy”; equivale a un desde hoy:

*<sup>17</sup>En la interior bodega  
de mi Amado bebí, y cuando salía  
por toda aquesta vega,*

*ya cosa no sabía;*  
*y el ganado perdí que antes seguía.*  
<sup>18</sup>*Allí me dio su pecho,*  
*allí me enseñó ciencia muy sabrosa,*  
*y yo le di de hecho*  
*a mí sin dejar cosa;*  
*allí le prometí de ser su Esposa.*  
<sup>19</sup>*Mi alma se ha empleado,*  
*y todo mi caudal, en su servicio;*  
*ya no guardo ganado,*  
*ni ya tengo otro oficio,*  
*que ya solo en amar es mi ejercicio.*  
<sup>20</sup>*Pues ya si en el ejido*  
*de hoy más no fuere vista ni hallada,*  
*diréis que me he perdido;*  
*que, andando enamorada,*  
*me hice perdidiza, y fui ganada.*

El verbo que abre el verso de la estrofa 17 está en pasado indefinido, bebí, lo que marca una ocasión bien determinada en el tiempo; sin embargo y a continuación los verbos que siguen están en imperfecto, y al final vuelve al indefinido: “el ganado perdí”. Los versos relatan lo que ocurrió en la interior bodega. Ocurrió aquel darse recíproco, cuya iniciativa fue del Amado: “Allí me dio su pecho y me enseñó ciencia muy sabrosa”, lo que para la Amada se resuelve en una promesa de matrimonio. A partir de ese momento ella habla de su alma en su presente: “...ya solo en amar es mi ejercicio”. La consecuencia: dejar de ser vista, pues al hacerse perdidiza, fue ganada.

En esta canción no hay alusiones bíblicas explícitas; por tanto, se puede percibir más directamente el pensar del autor, sin desconocer la profunda asimilación que tiene de la teología bíblica. La subunidad 17-20 se presenta como una confesión de la esposa, quien habla acerca de su alma.

## El Amado

En el poema el Amado es Dios, el Verbo Hijo de Dios, y sus acciones de Amado-ciervo son movedizas: “te escondiste”, “huiste”; “eras ido”, “ha pasado”, “pasó por estos sotos con presura”; es quien envía sus “flechas” a la Amada; actúa como un “robador”, que no termina su obra; se sintetiza en unos “ojos deseados”; también es “el ciervo vulnerado”, que se acerca al aire del vuelo de la esposa, y las estrofas 13-14,

lo figuran en “las montañas”, “los valles”, “las ínsulas extrañas”, “los ríos”, “el silbo” y en los oxímoros finales.

Nada parece señalar posesión o quietud; las imágenes indican algo inasible, una cierta distancia y una intermitencia de presencia-ausencia. El símbolo del ciervo (CA 1,7) lo toma el autor de la voz de la esposa en el *Cantar* (Ct 2,9) y lo escoge precisamente por “la presteza del esconderse y mostrarse”; pero de inmediato remite a “los desvíos y ausencias que hace sentir después de tales visitas”; luego, como todo símbolo, no busca definir al Amado, sino expresar de algún modo una relación no lineal, de cierta conflictividad entre la esposa y su amado.

Una nueva presencia del símbolo se encuentra más adelante en el poema, en cuanto “ciervo vulnerado”, y esta vez en la voz del mismo Esposo “porque aquí por el ciervo entiende a sí mismo” (CA 12). En este pasaje las propiedades que se destacan son la de subirse a lugares altos, y herido buscar “con gran priesa” el refrigerio. Aparece también la compasión del ciervo: “...si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia”.

En este punto hay que notar la persistencia del símbolo de la herida presente ya en la primera mención del ciervo: “...él también, al gemido de ella viene herido del amor de ella; porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos, y un mismo sentimiento tienen los dos” (CA 12,8). Por último, hay también un plural: ciervos, junto a leones y gamos saltadores, en la estrofa 29; allí se denota que “así como tienen esta potencia concupiscible más intensa que otros muchos animales, así son muy cobardes y encogidos” (CA 29,3).

## El alma esposa

En cambio, las acciones del alma esposa son relativas a lugares, lo que parece indicar cierta estabilidad y locación, una delimitación que debe trascender. De hecho, el poema comienza precisamente con una pregunta de la esposa por el lugar: “Adónde: Y es como si dijera; Verbo, Esposo mío, muéstrame el lugar do estás escondido” (CA 1,2), lo que Juan de la Cruz refiere al lugar donde se apacienta el Amado del *Cantar* (Ct 1,7): “porque el lugar do está escondido el Hijo de Dios, es como dice San Juan (1,18), el seno del Padre”.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> “Esto mismo quiso decir la Esposa en los Cantares divinos, cuando, deseando la unión y junta de la divinidad del Verbo, Esposo suyo, la pidió al Padre, diciendo: Indica mihi [...] que quiere decir: ‘Muéstrame dónde te apacientes y dónde te recuestes al mediodía’. Porque, en pedirle dónde se apacentaba, era pedir le mostrase la esencia del Verbo divino, su único Hijo, porque el Padre no se gloria ni apacienta en otra cosa que en el Verbo, su único Hijo; y en pedir le mostrase el lugar donde se recostaba al mediodía, era pedirle lo mismo, porque el Padre no se recuesta ni cabe en otro lugar que en su Hijo, en el cual se

A continuación, el autor nota la paradoja entre ese hallarse el Verbo “escondido en el íntimo ser del alma” y el alma que debe “salir de todas las cosas” para “entrarse en sumo recogimiento dentro de sí misma”. Y precisamente, sobre este recogimiento interior, concluye CA:

Y dice aquí el alma que descendía y no otro vocablo alguno, para dar a entender que todas estas potencias descienden y bajan de sus operaciones naturales, cesando de ellas, al recogimiento interior; en el cual sea servido el Señor Jesús, Esposo dulcísimo, poner a todos los que invocan su nombre.<sup>24</sup>

Al inicio del poema el verbo *salí* marca el desarrollo dramático; es el mismo verbo que resuena también en *Noche*: “...salí sin ser notada”. Luego la esposa se encuentra en diversos lugares: en “nuestro lecho florido” (CA 15); “en la interior bodega del Amado” (CA 17); ya no será vista “en el ejido” (CA 20); alude a “nuestra viña” (CA 25); “mi huerto” (CA 26); “sobre los dulces brazos del Amado” (CA 27); “debajo del manzano” (CA 28). En la voz del esposo aparece “el muro” (CA30), y al final del protocántico, la esposa se refiere a “nuestros umbrales” (CA 31). En las estrofas siguientes continúan los lugares: “el arca” de Noé (CA 33) y las subidas y escondidas “cavernas de la piedra” (CA 36).

## El aposentador del Verbo en el alma

Esta polaridad y alternancia entre movilidad y estabilidad de los protagonistas representa, por una parte, toda la acción dramática que desarrolla el poema y, por otra, es el meollo de la dificultad de la unión, al modo de la pretensión de totalidad que anhela el alma esposa, la cual ya no se contenta con las visitas furtivas del Amado. Esta dinámica va descubriendo la mediación de un tercero, quien se revela en la cima máxima del deseo de la esposa, en el vuelo del éxtasis ante los ojos deseados de la estrofa 12: el Espíritu Santo, “aposentador del Verbo en el alma”:

En este aspirar el Espíritu Santo por el alma, que es visitación suya en amor a ella, se comunica en alta manera el Esposo Hijo de Dios; que por eso envía su Espíritu primero como a los Apóstoles, que es su aposentador, para que le

recuesta, comunicándole toda su esencia al mediodía, que es en la eternidad, donde siempre le engendra. Este pasto, pues, donde el Padre se apacienta y este pecho florido del Verbo divino, donde se recuesta, escondido de toda criatura mortal, pide aquí el alma esposa cuando dice: “¿A dónde te escondiste?”.

<sup>24</sup> “Todas estas perfecciones y disposiciones anteponen la Esposa a su Amado, el Hijo de Dios, con deseo de ser por él trasladada del matrimonio espiritual, a que Dios la ha querido llegar en esta Iglesia militante, al glorioso matrimonio de la triunfante, al cual sea servido llevar a todos los que invocan su nombre el dulcísimo Jesús, Esposo de las fieles almas. Al cuales honra y gloria, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, in saecula saeculorum. Amén” (Final del *Cántico espiritual* 40,7).

prepare la posada del alma Esposa, levantándola en deleite, poniéndole el huerto a gesto, abriendo sus flores, descubriendo sus dones, arreándola de la tapicería de sus gracias y riquezas. (CA 26,7)

Se puede afirmar que el Espíritu Santo, en su rol de *aposentador*, es quien da estabilidad al Verbo en el alma, a la vez que paradójicamente pone en movimiento al alma sobre sí misma. La presencia del Espíritu Santo, en lo que se ha llamado la conflictividad de la relación y de la unión, hace repensar lo que prima de manera particular como propio en la actitud de la esposa, como aquella receptividad que anhela su lleno.

La cuestión se abre ahora al cómo se halla la mujer (y por extensión también el varón) frente al dinamismo del Espíritu Santo, aposentador. Al *lleno* (plenitud) del Verbo Amado antecede la acción del Aposentador. La esposa debe disponerse a esta acción, siendo ella misma el aposento del Verbo. Luego, el ser morada, en el sentido radical del vacío para su lleno, no es una cuestión dada y asentada de por sí, sino un dejarse habitar, como una disponibilidad participada y participativa.

Sin embargo, por cierto, no está en su poder realizarlo, sino en la capacitación operada por el Espíritu en ella. Por tanto, el hacerse *perdidiza*, que remite al esfuerzo permanente de la vida ascética, es la respuesta del alma esposa a la capacitación del Espíritu para una entrega total de sí misma, al modo del mismo Espíritu en el seno trinitario. El yo humano, que alberga el tú divino, es expresión inmanente del yo divino que alberga la alteridad creatural, sostenido por una vinculación antecedente y gratuita del Espíritu divino.

Que el alma (ser humano) sea protagonizada en el símbolo de la esposa, obviamente remite a una disposición para la iniciativa gratuita del Esposo; sin embargo, el símbolo trasciende su determinación cultural de la relación entre mujer y varón, hacia la igualdad de la hermandad, lo que consiste en su esencia el estado del matrimonio espiritual, como lo describe Juan de la Cruz.

Es el Espíritu Santo el que cualifica y da plenitud a lo específico de lo masculino y lo femenino en una dinámica no estática, ni lineal, sino novedosa, que abre al misterio. Es el mismo Espíritu quien finalmente actúa mediando, sobre otro sujeto femenino, o como extensión de la misma alma esposa individual en la esposa Iglesia (cita de Hch 2,2), que llega a constituir la *hermosura de Cristo* (CB 30). Tal dimensión eclesial es consecuente de la mística sanjuanista, no siempre destacada de modo suficiente.

A pesar de la estabilidad indicada por los lugares que jalonan el poema y enmarcan la acción de alma esposa, el poema narra su movimiento, desde la búsqueda afanosa, al reposo en los brazos del esposo. Se deja ver una inquietud activa que tiende a la pacificación gozosa, en términos de deleite y perfección. Por su parte, el Amado

aun siendo inasible, como el ciervo, y poniendo en marcha al alma esposa por su esconderse, en el principio, no sin paradoja, ha tenido siempre su morada en el alma. La habita, como si nunca se hubiera movido de allí.

A esta luz, ¿queda algo de la estabilidad o receptividad que se pueda llamar propio o específico de la mujer? Toda identidad acontece por la alteridad. Y es el darse recíproco el que revela la plenitud del ser. Pero hay cierta asimetría en este darse. En el poema el Amado actúa como quien enseña al alma su sabiduría secreta: “La ciencia sabrosa que dice aquí que la enseñó, es la teología mística, que es ciencia secreta de Dios [...], el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso” (CA 18,3).

El alma se tiene de esta manera como discípula, en una relación disímil; pero al final ella también llega a transformarse en “maestra de amar” (CA 37,3). También es quien recibe las flechas del Amado “de lo del Amado en ti concibes” (CA 8), definiendo la primera propiedad del alma esposa: *concebir*.

A la vez es Diana la que corre tras su presa y logra también herir al ciervo, aunque no cazarlo. No es ella la que revela los misterios, pero “está como divina, endiosada” (CA 18,5) en el matrimonio espiritual. Ante esta movilidad de los atributos, ¿se puede especificar algo propio del alma esposa y de la mujer, sin su contraparte? En el horizonte de la igualdad de amor, fruto del Espíritu unificador e igualador, ¿qué sentido puede tener una diferencia específica, si lo de uno vale para el otro?<sup>25</sup>

Para el autor, la iniciativa del amor gratuito siempre es del Padre Dios ante quien, como criaturas, se está respondiendo a su gracia. Esto atañe a hombres y mujeres en una relación dialéctica con Dios; pero puede decirse también que el crear es una receptividad divina de la alteridad. Poner en movimiento (“a dónde te escondiste, Amado”), si bien supone cierta dependencia del que es movido (“salí tras ti, clamando”), no se da sin la respuesta sostenida por la misma iniciativa divina. Todo ocurre al interior de la gracia. Ello no significa falta de autonomía o libre autodeterminación, sino una dimensión lúdica y misteriosa de la sabiduría divina trinitaria.

Sin embargo, como se ha visto, aparece en su tarea otro referente para la especificación, el Espíritu Santo, como amor que se da y transforma al alma, asemejándola en su fuerza y capacitándola para responder con un amor igual al amor que ella recibe. La unión supone la semejanza, como se aborda plenamente en *Llama de amor viva*. En el *Cántico* se destaca la donación total del ser del alma esposa al Esposo suyo –“y yo le di de hecho/ a mí sin dejar cosa”–, quien le da el pecho y los

<sup>25</sup> “...se podría decir que el discurso místico se caracteriza por la no estabilidad de la diferencia sexual” (M. de Certeau), citado por Sesé, “Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino”, 248.

brazos. La contiene y alberga en su amor. Le da lugar en sí mismo, al tiempo que él mora escondido en lo más profunda de ella.

Aquí una nueva condición afecta la búsqueda de la identidad específica, la dimensión temporal y escatológica. Lo concreto de esa totalidad del alma esposa, que se entrega más allá de sus posibilidades, marca realmente algo específico en el límite de la criatura y se describe en la modalidad de la entrega histórica de la mujer, en la que su realización consistiría en un total perderse en los demás, y no en un ganarse en una autoafirmación mundana.

Ello hace parte de la conflictividad entre los amantes. Ahora bien, este rasgo específico observado en esta donación de amor, o en la entrega, revela el rostro concreto femenino de la donación divina en su Espíritu, la *Ruah*.

## El matrimonio

La primera mención del *matrimonio espiritual*, en el comentario, aparece en 11,7:

Lo cual, en esta vida, aunque puede ser, como lo era en San Pablo, no empero perfecta y acabadamente, aunque llegue el alma a tal transformación de amor que sea en matrimonio espiritual, que es el más alto estado a que se puede llegar en esta vida.

Nótese que así como alude aquí a San Pablo, nombrará a David (17,12; 18,5), otra figura masculina. Por consiguiente, la metáfora femenina del alma también es relativa. Pertenece a la simbolización del drama poético.

El matrimonio espiritual es llamado, en CB 20-21,1, “tan alto estado de perfección”, sentando así una diferencia y progreso entre el desposorio y el matrimonio. Para esto es clave la anotación propia de CB 14,30:

Porque en el matrimonio espiritual hay grandes ventajas; porque en el desposorio, aunque en las visitas goza de tanto bien el alma Esposa como se ha dicho, todavía padece ausencias y perturbaciones y molestias de parte de la porción inferior y del demonio, todo lo cual cesa en el estado del matrimonio.

También en el argumento de la obra de CB se contiene una estructura en torno al matrimonio espiritual, “último estado de perfección”.

Por su parte, la primera vez que aparece el título de *esposa* en la declaración del poema, es en CA 1,3 y se refiere concretamente a un paralelismo con la esposa del *Cantar*: “esto mismo quiso decir la esposa”. Expresiones como esta mantienen presente el *Cantar* en el comentario al *Cántico*, también para las intervenciones del esposo.

## La presencia de la esposa en el poema

Antes del análisis conviene tener una mirada de conjunto de la presencia de la voz esposa en el *Cántico* en los versos que se presenta a continuación:

*Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,  
y yo le di de hecho  
a mí sin dejar cosa;  
allí le prometí de ser su Esposa (CA18/CB 27).*

*Entrado se ha la Esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado (CA 27/CB 22).*

*Debajo del manzano,  
allí conmigo fuiste desposada,  
allí te di la mano,  
y fuiste reparada  
donde tu madre fuera violada (CA 28/CB 23).*

*Y finalmente en la estrofa 30:  
por las amenas liras  
y canto de sirenas os conjuro  
que cesen vuestras iras,  
y no toquéis al muro,  
porque la Esposa duerma más seguro (CA 30/CB 21).*

En el orden de CA la primera mención de la esposa, en el poema, se halla en la promesa (CA 18). Aquí precede la unidad 17-18 vinculada por los símbolos que indican un lugar: “En la interior bodega de mi Amado bebí [...], allí [...], allí [...], allí le prometí de ser su esposa”. Esto pertenece a la unidad más amplia CA 15-24, la cual se mantiene también en CB 24-33. Se describe en esta unidad la interiorización que va del “nuestro lecho florido” (CA 15). pasa por “la interior bodega de mi Amado” (CA 17) y llega hasta “su pecho (del Amado)” (CA 18).

De esta manera, la interior bodega y el beber que causa la ebriedad de la Esposa marca un estado nuevo, definido por la entrega recíproca de los amantes: “Allí me

dio su pecho [...] y yo le di de hecho a mí sin dejar cosa”, para culminar en la promesa: “...allí le prometí de ser su esposa”.

La segunda mención de la esposa, más adelante, en la unidad CA 27-28, se encuentra de nuevo en una segunda interioridad significada ahora por el huerto, y unidas también por indicaciones de lugar reiterativas: “Entrado se ha la esposa/ en el ameno huerto deseado...” (CA 27). “...debajo del manzano/ allí conmigo fuiste desposada/ allí [...] donde tu madre fuera violada” (CA 28). Este uso del pretérito perfecto compuesto marca un estado más definitivo para la esposa que los indefinidos anteriores, bebí, prometí.

Esto trae un pasado al presente, subrayado por las expresiones en presente indicativo “a su sabor reposa/ el cuello reclinado”. La acción concluye en los brazos del Amado, como antes en su pecho. La estrofa siguiente se expresa en el pasado indefinido “fuiste desposada”, “te di la mano”, “fuiste reparada”. y la frase final en pretérito imperfecto subjuntivo pasivo: “donde tu madre fuera violada”.

Dicha estrofa requeriría un examen particular que supera esta investigación, aunque ya algo se ha adelantado a este propósito. La *violación*, en este contexto, denota de manera muy contrastante y opuesta, al ser hecha morada, indicando así –también tomado del *Cantar*– el rasgo propio distintivo del alma esposa (en cuanto madre y mujer), destruida en aquello más específico de sí misma y de su plenitud; y aunque se alude aquí al misterio de la naturaleza humana caída, es destacable que esa naturaleza y su tragedia sea dicha en femenino: “tu madre”. La riqueza en el manejo del tiempo en esta estrofa denota la densa cualidad del acontecimiento, una síntesis del acontecimiento salvífico en congruencia con el tema esponsal bíblico profético.

La última referencia a la esposa se contiene en la unidad de las canciones CA 29-31, versos del conjuro del Esposo: “porque la esposa duerma más seguro” (CA 30). El CA describe de esta manera un arco que va desde la promesa de ser esposa hasta el reposo (y el dormir) junto al Amado. Los plurales subrayan la unidad alcanzada de manera progresiva, como se dijo previamente: “Nuestro lecho” (CA 15) es un adelanto de los demás plurales subsecuentes. En el conjunto de la obra se acentúan los plurales hacia el final de CB 35: “Gocémonos, Amado/ y vámonos a ver en tu hermosura.../ entremos más adentro en la espesura”. Todos culminan en la estrofa CB 36, en el escondite compartido:

*Y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos.*

“Nuestro lecho”, de CA 15, se traslada a CB 24, quedando unido a las indicaciones de lugar de CB 22 y 23, y la promesa de CA18 pasa a CB 27. Respecto de CA, adelanta también el dormir de la esposa (CB 21) que precede a su entrada en el huerto (CB 22).

Incluyendo el CB, a partir de CA 33 la esposa del protocántico se transmuta en ave: “blanca palomica”, “la tortolica”, aunque ya en la CA12 fue llamada “paloma” por el Esposo; y el Amado, en socio deseado y ruiseñor. Los amantes se hacen ligeros y aéreos. Los espacios son “las riberas verdes”, “el nido”, “la espesura”, “las cavernas de la piedra”, donde reaparece el tema del aire y del Espíritu Santo asociado a la imagen.

Tomado el comentario en su conjunto, CA y CB, se presenta una inclusión en la línea del escondite, que inicia de manera dispar en el primer verso del poema: “¿Adónde te escondiste/ Amado, y me dejaste con gemido?” (CA 1); y lo pide ahora la esposa: “Escóndete Carillo” (CA 32), lo que finaliza en la paridad de un esconderse compartido:

*Y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos (CA 36).*

De esta manera, según el orden de CA, la figura de la esposa se aproxima desde la promesa (CA 18), la cual ocurre en la interior bodega del Amado, en una donación recíproca. Es notable que no aparezca la palabra esposo en el poema, sino principalmente “Amado” (CA 1,4,8,12,13,17,26,27 y 35), correspondiente al *dilectus* del *Cantar* “Carillo” (CA 32), “su querido” (CA 34), “tú, vida mía” (CA 37).

El comentario CB contiene 232 frecuencias de esposo, ya en el título “Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el Esposo Cristo...”; y en el inicio de la declaración a la primera canción: “...el alma, enamorada del Verbo Hijo de Dios, su Esposo [...] Y es como si dijera: Verbo, Esposo mío, muéstrame el lugar donde estás escondido...”.

En el comentario aparece por primera vez la mención del Esposo en CA 13,2; allí es él quien se dirige al alma (paloma) deteniendo en cierto modo su pretensión de gloria. “Vuélvete, paloma”; y sin embargo, la invita a volverse a él quien, como ciervo herido, se calma en la contemplación de ella. La respuesta del alma a su esposo: “¡Apártalos, Amado!”

Es notable aquí la no correspondencia entre las voces Esposa y Amado, pero es siempre al Esposo al que llama Amado<sup>26</sup>. Sin embargo, en la explicación del símbolo de la herida, presente en la primera canción del poema, sí hay correspondencia Esposo-esposa:

Y así hace ahora el Esposo, porque, viendo la Esposa herida en su amor, él también al gemido de ella viene herido del amor de ella; porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos, y un mismo sentimiento tienen los dos. Y así, es como si dijera: vuélvete, Esposa mía, a mí. (CA 13,9)

Por su parte, la esposa en todo el poema definitivo aparece bajo diversas situaciones e imágenes como desolada (CA 1-2), buscadora (CA 3), llagada y flechada por el Amado (CA 6-8), víctima de un robo inconcluso CA 9), ebria (CA 17), pastora (CA 20), perdida, “enamorada” (CA 19), “morena” (CA 24), viñadora (CA 25), hortelana (CA 27-28), la durmiente (CA 30).

Los versos siguientes parecen retrotraer la situación del reposo ya logrado: “la que va por ínsulas extrañas” (CA 32); “la blanca palomica” (CA 33). Y hay variados aspectos que describen a la esposa, tanto en su situación existencial, como la herida y la embriaguez, como también por metáforas físicas: “mis entrañas”, “el cabello”, “el cuello”, “los ojos”.

En la primera mención de la esposa (CB 1,5), no solo la expresión está tomada del *Cantar* (1,6) sino que se trata “de lo mismo”, lo que al final de este mismo párrafo y en adelante formará la expresión técnica “el alma esposa”: “...pide aquí el alma Esposa cuando dice: ¿Adónde te escondiste?”

## La hermana

Un aspecto fundamental del alma esposa –puesto en relieve por el matrimonio– es la sororidad: ella es hecha hermana. “Hermana mía” es un título que el autor toma del mismo esposo en el *Cantar*:

De la cual hablando el Esposo en los Cantares con el alma dice: *Llagaste mi corazón, hermana mía, llagaste mi corazón en el uno de tus ojos y en un cabello*

<sup>26</sup> “De muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozar con su Esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; más atájole el Esposo el paso diciendo: ‘Vuélvete, paloma, como si dijera: paloma en el vuelo alto y ligero que llevas de contemplación, y en el amor con que ardes, y simplicidad con que vas (porque estas tres propiedades tiene la paloma); vuélvete de ese vuelo alto en que pretendes llegar a poseerme de veras, que aún no es llegado ese tiempo de tan alto conocimiento, y acomódate a este más bajo que yo ahora te comunico en este tu exceso, y es: Que el ciervo vulnerado’” (CA 13,8).

*de tu cuello* (4,9). Porque el ojo significa aquí la fe de la Encarnación del Esposo, y el cabello significa el amor de la misma encarnación. (CA 7,3)

El comentario destaca enfáticamente la centralidad del misterio de la encarnación, que aquí se debe entender como misterio de cohermandad divina. También la esposa llama a su Amado “hermano mío”, y también con palabras del *Cantar*: *fratrem meum*.

La anotación a la canción siguiente, propia de CB 19,2, cita el *Cantar* respecto del alma hermana y contiene un aspecto muy notable, pues representa un diálogo intratrinitario, donde el Espíritu revela la connotación divina trinitaria del título, pues es “nuestra hermana”. De esta manera es el Espíritu el que interroga al Padre y al Hijo con las palabras del *Cantar* 8,8-9: “¿Qué haremos a nuestra hermana en el día en que ha de salir a vistas y a hablar, porque es pequeñuela y no tiene crecidos los pechos?”

La respuesta abre a una dimensión insospechada de la obra trinitaria en el alma esposa: “...si ella es muro... si es puerta...”<sup>27</sup>. Muro y puerta que significan morada para el Esposo, y los pechos, el amor perfecto.

De nuevo aparece *soror mea, sponsa* en la voz del Esposo del *Cantar*, en CA 27,4, definiendo aquí explícitamente el uso del título hermana y uniéndolo a la cita de Ga 2,20<sup>28</sup>:

Esto da muy bien a entender el mismo Esposo en los Cantares, donde convida al alma hecha ya Esposa a este estado, diciendo: *Veni in hortum meum, soror mea, sponsa; messui myrrham meam cum aromatibus meis* (5,1), que quiere decir: Ven y entra en mi huerto, hermana mía. Esposa, que ya he segado mi mirra con mis especias olorosas. Llámale hermana y esposa, porque ya lo era en el amor y entrega que le había hecho de sí antes que la llamase a este estado de matrimonio espiritual [...] Porque de esta tal alma se entiende lo que dice san Pablo a los de Galacia, diciendo: *Vivo autem, iam non ego, vivit vero in me Christus*; esto es: Vivo, ya no yo; pero vive en mí Cristo.

<sup>27</sup> “Si ella es muro, edifiquemos sobre él fuerzas y defensas plateadas; y si es puerta, guarnécámosla con tablas cedrinas; entendiendo aquí por las fuerzas y defensas plateadas, las virtudes fuertes y heroicas, envueltas en fe, que por la plata es significadas, las cuales virtudes heroicas son ya las del matrimonio espiritual, que asientan sobre el alma fuerte, que aquí es significadas por el muro, en cuya fortaleza ha de reposar el pacífico Esposo sin que perturbe alguna flaqueza; y entendiendo por las tablas cedrinas las afecciones y accidentes de alto amor, el cual alto amor es significado por el cedro, y éste es el amor del matrimonio espiritual. Y para guarnecer con él a la Esposa, es menester que ella sea puerta, es a saber, para que entre el Esposo, teniendo ella abierta la puerta de la voluntad para él por entero y verdadero sí de amor, que es el sí del desposorio, que está dado antes del matrimonio espiritual; entendiendo también por los pechos de la Esposa ese mismo amor perfecto que le conviene tener para parecer delante del Esposo Cristo, para consumación de tal estado”.

<sup>28</sup> Párrafo que en CB 22,6 antecede.

En CA 22,6 vuelve a la cita de Ct 4,9: “Esto mismo del cabello y del ojo dice el Esposo en los Cantares, hablando con la Esposa, diciendo: *Llagaste mi corazón, hermana mía, llagaste mi corazón en uno de tus ojos y en un cabello de tu cuello*” (4 9).

Hay que subrayar aquí la adición que hace CB 31,10: “En lo cual se podría considerar el gozo, alegría y deleite que el alma tendrá con este tal prisionero, pues tanto tiempo había que lo era ella de él, andando de él enamorada”. Esto corrobora la dinámica del conflicto ya antes resaltado, ahora en términos de una prisión<sup>29</sup>.

La última mención de *hermana* para la esposa es de *soror mea*, y se halla en CA30,12, donde se señala una equivalencia para el huerto cerrado/ cercado del *Cantar*.<sup>30</sup>

La hermandad en el matrimonio espiritual refleja la perfección de la unión de los amantes en términos de igualdad, unión de amor y semejanza obrada por el Espíritu Santo en el dinamismo trinitario. Con esto parece esfumarse cualquier intento de especificación de roles de los amantes, pero no de las identidades propias.

De hecho, la simbolización da cuenta de ello en las imágenes del ciervo y la paloma; pero aun en esta transmutación propia del amor, allí donde la “blanca palomica” encuentra al “socio deseado” (CA 33), cada amante conserva una especificidad que salva la alteridad en la comunión de amor y funda la reciprocidad; es decir, nunca son lo mismo simultáneamente, aunque en el decurso del drama sean constantemente intercambiables, paradoja solo sostenible en la fuerza creativa y configuradora del Espíritu Santo, en el alma amante como en la misma Trinidad.

## Conclusión

La expresión sanjuanista “perderse para ser ganada” representa la paradójica plenitud de la realización humana cumplida en la esposa del *Cántico*. Esta obra, tanto poética como narrativa, nos sitúa no por accidente en una comprensión de la plenitud humana en el juego dramático del amor, cuyos personajes revelan su identidad más honda en su entrega recíproca.

Una primera aproximación al movimiento dramático del poema deja a la luz cierta especificidad de la entrega de amor que realiza la esposa, figura que involucra una concepción propia del autor acerca de la mujer, que se halla latente en la metáfora de la esposa elegida para su *Cántico*. Delimitar la figura de la mujer en

<sup>29</sup> Ver también CB32,1.

<sup>30</sup> “Por el muro se entiende el vallado de paz y virtudes y perfecciones que ya tiene el alma donde está ya amparada, que es el muro y defensa del huerto de su Amado; por lo cual la llama él en los Cantares: *Hortus conclusus soror mea* (4,12), que quiere decir: ‘Mi hermana es un huerto cercado; por tanto, no le toquéis a este muro’”.

toda su particularidad parece tarea sencilla, pero por ser una imagen que actúa, es decir, que se da en el mismo desarrollo de una interacción dramática con el Amado, dicho muy esquemáticamente, de ausencia/presencia, separación/búsqueda y unión/transformación, allí los atributos personales que parecen propios de la esposa se intercambian con el Amado Esposo, lo que reduce, o al menos relativiza, toda especificidad.

A esto cabe sumar que todo el desarrollo del *Cántico* es un gran movimiento, y no lineal, de la obra de transformación de amor operada por el Espíritu Santo, quien no aparece en primer lugar en esta interactividad esponsal, pero es quien sostiene y realiza eficazmente todo el dinamismo plenificante de la unión y la transformación. El descubrimiento de esta presencia del Espíritu Santo en el drama abre un camino insospechado, pues su inclusión revela que la identidad específica, tanto de la mujer como del varón, se realiza en una interrelación personal no bipolar sino trinitaria.

De esta manera, la plenitud paradójica de la esposa descubre su matriz en el mismo amor trinitario, revelado en el misterio de la encarnación del Hijo de Dios. “Perderse para ser ganada” es ley kenótica, comprendida en el dinamismo del Espíritu Santo, “juegos y fiestas alegres” del Espíritu<sup>31</sup>, en palabras de Juan de la Cruz. Esto abre al carácter social y comunitario esencial que comporta toda auténtica plenitud humana, siempre en el dinamismo de la kénosis, lo que en el *Cántico* se vislumbra en un tema de fondo que es la Iglesia como comunión y mejor explicitado en CB. Hay por lo mismo una apertura a la comprensión de la Iglesia bajo los símbolos de la esposa, la madre y la hermana, bajo el mismo Espíritu Santo, “el principal agente y guía y movedor de las almas”<sup>32</sup>, en el complejo y asombroso dinamismo de la unión, transformación y glorificación humana.

## Referencias

Astigarraga, Juan L; Agustí Borrell y Francisco J. Martín de Lucas. *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*. Roma: Teresianum, 1990.

Bengoechea, Ismael. “Mujer/es en Juan de la Cruz”. En *Diccionario de San Juan de la Cruz*, dirigido por Eulogio Pacho, 972-978. Burgos: Monte Carmelo, 2000.

Botta, Patrizia. “Noche oscura y la canción de la mujer”. En *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval I*, coordinado por José Manuel Lucía Megías, 343-356. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997.

<sup>31</sup> De la Cruz, “Llama de amor viva”, 3,10.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 3,46.

- Cuevas, Cristóbal. “Estudio literario”. En *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, por Salvador Ros, 125-201. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- De la Cruz, Juan. “Cántico espiritual”. En *San Juan de la Cruz. Obras completas* (4.a ed.), editado por Maximiliano Herráiz, 863-978. Salamanca: Sígueme, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Cántico espiritual (=CB)”. En *Obras completas* (4.a ed.), editado por Maximiliano Herráiz, 545-763. Salamanca: Sígueme, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Llama de amor viva”. En *San Juan de la Cruz. Obras completas* (4.a ed.), editado por Maximiliano Herráiz, 765-861. Salamanca: Sígueme, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas* (5.a ed.), editado por José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas* (12.a ed.), editado por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.
- Nieto, Lidio. “Ecos del cantar bíblico en el *Cántico sanjuaniano*”. *Revista de Filología Española* 68/3-4 (1988): 271-310.
- Pacho, Eulogio. “Cantico espiritual”. En *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, dirigido por Salvador Ros, 443-491. Salamanca: Europa Artes Gráficas, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El Cántico espiritual. Trayectoria histórica del texto*. Roma: Desclée y C.-Ed. Teresianum, 1967.
- \_\_\_\_\_. *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. Burgos: Monte Carmelo, 1998.
- Rodríguez, José Vicente. *San Juan de la Cruz. La biografía* (3.a ed.). Madrid: San Pablo, 2016.
- Rossi, Rosa. *Giovanni della Croce: solitudine e creatività*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- Ruiz Salvador, Federico. *Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- Sesé, Bernard. “Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino”. *Revista de espiritualidad* 60/239 (2001): 245-258.
- Stein, Edith. “Ciencia de la cruz”. En *Obras completas*. Vol. V. *Escritos espirituales (En el Carmelo Teresiano: 1933-1942)*, dirigido por Julen Urkiza y Francisco Javier Sancho, 183-477. Vitoria-Madrid-Burgos: El Carmen-Espiritualidad-Monte Carmelo, 2004.