

Una estrella de puntas infinitas.  
En torno a Salomón  
y el *Cantar de los cantares*

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Una estrella de puntas infinitas.  
En torno a Salomón  
y el *Cantar de los cantares*

DISCURSO LEÍDO  
EL DÍA 12 DE JUNIO DE 2016  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR LA EXCMA. SRA.  
D.<sup>a</sup> CLARA JANÉS

Y CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA.  
D.<sup>a</sup> SOLEDAD PUÉRTOLAS



MADRID  
2016

Depósito Legal: M-16.793-2016  
Impreso en Lável Industria Gráfica, S. A.  
Humanes de Madrid

Discurso  
de la  
EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> CLARA JANÉS

*A José Manuel Blecua  
y Martín de Riquer  
In memoriam*

EXCELENTÍSIMO SEÑOR DIRECTOR, SEÑORAS Y SEÑORES  
ACADÉMICOS:

Con emoción agradezco su benevolencia y la confianza con la que me han honrado al nombrarme miembro de esta Real Academia y de modo particular, a quienes pensaron en mí para este fin, doña Margarita Salas, doña Soledad Puértolas y don Luis María Anson. Espero ser digna de ello y pondré todo el esfuerzo y el trabajo necesarios para cumplir, a su amparo y junto a ustedes, que son maestros, el papel que me han asignado.

Aquellos que me propusieron, y los que apoyaron su propuesta, no imaginaban hasta qué punto su logro supondría para mí un cambio de perspectiva. Cuando Jorge Guillén dijo que yo cantaba como los pájaros al amanecer, me otorgaba la libertad del que hace algo debido a su naturaleza, de lo cual responde solo por sí mismo; ahora, en cambio, se pone en primer término ante mis ojos una responsabilidad distinta, que planea sobre la que comporta la creación.

Bien sé, pues mi hacer no se limita a la poesía, sino que abarca otros géneros, como el ensayo y la traducción, que una cosa es lo que surge del interior y otra aquello que es fruto de nuestro empeño. Me invisto, pues, ahora de esa responsabilidad, tanto más cuanto nunca cruzó por mi mente que

un día se me fuera a conceder una distinción tan alta. Con todo, a lo largo de mis años de trabajo, siempre he tenido presente la importancia de la lengua –cuya custodia es objeto de los que se reúnen en esta casa– y, aunque perpetua aprendiz, he estudiado y analizado las palabras no solo en sus nexos con la expresión, sino también en sus vínculos con los movimientos de la mente, muchas veces enigmáticos. El enigma ronda la escritura. Los surrealistas preferían llamarlo «azar objetivo».

Cuando supe que el sillón que debería ocupar era aquel en que se sentó don Eduardo García de Enterría, no sospechaba que él, además de una eminencia en el derecho administrativo, reconocido universalmente –lo que prueba, entre otras cosas, la cantidad de universidades que lo nombraron doctor *honoris causa*–, era autor de ensayos sobre literatura. Tampoco sospechaba que era el padre de un encantador joven –Álvaro– que conocí en Benarés, en cuya casa pasé una velada inolvidable y desde cuya azotea vi el mejor panorama de la ciudad. Fue una sorpresa extraordinaria cuando Álvaro me lo comunicó y me ofreció algunos datos, a lo que se sumó su madre, Amparo L. Velázquez, la cual me envió un paquete con tres libros: *Hamlet en Nueva York*<sup>1</sup>, *De montañas y hombres*<sup>2</sup> y *Fervor de Borges*<sup>3</sup>. A ambos expreso aquí mi gratitud.

D. Eduardo García de Enterría pronunció su discurso de ingreso en la RAE el día 24 de octubre de 1994 con el título *La lengua de los derechos. La formación del Derecho Público eu-*

---

<sup>1</sup> García de Enterría, E.: *Hamlet en Nueva York*, La esfera de los libros, Madrid, 2008.

<sup>2</sup> García de Enterría, E.: *De montañas y hombres*, Espasa Calpe, Madrid, 1998.

<sup>3</sup> García de Enterría, E.: *Fervor de Borges*, Editorial Trotta, Madrid, 1999.

*ropeo tras la Revolución Francesa*<sup>4</sup>. En sus páginas profundiza acerca del lugar que la así llamada «libertad» va ocupando a medida que la historia evoluciona y, con claridad de visión, destaca la influencia que tuvieron las doctrinas de Locke tanto en Rousseau como en las Revoluciones americana y francesa y, sobre todo, en la Declaración de Derechos de 1789. «El pacto social deja de ser una simple hipótesis lógica y meta-histórica» (70), dice concretamente García de Enterría. Y más adelante: «Hay aquí, pues, y ello se verá en toda la preparación inmediata de las Revoluciones, un paso absolutamente capital: desde la libertad originaria es posible llegar a un régimen de libertad institucionalizada» (73). Analizar esta frase y ver qué aspecto cobra la libertad actualmente –como homenaje a quien manifestó siempre semejante sentido de responsabilidad en cuestiones tan graves, y lo expresó también refiriéndose a las que le atañían por su labor, las administrativas, para las que exigía se siguiera sin excepción la ley y los derechos humanos– sería un reto. Pero con gran intuición doña Amparo me envió esos tres libros sin tener noticia, por ejemplo, de mi fascinación por el personaje de Hamlet.

Acerquémonos, de momento, al libro *De montañas y hombres* y sumerjémonos, a través de sus páginas, en la geografía española, especialmente en la zona de Liébana y los Picos de Europa, e iremos viendo el paisaje monte a monte, río a río, con un trasfondo intelectual e histórico. Especial emoción nos causa seguir los pasos de Carlos I desde que parte de Valladolid camino de Yuste y se va parando en Medina del Campo, Béjar, Hervás, Jarandilla o Collado, donde, antes de llegar a su destino, reflexiona en voz alta: «Ya no franquearé otro puerto que el de la muerte» (25).

---

<sup>4</sup> García de Enterría, E.: *La lengua de los derechos. La formación del Derecho Público europeo tras la Revolución Francesa*. Discurso de ingreso en la RAE, leído el 24 de octubre de 1994.

Pasa después don Eduardo al paisaje humano, y los hombres que presenta pueden ser De Gaulle o Malraux, o sus amigos de juventud: Emilio, Felipe, Ramón y José, que, con él mismo, formaban un grupo al que llamaban el «pentágono». Estos chicos contaban con tan pocos medios que reunían sus incipientes creaciones literarias en una revista mecanografiada de cinco ejemplares, que se distribuían entre sí. Semejantes comienzos tienen la misma fuerza del mundo campesino defendido años más tarde por García de Enterría, y constituyen, además, un horizonte claro. Todo esto explica su exlibris, que, pegado en este libro, constituye para mí un regalo añadido. En él vemos una rueda entre dos columnas, sujeta a ellas por un eje, y la leyenda: «Ande la rueda alrededor / que las columnas firmes son». Se trata de una confesión de fe. Por ello, sin duda, dedica la obra a mi amigo, su hijo Álvaro, a la mujer de este, Áraati, y a sus hijos Omkar y Arún, «que buscan la verdad y el bien en el lejano Benarés» (13).

Ir en pos de la verdad y del bien, no me cabe duda, era el ejercicio del mismo don Eduardo, partiendo de la fe católica. Dicha fe queda también patente en las páginas del libro *Fervor de Borges*.

## EL DESPERTAR

He de confesar que, cuando recibí los tres libros, yo había pensado ya, para este discurso, un título –*Una estrella de puntas infinitas*– y escrito un párrafo referente a lo que iba a decirles a ustedes esta tarde. Es el siguiente: «Dice una de las leyendas que el anillo de Salomón, el rey sabio entre los sabios, culminaba en un sello, aquel con el cual el Creador selló la materia fluctuante. En su centro estaba escrito el nombre secreto de Dios, por lo cual dicho rey podía hablar con los animales, destacándose entre ellos los pájaros. Este sello



equivaldría a la Estrella de los Magos y está formado por dos triángulos equiláteros que se cruzan y parecen inamovibles; sin embargo, entre otras cosas, el sello representa los cuatro elementos, que se combinan con el número 3 (el triángulo) para producir el número mágico 7. Pero como el sello solo tiene seis puntas, se considera que la séptima es invisible, por lo que alude al elemento espiritual transformante que surge de la visión interior del mago cuando medita. Así el seis se convierte en siete, sin duda porque el tres, el número impar, tiene carácter generativo. Se mueven, pues, los números, se mueve el sello y se mueve toda la estrella; y sus destellos se cruzan y entrecruzan y forman nuevos ángulos y pueden emitir tal luz que sea indetenible».

¿Por qué escribí este párrafo de visos tan esotéricos? Porque, como ya he apuntado, el enigma ronda la escritura. Y este puede presentarse como azar, mediante estratos, ósmosis, fluctuaciones, cruces y selecciones naturales o intencionadas, mutaciones, confluencias... El tema que acudía a mi mente era bastante complejo.

Pero antes de seguir, y siempre bajo el ala de don Eduardo García de Enterría, al que volveré enseguida, quiero recordar a las personas de las que he recibido apoyo y ayuda para esbozar, al menos, el complejo tema que me asaltó desde el primer momento como algo que podría exponer esta tarde. Por orden de aparición: mi hermana Alfonsina Janés, Jenaro Talens, Pura Canelo, Andrea Puente, Rosa Navarro, Francisco Silvera, la Diputación de Huelva, Luis Gómez Canseco, María Jesús Mancho, Carlos Izquierdo Yusta y, de modo especial, el director de la Universidad de la Mística de Ávila, Francisco Javier Sancho.

Y ahora descubro el porqué de tan particular comienzo. Hace años que, movido por una única energía impulsora, gira en mi mente un triángulo de tres nombres: fray Luis de León, Arias Montano y san Juan de la Cruz –triángulo

que, manifestando su dinamismo, ha dado en cuadrado al incorporar el nombre de santa Teresa de Jesús—. Esa energía a la que me refiero es el *Cantar de los cantares*. Salomón, siempre según la leyenda, no solo entendía el lenguaje de los pájaros, sino que escribió dicha obra, la cual, como su sello, ha generado deslumbrantes destellos y despertado tales ecos —sea a través de la imagen, de las traducciones, de las imitaciones o simbolismos— que han acabado por convertirse en semillas fecundas. ¿Cómo una obra cuya traducción exacta es casi imposible puede convertirse en una versión y estudio apasionantes (fray Luis), en una égloga (Arias Montano) o ser el germen de una de las mayores creaciones literarias existentes, el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz?

Mi vinculación con la escritura empezó precisamente debido al *Cántico espiritual*, a la lectura y explicación —diría majestuosa— que de él hizo José Manuel Blecua —a quien tanto debo— cuando llegó a la Universidad de Barcelona. Él, con su ritmo pausado, me desveló mi sensibilidad poética, a la vez que el origen salomónico del poema de san Juan. Por otra parte, cuando mi impulso traductor me llevó al mundo de Oriente Medio, se me reveló otro aspecto de ese rey sabio, como el hemisferio complementario de una misma esfera. A lo largo de los años, en relación al *Cantar*, empezó a presentarse a mis ojos como particularmente inquietante la figura de fray Luis, por el conflicto que le generó con la Inquisición. Mi interés aumentó al conocer algunos trabajos de Víctor Navarro Brotons, como su *Disciplinas, saberes y prácticas. Filosofía natural, matemáticas y astronomía en la sociedad española de la época moderna*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Navarro Brotons, V.: *Disciplinas, saberes y prácticas. Filosofía natural, matemáticas y astronomía en la sociedad española de la época moderna*, ed. en PUV, Universitat de Valencia, 2014.

Pues bien, cuando recibí los libros de García de Enterría, empecé por *Hamlet en Nueva York*. Me quedé muda: el primer capítulo está dedicado a fray Luis, y su segunda parte se titula «Fray Luis ante los inquisidores». En ella, don Eduardo analiza todo el proceso, que, dice, resulta «una atrocidad». Y acaba por enlazar aquellos sucesos con modificaciones efectuadas en la visión de la sociedad que han llegado a nuestros días. Dice: «En el corazón mismo de esa escuela –se refiere a la “segunda escolástica”– está Fray Luis, de pleno derecho (el democratismo, por ejemplo, es absolutamente explícito en su *De legibus*, 1, 29 y sigs.), luciendo con luz propia e inmarchitable» (30).

Dejo por un momento el interesante texto de don Eduardo y a fray Luis de León para presentar el arco que describe a mis ojos esa estrella de infinitas puntas. Es decir, para que sigamos los movimientos, por un lado, de la figura de Salomón y, por otro, del *Cantar de los cantares*, y veamos qué sucede cuando nos situamos en Oriente y cuando lo hacemos en Occidente.

Según los historiadores, Salomón vivió en el siglo x a. C. Esta antiquísima figura pasará pronto al mito, cobrando aspectos distintos según la contemple el gnosticismo, el hermetismo y el islam, o el cristianismo. Por otra parte, el *Cantar de los cantares*, nos dice George Steiner<sup>6</sup>, al menos la versión que nos ha llegado, y que está «compuesta de elementos orales arcaicos quizá influenciada por la poesía amorosa erótica egipcia, [...] podría datar de 450-400 a. C.». Steiner añade: «Incorporado al canon después de la destrucción del Segundo Templo en el año 70 de nuestra era [...], se convirtió en uno de los 5 *Megiloth* o rollos sagrados que se leen con ocasión de las grandes festividades» (97-98).

No concuerdan, pues, las fechas de la versión incluida en la Biblia con aquellas en las que vivió ese rey sabio entre los sabios. Y si Steiner menciona la influencia egipcia, otros consi-

---

<sup>6</sup> Steiner, G.: *Un prefacio a la Biblia hebrea*, Siruela, 2004.

deran que el *Cantar* deriva de un regio y muy antiguo epitalamio, de tiempos en que se ejercía aún la prostitución sagrada. Sea como fuere, estos versos y el mismo personaje de Salomón —y con él la figura de la amada, se le dé el nombre de «hija del faraón», Balquís, Sulamita o directamente de reina de Saba—, debido a su fuerza, cruzaron tiempo y espacio con extraordinario vigor.

¿A qué se debe ese vigor respecto a la obra lírica? No cabe duda: algunas de sus palabras y conceptos eran tan fuertes que saltaron por encima de las dificultades de traducción y quien los recibía no quedaba impasible. La figura de Salomón, en Occidente inseparable de la mencionada obra, en Oriente Medio se levanta, sin embargo, por sí misma y teje una movediza leyenda que cobra solidez en el islam. Pero detengámonos antes, someramente, en cuáles son esas palabras y conceptos motivo de tanto revuelo.

El *Cantar de los cantares* es un sartal de requiebros que esposa y esposo se lanzan mutuamente, un diálogo que, a veces, apuntala un breve coro de compañeras o compañeros. La fuerza literal o simbólica de dichos requiebros, unidos a peticiones amorosas y breves relatos, comporta un fondo más abarcador, una evocación e incitación al acto genésico y a la nueva vida que de la unión conyugal nacerá. Veamos una panorámica a vuelo de pájaro incluyendo citas de la traducción de fray Luis de León<sup>7</sup>.

La esposa pide a su amado «besos de su boca» (103) porque superan al vino; celebra los ungüentos derramados, el olor que emitió el nardo estando a su lado. Afirma que él es «manojuelo de mirra» (104), y que su «lecho está florido» (104); le ofrece sus granadas, pide que le descubra «su vis-

---

<sup>7</sup> Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, ed. de J. M. Becerra Hiraldo, Cátedra, 2003. Todas las citas de esta obra de fray Luis pertenecen a dicha edición.

ta», que la cerquen de manzanas, pues está enferma de amor. Dice luego que ella duerme, pero su corazón vela, y que él «metió la mano por el resquicio de las puertas, y mis entrañas se estremecieron en mí» (176), que es «blanco y colorado» (176), que sus piernas son «columnas de mármol fundadas sobre basa de oro fino» (177), y que ella ha guardado sus frutos nuevos y viejos para él.

El esposo, por su parte, exclama: «¡Ay, cuán hermosa, amiga mía, [eres tú] y cuán hermosos tus ojos de paloma!» (104). Y añade que es azucena entre espinas, que su cabello es «como vn rebaño de cabras que miran del monte Galaad» (155), que son sus «dientes como hato de ouejas tresquiladas que vienen de vañarse» (155), su cuello «como torre de Daud» (155), sus pechos «como dos cabritos mellizos» (155), y que la llevará a conocer las cuevas de leones, pues le ha robado el corazón con uno de sus ojos. Y así prosigue celebrándola: «¡Cuán buenos son tus amores, más que el vino!» (156), «Panal destilan tus labios, Esposa, miel y leche está en tu lengua» (156), «huerto çercado, fuente sellada» (156), «Nardo y açafrán, canela y cinamomo» (156), «poço de aguas viuas» (156). Y ya con exaltación, se dirige a los vientos: «¡Sus! Buela, çierço, y ven tú, ábrego, y orea el mi huerto; espárganse sus olores» (156).

Ella, por otra parte, ha advertido que es «morena pero amable», y que él la metió «en la cámara del vino» (128). Más adelante, confiesa este extraordinario episodio: «En el mi lecho en las noches busqué al que ama mi alma; busquele y no le hallé. Leuantarme he agora y sercaré por la çiudad; por los barrios y por los lugares anchos [...]. Encontráronme las rondas que guardan la çiudad. (Preguntéles). ¿Visteis por ventura al que ama mi alma? A poco que me aparté dellas, anduue hasta hallar al amado de mi alma, hazíle, y no le dexaré hasta que le meta en la casa de my madre y en la cámara de la que me parió» (146). Pero la búsqueda prosigue y confiesa: «Mi ánima se me salió en el hablar dél» (176).

Hermoso es el relato y es el coro el que nos descubre el poderío de Salomón: «Hobra hizo para sy Salomón de los árboles del Libano. [...] Salid y ved, hijas de Hierusalem, al rey Salomón con la corona con que le coronó la su madre en el día de su desposorio y en el día del regoçijo de su coraçón» (146-147).

El esposo ha pedido ya a las compañeras que se lleven las raposas «que la nuestra viña está en flor» (129). Ahora, en su loa, suma a las reinas y las concubinas. Y sus palabras culminan con esta evocación: «Debaxo del manzano te desperté; allí te parió la tu madre, allí estuuo de parto la que te parió. Ponme como sello sobre tu coraçón, como sello sobre tu braço, porque el amor es fuerte como la muerte» (226). Sigue a esto el curioso episodio de la hermana pequeña y se llega al final, donde, vistos los celos y malas intenciones de otros, la esposa aconseja al esposo que huya «semejante a la cabra montesa y a los çeruesicos de los montes de los olores» (227).

## LA VÍA ORIENTAL

Sin duda se debe a los símbolos y a la fuerza de las imágenes y metáforas la enorme energía dinámica de este astro. Ahora bien, otros elementos contribuyeron a ello, y fueron numerosos, así como fueron varios los aspectos y las coberturas que envolvieron tanto los versos como a los personajes. El trayecto —o la interpretación— que sigue el *Cantar de los cantares* desde su origen como epitalamio hasta llegar a los místicos y hebraístas españoles es, pues, complejo y huidizo.

La primera vez que el *Cantar* se leyó a lo divino aconteció por obra de los mismos judíos, allá en el siglo I, pero Gershom Sholem<sup>8</sup> nos dice que este tipo de interpretación solo

---

<sup>8</sup> Sholem, G.: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, 1996.

fue común entre los místicos cristianos «desde la época de san Bernardo de Claraval» [1090-1153] (250), es decir, desde el siglo XII. Mientras tanto, la propia figura de Salomón había pasado al islam con un aspecto particular y, por otra parte, asomaba y se camuflaba en el gnosticismo y, cruzando la Edad Media, podía introducirse en un tratado de alquimia.

Es interesante que, además, a finales del año 100 o principios del 200 (según Charlesworth<sup>9</sup>), se compusieran unas *Odas de Salomón*, en siríaco, probablemente en Antioquía. Estas odas eran himnos para ser cantados por los fieles y su tono está más próximo al de los *Salmos* y al empleado por san Juan Evangelista que al del *Cantar*. Sin embargo, también en ellas se realzan determinadas palabras y, curiosamente, presentan contenidos gnósticos y elementos esotéricos. Así, por ejemplo, además de iniciarse destacando que Dios está en la cabeza del cantor como una corona, en sus versos se alaban los pechos portadores de leche, se dice que el corazón es como un jardín florido, que Dios posee al fiel mediante su luz, que hace disminuir su oscuridad y, también, que está dotado de pechos que amamantan al Espíritu Santo con leche salvadora descrita como el Hijo. Expresiones puntuales semejantes aparecerán siglos más tarde en la *Aurora consurgens*, tratado de alquimia atribuido a santo Tomás de Aquino.

Acercándonos ahora al mundo islámico, Salomón es un personaje que destaca por su enorme poder. Están a su servicio hombres, algunos animales –entre sus tropas figura una de pájaros–, genios (*djinn*) y diablos, que, por ejemplo, a su mandato, descienden buceando al fondo del mar en busca de perlas. En el *Corán*<sup>10</sup>, Dios dice: «Dimos ciencia a David y a Salomón» (422), y también que se le otorgó a este último el

---

<sup>9</sup> Charlesworth, autor que ha traducido al inglés las *Odas* de Salomón, accesibles en [markzese.com/wp-content/uploads/2014/12/odes-of-salomon](http://markzese.com/wp-content/uploads/2014/12/odes-of-salomon).

<sup>10</sup> *El Corán*, ed. de Julio Cortés, Editora Nacional, Madrid, 1984.

dominio del «ventarrón, que sopla, a una orden suya, hacia la tierra, que hemos bendecido» (389).

Este es uno de los aspectos en que se deja ver la famosa estrella, que antes de popularizarse como «de David» era llamada «Sello de Salomón» –*Jatan Sholomo* por los judíos y luego *Khatan Suleiman* por los musulmanes–, siempre de carácter mágico, lo cual recoge la literatura, así la escrita por los sufíes. Leemos en Farid ud-Din Attar<sup>11</sup>:

No hubo piedra preciosa superior  
a la que ostentó Salomón en su anillo. (119)

La figura femenina que acompaña a Salomón, la reina de Saba, solo aparece fugazmente en el *Corán*, pero ocupa un lugar importante en la leyenda. Para ella –Balquís–, Salomón –Suleymán– construye un palacio con el techo de alabastro –el palacio de Gudman, cerca de Saná– que permite ver el paso de las aves volando y, cuando hace viento, oír el terrible rugido que sale de la boca de los leones de piedra que guardan las cuatro esquinas del recinto.

*Nigra sum sed formosa*, dice la Vulgata... Tal vez era negro el color de la reina, y el rey le ofreció el vino que embriaga en una copa. Tal vez esa copa tenía un hermoso grabado en el fondo<sup>12</sup> –como los círculos de los cielos y planos de los equinoccios– por cuyo significado simbólico se transformaría en espejo o globo con el poder de mostrar el mundo y permitir conocerse a uno mismo. ¿Respondería la copa al vaso de la unión alquímica, que era fuente de la sabiduría de la unidad? En cualquier caso,

---

<sup>11</sup> Attar, F.: *El lenguaje de los pájaros*, Alianza Editorial, Madrid, 2015.

<sup>12</sup> Hillman, J.: *El pensamiento del corazón*, Siruela, 1999. Según Hillman, los persas grababan en copas y piedras «los círculos de los cielos (planos de los equinoccios), que fueron también el origen del astrolabio» (pág. 103).



permitiría contemplar los misterios y verdades del universo, al igual que el vino de la ebriedad mística. Esto último explica la importancia de la escanciadora en los textos islámicos. Leemos en Hafez<sup>13</sup> estos versos donde se menciona, de paso, el viento de Saba, siempre benéfico:

¡Oh escanciadora, haz que la copa siga la rueda y llegue a mis manos!,  
que el amor pareció primero fácil, después se presentó lleno de obstáculos.

El perfume que el viento de Saba liberar quiere de aquel bucle,  
la onda almizclada de su lazo, ¡qué hervor en el corazón infunde!

La noche oscura y el miedo de la ola y el remolino pavoroso...  
¿Cómo saben los ligeros de carga de la costa, nuestra suerte y modo? (31)

Y con estos tres versos salta al aire otro triángulo de los que podemos hallar en la estrella que vamos observando y se mueve gracias a la potencia del *Cantar de los cantares*. Ahora se trata de un triángulo de conceptos y también este lanza la onda hasta san Juan de la Cruz: vino, noche oscura y cabello —*en solo aquel cabello*, dice el carmelita...—. Con todo, en la poesía sufí, el cabello aparece en forma de «bucle», que a la vez seduce y es una prueba para los que desean seguir el camino de Dios.

Pero aún no dejamos Oriente. La noche y la ebriedad llaman al alba, y, para los místicos, es necesario velar para entregarse a ella como portadora del mayor enigma. Hay, pues, que estar en vela como las evangélicas vírgenes prudentes o sabias, o la amada del *Cantar*, porque el sol nocturno, a modo de elixir, ha operado una maravillosa transformación. Leemos también en Hafez: «[...] aunque soy viejo, / a tu lado, al alba, me libero y joven me levanto» (191). El asombro, de todos mo-

---

<sup>13</sup> Hafez Shirazí: *101 poemas*, Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, Guadarrama, 2001.

dos, asalta al poeta cuando constata el lugar donde esa luz se manifiesta:

En la taberna de los magos veo la luz de Dios.  
¡Oh maravilla, ver semejante luz donde la veo! (199)

Aquí están ya los magos, cuya estrella se relaciona con el sello de Salomón y, veremos pronto, con la cola del pavo real, que simboliza la unión de todos los colores y la totalidad. En la literatura persa, se da el nombre de *mogan* (magos) a los sacerdotes zoroastrianos. Tras el advenimiento del islam —que prohibía el vino—, las tabernas quedaron en manos de los zoroastrianos, cuya religión lo celebraba, y los poetas del momento las convirtieron en un lugar sagrado. Ese vino, en efecto, era móvil de transformación, incluso pasaba su don al arte de la escritura, convirtiendo en oro la poesía, pues «para su cobre es alquimia»<sup>14</sup>.

Y hay más, hay una transformación que llegaba a afectar naturalmente a toda la materia, hasta sus mínimos elementos constitutivos. Para Farid ud-Din Attar el amor convierte en sol cada partícula, aunque tenga la cara negra. Y dando un paso más, Rumi incorpora directamente el simbolismo del fuego:

Ha llegado la hora que dedicarte debemos  
y con tu alma, casa de fuego levantaremos.  
Tú, oh mina de oro, oculto estás en la tierra.  
Cuando puro amanezcas, te echaremos en el fuego<sup>15</sup>. (39)

---

<sup>14</sup> Hafez, pág. 111.

<sup>15</sup> Rumi: *Rubayat*, Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, Guadarrama, 1996.

## FUEGO, TIERRA Y FUERZAS SECRETAS

Con la casa del fuego, Rumi alude a los zoroastrianos, para los cuales el mencionado elemento representa la fuerza creadora y es símbolo del dios Ormuz. Este –señor de la sabiduría– es Energía transitiva y concede el ser. Dicha Energía o Luz de Gloria actúa desde el comienzo hasta el final en la transfiguración de la tierra, es decir, hasta que se torna Tierra celeste. Entonces es percibida en su Ángel, *Spenta Armaiti* (Pensamiento perfecto, Meditación silenciosa), que, según Henry Corbin, equivale a la *Sophia* gnóstica. Y es a partir de la tierra transfigurada como se forma la sustancia del yo celeste o de resurrección.

Este misterio sofíánico comporta una geografía visionaria, y en su centro se encuentra el Erân-Vêj, y en él la Montaña de las Auroras Llameantes, que es la que otorga la inteligencia a los seres humanos. También en el Erân-Vêj es creado el hombre primordial Gayômart, de «metal puro», y cuando Ahri-man –contrapotencia de negación– lo hace morir, los siete metales salen de su cuerpo y se esparcen por la tierra, siendo el oro símbolo del alma. ¡Cuántos elementos próximos a los empleados por los alquimistas!

Y seguimos con el fulgor de la singular estrella. Leemos en Hal.lach (s. IX-X): «Un secreto se te ha mostrado, que durante mucho tiempo / estuvo oculto a ti, una aurora se eleva<sup>16</sup>» (89). Para el místico árabe, pues, la aurora desvanece ese velo, sombra o noche, en vistas a un conocimiento de lo insondable, como para el místico de Fontiveros. Es la *cognitio matutina*. Sí, de este modo alcanza el hombre su yo celeste, y enuncia el concepto «yo soy tú», que se repite en Hal.lach, Attar, Ibn Arabi, Rumi o san Juan de la Cruz. Se trata de la revelación

---

<sup>16</sup> Hallay: *Diván*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Guadarrama, 2002.

esencial del propio interior, y acontece cuando todo vuelve a empezar, con ese levantarse de la aurora, la *aurora consurgens*, palabras que, ya he dicho, constituyen el título de un tratado de alquimia atribuido a santo Tomás de Aquino.

Veamos, pues, a continuación cómo en esta obra se pasa al intento de llegar a la raíz de lo oculto por un procedimiento mágico-simbólico unido a Salomón y a la palabra; es decir, cómo, aun con visos del Oriente, el astro se encuentra ya en Occidente.

#### EL LEVANTARSE DE LA AURORA

La alquimia era una filosofía y un arte secreto. Se trataba de alcanzar la clave del universo en su mismo núcleo, pues su objetivo era restaurar el estado divino primordial –un estado de unidad y a la vez de génesis–, lo que comportaba la redención de todos los seres. Pierre Jean Fabre<sup>17</sup> la definía como una ciencia «que enseña a conocer [...] “El Espíritu de vida”» (6). Como consecuencia, su acción era doble, siendo el proceso material altamente simbólico del espiritual.

Por sus características, el oro es el sol de la materia y para los alquimistas representaba la perfección a la que aspiraban, por lo que antes de emprender su búsqueda debían purificarse. Solo entonces podían «ayudar» a los metales imperfectos a alcanzar el estado «de la inalterable resurrección», es decir, a convertirse en oro. Este proceso se desarrollaba en varias etapas, apuntaladas en cuatro grados de colores simbólicos, pues la aurora –el momento revelador– brilla entre el rojo y el oro (*rubedo* y *citrinitas*), entre la noche y el día (*nigredo* y *albedo*). En el transcurso de las distintas etapas

---

<sup>17</sup> Fabre, J. P.: *Les Secrets Chimiques*, París, 1635, cit. en Stanislas Klosowski de Rola, *Alchimie. Florilège de l'Art secret*, París, ed. du Seuil, 1974.

aparecían además otros colores, como el verde y el gris, y también la cola del pavón, que consideraban equivalente a la estrella de los Magos y anunciaba el nacimiento de un niño, un niño de estirpe real. El metal impuro debía ser previamente disuelto, lo que comportaba una lucha entre materias de distinta naturaleza y, al final, los contrarios quedaban entrelazados. Estos sucesos se representaban a través de los amores y unión de la pareja alquímica, el Rey y la Reina. Las etapas se repetían varias veces hasta que se alcanzaba la sublimación. Entonces aparecía un águila que raptaba a la pareja y con ella se remontaba a los cielos hasta desvanecerse. Era la purificación que permitía que apareciera la piedra filosofal.

Hagamos ahora un inciso. Afirma Gershom Sholem<sup>18</sup> que «los cabalistas más antiguos, jamás interpretaron el *Cantar de los cantares* como un diálogo entre Dios y el alma, es decir, como una descripción alegórica del camino para llegar a la *unio mystica*» (250). Y añade: «El misterio del sexo tiene para el cabalista un sentido extraordinariamente profundo. Este misterio de la existencia humana no es para él más que un símbolo del amor entre el “Yo” divino y el “Tú” divino, el Santo, bendito sea Él y Su Shejiná”. El *τερός γάμος*, la “unión sagrada” del Rey y la Reina, el Esposo celestial y la Esposa celestial, por mencionar algunos de los símbolos, es el hecho central en toda la cadena de manifestaciones divinas del mundo oculto» (251).

Estos Rey y Reina pueden tener, pues, distintos orígenes que se mezclan entre sí. Y resulta muy llamativa, en el proceso alquímico, la imagen simbólica de ambos copulando. Previamente habían surgido otras imágenes, por ejemplo, la *Rosa rubea* (Venus con el cuerpo blanco cubierto de rosas rojas), o el *Leo viridis* (un león verde devorando al sol), que

---

<sup>18</sup> Sholem, G.: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, 1996.

remitía al mercurio, ya que afirmaban de este que todo lo devora cual león.

Ahora bien, al acercarse a dichos conceptos hay que tener presente que, para los apasionados de la búsqueda alquímica, lo visible remitía siempre a algo invisible cuyo alcance era uno de sus propósitos –y aquí asoma aquella séptima punta estelar imaginal del sello de Salomón, esa que brota, sin ser vista, de los dos triángulos contrapuestos–. No sorprende que Jung, en *Psicología y alquimia*<sup>19</sup>, insista en que dicha búsqueda describía un proceso de transmutación, que, de hecho, no se reducía al intento de convertir piedra en oro, sino que aspiraba al «oro filosófico», e incluso a la piedra maravillosa, la *lapis invisibilitatis*, para lo cual el alquimista proyectaba en la materia «otro misterio, a saber: su fondo anímico» (185).

Que Rey y Reina alquímicos se identificaran en ocasiones con Salomón y la reina de Saba nos acerca a un curioso hecho: el nombre que se daba al modo expresivo –y secreto– empleado para formular lo que se llamaba la Gran Obra. Los textos de este *opus* presentaban multitud de términos sin relación aparente que, sin embargo, el estudio revela que no eran aproximaciones gratuitas. Esa lengua secreta de la que se servían los alquimistas estaba basada en la cábala fonética, llamada, nada menos, que «el lenguaje de los pájaros». Pues bien, ya hemos visto que una de las virtudes sobresalientes atribuidas a Salomón era que entendía dicho lenguaje. No por otro motivo una de las obras sufíes más importantes (escrita por Farid ud-Din Attar) se titula *El lenguaje de los pájaros*.

El libro *Aurora consurgens*<sup>20</sup>, ese tratado de alquimia atribuido a santo Tomás de Aquino [1225-1275], fue editado y

---

<sup>19</sup> Jung, K. G.: *Psicología y alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1977.

<sup>20</sup> *Aurora consurgens, Le lever de l'Aurore*. Ed. de M.-L.von Franz, trad. del latín y del alemán por E. Perrot y M. Louzier, La fontaine de pierre, París, 1982.

estudiado de modo exhaustivo por la discípula de Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz. En él, el bagaje esotérico se entremezcla con el procedente de la Biblia y del gnosticismo para resultar que la imagen de la Reina se confunde con una figura mística femenina –que abarca desde la *Sophia* gnóstica a la reina de Saba y la Virgen María–, y la figura del Rey con la de Salomón y con Cristo. Con todo, una y otro no dejan de ser la pareja alquímica en cuyos labios se coloca un diálogo que entronca directamente con los textos de las Escrituras y, de modo reiterado, con el *Cantar de los cantares*.

Desde el comienzo del tratado surge dicha figura femenina, que es la «sabiduría del Mediodía», y se nos concreta: «la que Salomón decidió tener como luz» (53), pero llega del Oriente «como la aurora que se levanta» (71). Ella, la Sabiduría, aparece luego como tierra sumergida en el abismo por la tormenta. Quien la extraiga como una moneda adquirirá un tesoro. Al poco, convertida ya en la amada, declara –y es remedo del *Cantar*– a «aquel cuyo amor me hace languidecer, su ardor hace que me funda, [...] el beso me da aliento de vida, a él por quien todo mi cuerpo desfallece cuando comparto el lecho [...] yo le daré el primer puesto por encima de los reyes de la tierra y conservaré para él mi fiel alianza» (77).

Distintas alusiones –y observemos la mezcla–, aparte de la recreación del *Cantar*, entre otras a Isaías, los *Salmos*, el *Deuteronomio*, los *Proverbios* o *San Mateo*, se concretan, por ejemplo, en «mi vientre se hinchará por la presencia de mi amado» (83) o «llegará la plenitud de los tiempos en los cuales Dios, según su palabra, mandará a su hijo al que nombró heredero de todas las cosas» (83).

Pero alcanzado el capítulo IX, el libro da un giro, remitiendo a un tratado de alquimia, *De Chemia*, de Senior, incluyendo una referencia a las tres personas de la Trinidad entendidas como «el cuerpo, el espíritu y el alma, pues toda perfección consiste en el número tres, es decir la medida, el

número y el peso» (95). Y será con «las tres palabras preciosas en las que está escondida toda la ciencia» (155) como la obra concluya, después de la aparición del Espíritu Santo y el descenso de los planetas al fondo de la tierra –la Reina, la Sabiduría– para otorgarle su virtud. Con ellos descienden los cuatro elementos, de los que todo se compone, cuya separación supone la muerte.

*Aurora consurgens* no es un texto al alcance del profano, como no debía serlo un texto alquímico, pero gracias a las anotaciones de von Franz se perciben con claridad los nexos bíblicos y herméticos que se dan en todas sus frases. Los ecos que resuenan en el último capítulo, el XII, remiten en su mayor parte al *Cantar*, empezando por el comienzo: «Volveos hacia mí de todo corazón y no me despreciéis si soy negra y oscura» (53). Y van apareciendo los *Leitmotive*: la amiga es bella y seductora, las hijas de Sión «la han visto y las reinas y las concubinas la han alabado» (142), el amado es rojo y ella es el lirio de los valles, que dice: «mirando por las ventanas, observando por la rejas [...] hiero] su corazón con uno solo de mis ojos y uno solo de los cabellos de mi cuello. Soy [...] semejante al cinamomo, al bálsamo y a la mirra» (145-146). Y también: «Él y yo somos uno, ¿quién nos separará del amor? Nadie, nadie, pues nuestro amor es fuerte como la muerte» (151).

Todas estas frases, como he dicho, remiten a versículos bien conocidos del *Cantar de los cantares*. Y prosigue ahora el texto por boca masculina: «Tus ojos son dos estanques de Hesebón, tus cabellos son de oro, tus mejillas de marfil, tu vientre es una copa circular» (151). Y aparece, incluso, el episodio de la hermana pequeña. Y, finalmente, la conclusión: «... la noche ha pasado y el día se aproxima. Veamos si ha florecido tu viña [...], yo he guardado todos mis frutos, antiguos y nuevos, para ti. Gocemos de ellos [...]. Que no haya prado que no cruce nuestro placer» (153).



Marie-Louise von Franz analiza además, paso a paso, la biografía de santo Tomás, su infancia y juventud, su aprendizaje junto a san Alberto Magno, su escritura de la *Summa teológica*, sus raptos místicos y sermones extáticos, hasta llegar al punto en que, en medio de esta obra, dice, el santo «fue fulminado por la célebre experiencia interior que puso fin a su actividad de escritor y, cuatro semanas después, a su vida» (425). Antes confesó a su mejor amigo que todo lo que había escrito hasta el momento le parecía paja «al lado de lo que he visto y me ha sido revelado<sup>21</sup>» (426), lo que von Franz interpreta como índice «de que esta última visión [...] le tocó a un nivel de su ser que le hizo sentir como inadecuado el pensamiento escolástico» (427-428).

Y prosigue luego la estudiosa acercándonos al final de Tomás de Aquino –y aquí se perfila uno de los cruces fulgurantes, una de las infinitas puntas, esta muy destacada, de la estrella que observamos, considerando que san Juan de la Cruz, en el momento de su muerte, pidió que le entonaran el *Cantar*–. Dice von Franz: «Los biógrafos dejan constancia de que [Tomás de Aquino] interpretó el *Cantar de los Cantares* para los monjes de Santa María della Fossanova [donde murió] en su lecho de muerte»<sup>22</sup>.

Es interesante –y por un momento enlace con el fuego adorado por los zoroastrianos, para los que, al igual que el sol es duradero, radiante, puro y sostenedor de vida– lo que la discípula de Jung comenta ante la aparición del Espíritu Santo en la *Aurora consurgens*: «Tras el tratamiento de la Piedra por el agua y la leche, luego por la sangre, viene en

---

<sup>21</sup> Palabras recogidas durante el proceso de canonización, Preummer, *Fontes*, en Vitae S. Thomas Aquitanis, Toulouse, 1912-37, pág. 120.

<sup>22</sup> Grabmann, M.: «Die echten Schriften des heiligen Thomas von Aquin», *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, ed. Baumker, XXII, Münster, 1920; 2.<sup>a</sup> ed. 1931, págs. 189 y sig.

tercer lugar su espiritualización» (295). Y añade: «En la alquimia griega, esta tercera etapa es la de la “revivificación por el fuego” (ἀναζωπύρωσις) y la resurrección de los muertos (τά νεκρά σώματα ἐμψυχοῦνται). Esta revivificación opera por la irradiación del sol» (296). Von Franz remite después a Comarios: «... la materia transformada en la divinidad porque es alimentada por el fuego, crece progresivamente como el embrión en el vientre materno» (296).

Indudablemente, el gran misterio, para unos y otros, es la vida. Esto explica que el sexo esté presente de modo abierto o soterrado en la cuestión sagrada desde la Antigüedad. Nacer es lo que importa. Incluso el conocimiento necesita de un previo nacer, un amanecer a la existencia, y el conocimiento extático comporta algo más, en apariencia lo contrario: el abandono de tiempo y espacio, y de uno mismo. Esto sucede cuando se alcanza la paz absoluta de la unidad. Entonces se llega al perfecto desasimiento, esa culminación expresada bellamente por Ramón Llull (1232-1316, prácticamente coetáneo de santo Tomás de Aquino): «Cantaban los pájaros al alba, y despertóse el amigo que es el alba; y los pájaros acabaron su canto, y el amigo murió por el Amado en el alba»<sup>23</sup> (16).

## LUZ Y LABERINTO DE OCCIDENTE

Tal vez muera el amigo, o, como dice santa Teresa en *Las moradas*, ha recibido tales mercedes que «queda el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace, que vive con harto tormento, aunque sabroso; unas ansias grandísimas de morir» (543-544), pero el Amado siempre resucita. Ese vigor es el que manifiesta Salomón a través del *Cantar*, que sigue tejiendo entramados con los rayos de su estrella.

---

<sup>23</sup> Llull, R.: *Libro de amigo y Amado*, trad. M. de Riquer, Planeta, 1985.

Demos ahora un salto en el tiempo y dejemos el Oriente y la tentación esotérica, y situémonos en el Renacimiento y en España para ver un panorama algo distinto. Tenemos delante dos ciudades, Alcalá y Salamanca, y aquellas tres puntas de la estrella que me acechaban en un principio, tres hombres de fe y letras: Arias Montano, fray Luis de León y san Juan de la Cruz, a los que se suma pronto una mujer también de fe y entregada a la escritura: santa Teresa de Jesús. Arias Montano y fray Luis estudian en Alcalá, el último acaba sus estudios en Salamanca y luego enseña en dicha ciudad. San Juan, por su parte, estudia en Salamanca –donde es discípulo de fray Luis– y posteriormente es rector de un colegio para estudiantes en Alcalá. Arias Montano y fray Luis, ambos discípulos de Cipriano de la Huerga, autor a su vez de un *Comentarium in Canticum canticorum*, dominan el hebreo y, por tanto, tienen acceso al texto bíblico en dicha lengua. Es algo semejante, casi, a entender, como Salomón (o los alquimistas), el lenguaje de los pájaros, el que encierra la verdad oculta.

Arias Montano es el primero que se lanza a verter el *Cantar* del hebreo al romance, pero lo hace convirtiéndolo, según la moda de la época, en una égloga pastoril. En 1554 ya lo ha concluido y llevado a Salamanca, dejándolo en manos de fray Sebastián Toscano. Fray Luis hará la traducción y primer comentario de la obra de Salomón en 1561 y solicitará a Arias Montano una copia de su *Paráfrasis*, y él, en efecto, se la enviará. Más tarde, en 1578 escribe san Juan –hallándose en la celda prisión de Toledo– las treinta y una primeras estrofas del *Cántico espiritual*. Pero hay más: corren por Salamanca una versión castellana del *Cantar* en octava rima y otra en liras, generalmente atribuidas a fray Luis. Ahora bien, cinco años después de la traducción en prosa y comentario del agustino, santa Teresa escribe sus *Meditaciones sobre los Cantares*. Los cruces, ángulos y puntas que genera la estrella objeto de nuestro estudio no se detienen, van a ir más allá:

santa Teresa arrastra a otras dos carmelitas, sor María de San José, que escribe un poema partiendo del *Cantar*, y sor Ana de Jesús, fundadora en Madrid, París y Flandes, que se ocupa de publicar y difundir la obra de san Juan y la traducción de fray Luis, y, además, rescata de la inquisición la obra de Teresa de Ávila y las antiguas Constituciones de Alcalá. Otra monja, Mariana de San José, fundadora de las agustinas recoletas, redactará a su vez, entre 1622 y 1627, un *Comentario al Cantar de los cantares*.

Escribir comentarios al *Cantar*, como a los *Salmos* o al *Libro de Job*, era casi una tradición. Ahora, la novedad era la renacentista necesidad de ir *ad fontes*, fuera traduciendo o parafraseando (como hicieron Lutero y Erasmo), pues se vislumbraban contradicciones en los textos traducidos. Teresa de Ávila, siempre inquieta, cuando se lanza a escribir sus *Meditaciones sobre los Cantares*<sup>24</sup> –cosa que hace en 1566– no se retiene. Tras iniciar el primer apartado con la cita «Bésemel el Señor con el beso de su boca, porque más valen tus pechos que el vino», dice: «Esto no entiendo cómo es, y no entenderlo me hace gran regalo» (424). Y sigue luego: «Mas nosotras con llaneza tomar lo que el Señor nos diere; y lo que no, no nos cansar, sino alegrarnos de considerar qué tan gran Dios y Señor tenemos, que una palabra suya terná en sí mil misterios, y ansí su principio no entendemos nosotras. Ansí, si estuviere en latín u en hebraico u en griego, no era maravilla; mas en nuestro romance, ¡qué de cosas hay en los salmos del glorioso rey David que, cuando nos declaran el romance sólo, tan oscuro nos queda como el latín! [...] En lo demás, humillarnos y –como he dicho– alegrarnos de que tengamos tal Señor, que aun palabras suyas dichas en romance nuestro no se pueden entender» (424). Esto, por un lado, nos hace pen-

---

<sup>24</sup> En Santa Teresa de Jesús, *Obras Completas*, edición de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, BAE, Madrid, 1986.

sar que probablemente leyó el *Cantar* en romance –y algunos estudiosos afirman que conocía la traducción de fray Luis, de la que corrían copias a pesar de él, aunque la cita de la santa está más cerca de la Vulgata<sup>25</sup>– y, por otro, nos transporta a esa necesidad imperiosa que sentían estos hombres de fe y de letras por ir directamente al hebreo. Había un motivo claro: la ambigüedad que presentaba la lengua, pues cuando se escribió la Biblia carecía de vocales.

Sobre esta cuestión arroja luz el prefacio de George Steiner a la Biblia hebrea. Empieza por exponer que dicha lengua contaba con 22 consonantes y que la costumbre de señalar las vocales mediante puntos añadidos fue muy posterior, un proceso gradual que tuvo lugar entre los siglos v y x de nuestra era. Dice concretamente: «Las actuales convenciones de vocalización, por lo tanto, representan modos de pronunciación que datan aproximadamente de mil años después del final de la era bíblica» (56). Esta base consonántica, que se concretaba en palabras de raíz trilítera, escrita sin vocales, «hace inevitable –insiste el autor– una pluralidad polisémica y una riqueza de posibles interpretaciones» (56). Por otra parte, dicha lengua posee solo dos tiempos verbales, que expresan acciones acabadas o inacabadas, por lo cual, observa Steiner, «la profecía no atañe en ningún sentido evidente al futuro» (58). Y concluye: «... las traducciones del hebreo bíblico son lecturas inexactas» (59).

Acto seguido, tras exponer algún ejemplo de las confusiones acontecidas, como el hecho de que la palabra hebrea traducida por «virgen» significa sencillamente «mujer joven», el ensayista hace hincapié en la influencia del momento en que la versión se ha llevado a cabo, debido al enfoque social que esto comporta. A estas observaciones se une la estudiosa Kate

---

<sup>25</sup> Que dice: «Osculetur me osculo oris sui; / quia meliora sunt ubera tua vino».

Lowe<sup>26</sup> advirtiendo de una interpretación doble de la misma pluma de san Jerónimo. Lowe nos dice que la expresión traducida del hebreo al latín como «Nigra sum sed formosa» debería ser «Nigra sum et formosa». «Este suceso –dice– introdujo en las culturas de Europa occidental un modo peyorativo de aproximarse a la raza negra» (3). Y hay más: Lowe destaca que, previamente a la traducción de la Vulgata, san Jerónimo había revisado la traducción latina de la Biblia hecha a partir del griego, conocida como la *Vetus Latina*, que partía de la *Septuaginta* griega. En el *Cantar de los cantares* vierte la frase mencionada con estas palabras: «Fusca sum et formosa». ¿Era, al fin, oscura o negra la reina? En un libro de Alejandro Darnell (*Abans que la memòria s'esborri*<sup>27</sup>), encuentro un curioso dato: en Jerusalén, cerca de la iglesia del Santo Sepulcro, viven algunos *falashas*, una población llegada de Etiopía tras ser rescatada en secreto por Israel, pues se la considera descendiente de Salomón y de la reina de Saba. Esta mínima población tiene, en efecto, la piel oscura.

Mucho antes que George Steiner y que Kate Lowe, el mismo fray Luis y su maestro Cipriano de la Huerga, y aun antes los que empezaron a sentir la necesidad de ir *ad fontes*, eran conscientes de los problemas que planteaba la lengua hebrea. Y, lanzando un lazo a los inicios de esta andadura, vuelvo ahora a don Eduardo García de Enterría, el cual, en su estudio sobre «Fray Luis ante los inquisidores» (*Hamlet en Nueva York*) se detiene en la defensa que hace el agustino de su versión del *Cantar* movido por un testigo escandalizado. Estas son las palabras que del fraile cita don Eduardo: «Lo que tiene en aquel

---

<sup>26</sup> Lowe, K.: «The Global Consequences of Mistranslation: The Adoption of the “Black but...” Formulation in Europe, 1440-1650» en *Religions*, [www.mdpi.com/journal/religions](http://www.mdpi.com/journal/religions).

<sup>27</sup> Darnell, A.: *Abans que la memòria s'esborri. D'Istanbul a Nova York*, Tallers d'Artyplan, Barcelona, 2015.

mi librito más sentido de amores carnales es el mismo texto ... Así que este texto le ofende, y yo ya que lo puse en romance no pude excusar de ofendelle, porque no tenía otros vocablos con que romanzar «*oscula*», «*ubera*», «*amica mea*», «*fermosa mea*» y lo semejante, sino diciendo besos, y pechos, y mi amada, y mi hermosa y otras cosas así, porque no sé otros romances del que me enseñaron mis amas, que es el que ordinariamente hablamos» (32). Por su parte, José Manuel Blecua<sup>28</sup> nos informa de que fray Vicente Hernando, que declaró en el proceso inquisitorial de fray Luis, arremetió afirmando que su obra «en nada difiere de los Amores de Ovidio» (6).

También Blecua destaca la eficacia del agustino en su propia defensa al ser acusado de sostener que hay «muchas falsedades» en la edición de la Vulgata, señalando que fray Luis «afirma tajantemente: “y si dicen más, que el concilio de Trento aprobó la Vulgata, digo que aprobó la Vulgata, pero no las faltas que han puesto en ella la ignorancia y descuido de los escribientes”» (6). Blecua aporta luego un dato interesante, una carta de fray Luis —«Respuesta que desde su prisión da a sus émulos el R. P. M. Luis de León»— con la que se concluye la primera edición de los manuscritos de su trabajo sobre el *Cantar* (Salamanca, 1798), de la que dice: «... son unas páginas espléndidas para demostrar que San Jerónimo no tradujo bien la palabra “zama”» (14), que según el agustino no quiere decir «hermosura encubierta», sino «cabello que cae sobre la frente», «que algunos los suelen traer postizos —cita Blecua a fray Luis—, y en castellano se llaman *laduz*» (14). Por descontado, el fraile, en el prólogo al *Cantar*, insiste en que traduce del hebreo «palabra por palabra» y «cotejando juntamente todas las traducciones Griegas y latinas que dél ay» (100).

---

<sup>28</sup> Blecua, J. M.: «Fray Luis de León y el CC», Centro Virtual Cervantes, [cvc.cervantes.es/literatura](http://cvc.cervantes.es/literatura), AIH.Actas X (1989).

## CONFINES EN EXPANSIÓN

Nos encontramos, pues, al parecer, no solo con ángulos y puntas de una estrella singular, sino con una mezcla de ondas lumínicas difíciles de ir devanando, a lo cual no es ajeno el peso de la época que ahora contemplamos, el Renacimiento. Me acerco, pues, a este entramado, pidiendo benevolencia –ya que ha sido estudiado por eruditos–, como modesta cazadora de destellos.

Arias Montano, que en 1552 había obtenido en Alcalá un premio de poesía en latín, se lanza a convertir el *Cantar* en una égloga –su maestro, Cipriano de la Huerga, afirmaba que Salomón había escrito el primer poema bucólico–, pero no se trata de una traducción, sino de un recrear la historia dotándola de numerosos elementos nuevos. Por este motivo, como bien afirma Blecua, «Si la Inquisición pudo recoger y hasta destruir, manuscritos del texto de Fray Luis, es probable que otros desapareciesen por el miedo de sus propietarios, como lo atestigua Francisco Pacheco que tenía la *Paráfrasis* de Arias Montano, que lleva esta nota final: “este papel estuvo en la Compañía de Jesús, y lo vio [el] Padre Juan de Pineda que lo mostró a don Ju<sup>o</sup> de [] (sic) y dice que no es de quien habla el expurgatorio i que puede muy bien tener i leer porque no es traducción rig[urosa]» (12).

Cuando Arias Montano entrega la *Paráfrasis* concluida a Sebastián Toscano en 1554, tiene 27 años. Es muy probable, como apunta Núñez Rivera<sup>29</sup>, que el humanista hubiera ya trabajado el texto del *Cantar* en las clases de Cipriano de la Huerga. Con esta recreación pastoril lo incorporaba y dejaba

---

<sup>29</sup> Núñez Rivera, V.: *De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del Cantar de los Cantares en la poesía aurea*. Sexto Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Ed. de Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 207-263.



claro que, en efecto, no era una traducción rigurosa, como hemos visto que entendieron los sabuesos inquisitoriales.

El diálogo entre esposo y esposa, a los que Arias Montano da los nombres simbólicos de Theolampo y Eumenia, la intervención del coro de las hijas de Jerusalén o el entorno bucólico surgen en el poema, salpicados de otras alusiones o citas directas. En un verde prado –junto a un otero–, una pastora «graciosa y bella aunque algo tostadilla<sup>30</sup>» (15), emite quejas por la ausencia de su esposo: «¿dónde estás?, ¿no respondes? ¿Qué te has hecho?» (19). Y trece versos después clama: «... ¡si un beso de tu boca yo alcanzase. / No hay en el mundo más sabroso vino» (19). Sigue la búsqueda «andando por los montes y las fuentes» (21). Luego el esposo la requiebra, y ella a su vez, diciéndole que es «El manojito de mirra muy preciado» (23) y que tiene la llave de su pecho y abre y cierra «su clausura»... Para él los ojos de su amada remedan «a los de la paloma» (23). Y después entra ella «en la bodega de mi dulce esposo» (28):

Como me privas dela fuerza mia!  
Dadme, dadme del vino que no muera,  
Poned manzanas a mi cabezera  
Y otros olores con que me consuele. (28)

Y aparecen las doncellas de «Hierusalem» a las que el esposo pide no despierten a su amada «que está de amor enferma» (29). Y la esposa relata: «Hablome el mi querido: vente amiga / [...] aquí esta una caverna, / en este risco y en aquesta escala / un agujero està que dentro cala. / En estas cuevas verte yo querria» (32-31). Y pide que maten las raposillas, y afirma: «serè yo suia mientras no deshace / su tela aquesta vida que poseo,

---

<sup>30</sup> Montano, A.: *Paráfrasis del maestro Benito Arias Montano sobre el Cantar de los Cantares de Salomón en tono pastoril*, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1990. Todas las citas pertenecen a dicha edición.

/ en el su amor toda mi alma empleo» (31). (¡De cuántos de estos versos se hará eco san Juan de la Cruz!).

Eumenia ha perdido de nuevo a Theolampo. Sale a la ciudad a buscarlo, la encuentran los guardas; pero ella seguirá hasta encerrarlo en casa de su madre. Habla el coro refiriéndose a Salomón. Este tiene setenta caballeros armados alrededor del lecho; su tienda es de madera del Líbano y él lleva la corona que «le puso en la cabeza la su madre» (38). Y siguen los elogios de Theolampo a su amada: «Un casco de granada es la tu frente» (41), «Tus pechos dos cabritos saltadores» (42), «tu belleza es como un huerto / Que no lo halla abierto» (43). Aparecen la miel, la leche, el nardo, el azafrán, el cinamomo, los vientos soplando, los panales. Ella dice: «Desnuda estaba yo mas bien he oido / la voz de mi consuelo [...] llamando estar; que aunque yo estoi en sueño / mi corazon jamas esta durmiendo» (47). Y más adelante: «Mas siento que mi esposo anda probando / de abrir y mis entrañas de tal guisa / alborotado se han con su llamarme» (48). Por fin enuncia que él «es rojo y blanco» (49), y es «aquel que en mis entrañas tiene nido» (53).

Para él, el ombligo de ella es «una bella tuna en redondeza» (59), el vientre «montón de trigo» (59), los ojos «piscinas hechas de Esbon» (59), y tras loar su estatura «Como quien mira palma el rostro alzado» (60) –dice– «asi conviene en alto a tí mirarte / tus pechos son racimos por bello arte / de la naturaleza obrado yo querria / subir en esas plantas a coger / sus ramos a placer» (60). Y aparecen la mandrágora, el «adovado vino», el «mosto granadino», el árbol bajo el cual parió la madre, la fuerza del amor y el dolor de los celos y, finalmente, la hermana pequeña; y llegan esos versos últimos en que ella afirma del amado que pasará «los frescos montes / mas presto que el cabrito / de la cabra montés y que el gamito» (69).

Pues bien, todo esto y más, que es lo que en la *Paráfrasis* se recoge del *Cantar de los cantares*, queda insertado en un marco más amplio, tan imaginativo como erudito, aportado por el

autor. Es evidente que el objetivo de Arias Montano era fundamentalmente literario. El propósito de fray Luis de León, en cambio, era bien distinto, como él mismo dice en el prólogo: traducir del hebreo «palabra por palabra». Que luego hiciera la *Triplex explanatio*, como afirma, «casi obligado», es otra cuestión. Que de una y otra interpretación corrían copias y la de fray Luis era conocida en los conventos carmelitas, como conjetura Núñez Rivera, es muy posible.

Tenemos, pues, de momento dos propuestas intelectuales y eruditas, una literaria y otra de rigor interpretativo, si bien no por ello de menos belleza. Ambas se sitúan en su propósito, podríamos decir, partiendo del «objeto». Las que seguirán, sea cual sea su intención, se situarán en el «sujeto». En este sentido, la más radical es la de santa Teresa.

La santa de Ávila escribió la primera versión de sus *Meditaciones sobre los Cantares* entre 1566 y 1567. Tal mezcla de pasión y exigencia de lucidez se extiende por dicha obra que, al fin, resultó peligrosa a ojos de los inquisidores, y en 1580 se dictó la orden de quemar el libro, aunque se salvaron varias copias. De hecho, estaba prohibido a las mujeres llevar a cabo una interpretación de las Escrituras, y hasta su lectura en romance.

Pero no sin cierta inocencia, en dicha obra la santa muestra su asombro y desconcierto ante las palabras bíblicas. Ya vimos que empieza citando la frase: «Béseme con el beso de su boca<sup>31</sup>». Inmediatamente añade: «Y luego parece que está diciendo a con quien está: “Mejores son tus pechos”» (424), y afirma que eso no lo entiende.

Encabeza luego el capítulo III con las mismas palabras, y, de pronto, exclama con toda espontaneidad: «¡Oh Señor del cielo y de la tierra, que es posible que aun estando en esta vida

---

<sup>31</sup> Todas las citas proceden de la edición mencionada de las *Obras completas* de santa Teresa.

mortal se pueda gozar de Vos con tan particular amistad y que tan a las claras lo diga el Espíritu Santo en estas palabras, y que aun no lo queramos entender qué son los regalos con que tratáis con las almas en estos Cánticos! ¡Qué requiebros, qué suavidades!» (448). Sigue, pues, la santa entre el asombro y la exaltación. Así, más adelante, leemos: «Dios mío y gloria mía, con verdad que “son mejores tus pechos y más sabrosos que el vino”» (449). Y se revela a sí misma, y comunica, la fuerza que pasa por encima del intelecto: «¡Oh hijas mías, qué secretos tan grandes hay en estas palabras! Dénoslo nuestro Señor a sentir, que harto mal se pueden decir» (449).

Así va, seleccionando pasajes muy puntuales de los *Cantares*, probablemente aquellos que se atreve a comentar, hasta que entra en zona delicada, ya en el capítulo VI: «Metíome el Rey en la bodega del vino / y ordenó en mí la caridad». Teresa de Ávila explica la frase de este modo: «Métela en la bodega, para que allí más sin tasa pueda salir rica. No parece que el Rey quiere dejarle nada por dar, sino que beva conforme a su deseo y se embriague bien, beviendo de todos esos vinos que hay en la despensa de Dios. Gócese de esos gozos; admírese de sus grandezas; no tema perder la vida de beber tanto que sea sobre la flaqueza de su natural; muérase en ese paraíso de deleites. ¡Bienaventurada tal muerte, que así hace vivir!» (458-459). Con estas palabras revela la santa el gran tema con el que pone fin a *Las moradas*. Y concluye el capítulo enlazando con la cita inicial del siguiente y último: «Sostenedme con flores y acompañadme de manzanas, / porque desfallezco de mal de amores», a lo que exclama: «¡Oh qué lenguaje tan divino éste para mi propósito! ¿Cómo, esposa santa, mátaos la suavidad?» (464). Y comenta: «De otro olor son esas flores que las que acá olemos» (464).

Y ese manzano, de cuyos frutos en el *Cantar* pide la esposa ser acompañada, considera santa Teresa, es el árbol de la cruz, «porque dijo en otro cabo en los Cantares: “debajo del árbol

manzano te resucité”» (467). Es una advertencia. Y surge ahora el sentido práctico de la carmelita, pues «un alma que está rodeada de cruces, de trabajos y persecuciones, gran remedio es para no estar tan ordinario en el deleite de la contemplación, [...] que no ha de ser siempre gozar sin servir y trabajar en algo» (467). Así remata dando explicación de su obra, que, dice, escribe para sus monjas, para que gocen de las palabras del *Cantar*, aunque no comprendan «los grandes misterios que hay en ellas» (468).

Santa Teresa no se enfrenta a la obra de Salomón como texto, sino a la expresión metafórica de algo que ha vivido, y lo hace parcialmente. Su escrito es una comunicación íntima. Si busca un interlocutor, si expone todo esto para sus monjas, de hecho, lo escribe en primer lugar movida por un deseo de comprender ese suceso tan fuera de lo habitual y porque, diría yo, como Margarita de Oingt o «escribía o se moría». Era una necesidad vital. No fue este el caso de la fundadora agustina antes mencionada, Mariana de San José –en cuya obra no puedo detenerme esta tarde–, la cual escribió por obediencia, sí, pero, de hecho –conjeturo– obligada, ya que una vez muerto el confesor que le impuso dicha tarea, no considerándose digna de tratar tales temas, movida por el hermoso binomio humildad y rebeldía –o acaso adelantándose a un posible episodio de severa censura–, quemó lo escrito. Su texto se salvó, pues existían dos copias a través de las cuales podemos saber que para ella el *Cantar* transcurría de modo simbólico casi exclusivamente entre Dios y el alma<sup>32</sup>.

El vivísimo resplandor que cobra la estrella que estamos observando, cuando presenta la faz de santa Teresa arras-

---

<sup>32</sup> Véase Jesús Díez Rastrillo y Fabián Martín Gómez: «Comentario al *Cantar de los Cantares* de la madre Mariana de San José, fundadora de las agustinas recoletas de vida contemplativa», *Revista Agustiniiana*, vol. IV, enero-abril, 2014, n.º 166, Madrid.

tra, pues, una interesante cauda. Entre sus ondas lumínicas destaca la de sor María de San José, ya citada, autora de unas variaciones sobre un tema del *Cantar de los cantares*. Su nombre en el mundo era María de Salazar, y, en 1562, contando 13 años, conoció a la santa en el palacio de doña Luisa de la Cerda de Toledo, donde vivía –acaso como pariente de los duques de Medinaceli– y había recibido educación. La adolescente sabía de cultura clásica y dominaba el francés y el latín. Un año después de que Teresa de Ávila escribiera sus *Meditaciones*, y antes de profesar en el Carmelo, a la edad de 19 años (en 1567), María de Salazar componía el aludido poema, del que dice María Pilar Manero<sup>33</sup>, es «un verdadero eslabón hacia san Juan de la Cruz» (55). Anterior al *Cántico* es, en efecto, «Ansias de amor», cuya primera estrofa dice:

Por las calles y plazas voceando,  
buscando te he andado, Amado mío;  
mil días han pasado, y no hallando,  
con dolorosas ansias a ti envío  
mil suspiros, y a todos conjurando,  
cada cual me arroja y da desvío;  
vuelvo con triste llanto y cruda pena  
a soltar al dolor copiosa vena. (495)

Vemos, pues, que la joven autora presenta en primer lugar la búsqueda «por las calles y plazas», palabras con las que remite a una imagen que aparece avanzado el *Cantar*. Ciertamente, el tema en torno al que girarán los versos es el amado ausente al que se busca con pasión, pero con juicio. El poema avanza y la búsqueda no cesa. Tampoco el clamor

---

<sup>33</sup> Manero, M. P.: *La Biblia en el carmelo femenino. La obra de sor María de san José (Salazar)*, AIH. Actas XII (1995), en Centro Virtual Cervantes.

que esta comporta: «... nada sea / en mi favor, provecho, ni socorro; / hasta que aquel que ama mi alma vea» (496).

Elogia luego la monja las contradicciones de la pena que, vivida por el amado, resulta «dulce» y «amable»; y sigue celebrando la búsqueda y pidiendo que «nunca cese aquesta guerra» (497), pues el mundo es el enemigo. Pero luego exclama: «¡Ay, ay, amado mío! ¿qué te has hecho?» (498) (Arias Montano, vimos, decía «¿Dónde estás? ¿no respondes? ¿Qué te has hecho?»), y continúa: «... ¿no te duele el clamor de mi gemido, viendo mi corazón por ti deshecho, / siendo tú la causa, que has herido / [...]?» (años después en los versos de san Juan encontraremos: gemido, herido, clamando...). Y esta muchacha de 19 años incorpora una de las piedras de toque del *Cantar*, pues, para ella, el alma ama «con un amor más duro que el infierno, / más que la muerte fuerte, ardiente llama» (498), y alude a las «entrañas tiernas» (499) del Señor, para continuar refiriéndose a los tres votos que hará cuando entre en clausura: obediencia, pobreza y castidad. Suplica de nuevo la presencia del amado. Y se acerca al final: «Y para estar del todo satisfecha / resta, mi dulce Amado, que te vea» (499), y le pide que, como a Lázaro, le diga que salga, «pues el que en ti esperó todo lo alcanza» (500).

La obra de sor María de San José –la monja letrera, predilecta de santa Teresa–, tanto en prosa como en verso, merece una atención que no se le ha prestado, acaso por los terribles avatares finales de su vida. Como Ana de Jesús, san Juan de la Cruz y Jerónimo Gracián, fue víctima de las maquinaciones de Doria y se la encarceló en su mismo convento, y después se la desterró a Cuerva, donde, pérfidamente tratada, murió.

Si María Pilar Manero nos advertía de ese eslabón hacia san Juan de la Cruz que suponía el poema de sor María de San José, Valentín Núñez Rivera va más allá. Hablando de «Ansias de amor», escrito en octavas, dice: «Los elementos clasicistas en el poema en cuestión y en otras composiciones de la monja

fueron quizás aprendidos a partir del agustino, autor conocido en los carmelos femeninos» (248). Antes había abierto la posibilidad de que la versión en octava rima del *Cantar de los cantares* pudiera ser de fray Luis de León, pues el *modus procedendi* del autor solía ser rematar con poemas parafrásticos los comentarios bíblicos. En cualquier caso, tanto la versión en octavas como la escrita en liras, afirma Núñez Rivera, «pertenecen al entorno luisiano» (238). Y unas páginas después nos comunica una revelación respecto a san Juan de la Cruz: «... el padre José Velasco en el proceso informativo de Medina atribuyó al santo “unas canciones en verso heroico en estilo pastoril” (¿es decir, en octavas?), compuestas, al parecer, en 1563 y con motivo de su profesión como carmelita calzado en el convento de Santa Ana de Medina con el nombre de fray Juan de Santo Matía [...]. Por consiguiente, podría argumentarse una prehistoria poética sanjuanista en octavas, previa a la cristalización de la lira. El modelo tal vez fueran los poemas de la monja letrera, que, por su parte, había bebido de los veneros salmantinos y también, por qué no, de Arias Montano» (249).

#### MÁS ALLÁ DE LOS ASTROS

Y entramos ya en el giro más espectacular de la estrella que atrae nuestra atención, esa obra punta de nuestra literatura, el *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz. Fuera el poema en octavas una versión antigua desechada del mismo san Juan, de fray Luis o de su entorno, lo cierto es que tiene puntos de contacto suficientes para que se pueda sospechar su posible relación con el *Cántico*. Y sigue Núñez Rivera, refiriéndose a este último: «... sintomáticamente, uno de los manuscritos que lo ha transmitido propone el epígrafe siguiente: Traducción de alguna parte de los Cantares entre el Esposo y la Esposa» (251).



Sea como sea, es evidente que el fraile de Fontiveros no pretende trasladar el epitalamio salomónico, como fray Luis de León, a la letra. San Juan lo ha incorporado, ha aceptado en su interior el verdadero enigma que encierra: el amor, un amor que da vida. Y el poema se ha apoderado de él como tal, como aliento de vida. No es baladí que escriba –memorice– las primeras treinta y una estrofas –a las que luego añadirá nueve– encerrado en una angosta celda-prisión de Toledo, en pura penumbra, a pan, agua y sardinas, y mortificado por la suciedad y sus consecuencias; es decir, enfermo y comido de piojos, y con la mínima luz que le entra por una aspillera de tres dedos. Y es que la mente es más poderosa y llama en su auxilio a todo un ejército de elementos albergados en la memoria, cuanto la inteligencia y la sensibilidad han almacenado durante años: esa belleza y ese saber que no necesitan de un espacio exterior para llevar a cabo una construcción gigantesca.

El hombre, se nos ha dicho, es un animal racional. Aristóteles había hecho hincapié en que «cuerpo y pensamiento componen una sola existencia». Este aserto lo realza en el siglo xx sir Charles Sherrington en su libro *Hombre versus naturaleza*<sup>34</sup>: «Hoy, con la evolución de la mente y el desarrollo del sistema nervioso, la famosa insistencia aristotélica de que el intelecto está arraigado en los sentidos es más demostrable que nunca» (180). Para concluir: «La mente es materia y energía» (272). La mente es materia y energía, sí, y el éxtasis es también una cuestión de cuerpo.

Consideremos el estado físico del santo, de una extrema debilidad y enfrentándose a una continua tortura mental, aumentada por el hecho de que no le dan ni papel para escribir. El *Cantar* de Salomón es la obra de la que más cerca se siente –hemos visto que hará que se la reciten en el momento

---

<sup>34</sup> Sherrington, Ch.: *Hombre versus naturaleza*, Tusquets Editores, Barcelona, 1984.

de su muerte—, y no cesa de evocarla como un ensalmo. Los ecos de las distintas versiones van formando en su mente un humus. Todos los elementos vitalizantes se ponen entonces en pie en él, toda su cultura universitaria, popular y religiosa; su sentido rítmico, su paladeo de la palabra. Y, cómo no, ahí está la presencia de un amado ausente y por el que pregunta a todos los posibles interlocutores hasta hacerlo real a través del verso.

El análisis con detalle de sus temas y coincidencias, se trate de Gil Vicente, Garcilaso, Petrarca, Virgilio, el Amadís o el Palmerín de Oliva, los romances, las cántigas de amigo, o bien, como estudia Luce López-Baralt<sup>35</sup>, el eco de la *divina caligo* del Areopagita, las confluencias con Sohrevardi, Shabestari o Niffari tienen una importancia relativa. De hecho, como bien ve la misma Luce López-Baralt, el *Cántico* se inicia con una salida que para el santo «significa exactamente “entrar dentro de sí” [...]. Casi podríamos decir que el poema comienza incluso en un punto cero espacial» (33-34). E insiste en que, de hecho, el santo «está aludiendo desde el principio a un estado alterado de conciencia» (35).

En esa celda, pues, donde san Juan ha sentido, sin que le duela, de tan entregado, que se le va la vida, le han asaltado palabras e imágenes que a él mismo le sorprenden. Aunque tiene noción sincrética de lo que su mente alberga, no está analizando cómo se ha producido este fenómeno y, por ello, más adelante dirá, en el prólogo al *Cántico espiritual A*<sup>36</sup>, que sus versos «antes parecen dislates que dichos en razón» (BAC, 435). Pero no nos confundamos: dice «parecen», y lo dice porque incluso en los peores momentos está con los sentidos des-

---

<sup>35</sup> López-Baralt, L.: *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

<sup>36</sup> San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. de Licio Ruano de la Iglesia, BAC, Madrid, 1972.

piertos. «Vela mi corazón aunque yo duerma», había escrito, ya lo sabemos, Salomón.

No voy a entrar en detalles ni comparaciones entre el *Cántico*, la traducción del *Cantar* de fray Luis, la *Paráfrasis* de Arias Montano y las versiones en octava rima y en liras, lo cual se encuentra ya en los libros. Pero ¿qué singulariza la obra de san Juan de la Cruz y la hace tan excepcional? Para empezar, la musicalidad de sus liras. Siendo un metro complejo en cuanto a sílabas y rimas, fluye en sus versos con absoluta naturalidad. Pero eso es solamente el esqueleto donde se monta un cuerpo de gran riqueza de imágenes, que casi podríamos calificar de surrealistas, en las que se superponen planos simbólicos, de modo que no se hacen fácilmente descifrables. El enorme atractivo del *Cántico espiritual* reside en ello: presenta un enigma. No bastan los trasfondos de Salomón para explicar su hechizo, sino que se debe precisamente a aquello que le hace decir que sus versos parecen «dislates». Léanse solamente las tres primeras estrofas<sup>37</sup>:

1

¿Adónde te escondiste,  
Amado y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huyste aviéndome herido;  
salí tras ti clamando y eras ydo.

2

Pastores los que fuerdes  
allá por las majadas al otero,  
si por ventura vierdes  
aquél que yo más quiero,  
decidle que adolezco, peno y muero.

---

<sup>37</sup> Sigo el texto de san Juan de la Cruz de *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, 1987. Sigo esta edición exceptuada la referencia al prólogo al *Cántico A*.

3

Buscando mis amores  
yré por estos montes y riberas;  
ni cogeré las flores,  
ni temeré las fieras,  
y pasaré los fuertes y fronteras. (249)

Cuando uno llega a este punto, ya no le importa el sentido de las flores, ni de los «fuertes y fronteras». Ha caído en una red de erres, efes, es y aes: *flores, fieras, fuertes, fronteras, riberas, amores...* Y también lo enlazan los finales de los futuros: *cogeré, temeré, pasaré*. Además acaba de oír *fuerdes, otero, vierdes, quiero, muero*. Esta es la trama de Juan de la Cruz: una poesía fonética, en una poesía de imagen simbólica, montada sobre un ritmo que no se pierde ni un instante. Es decir, la fuerza de estos versos reside, para empezar, en el cuerpo de las palabras, el *ruahh*, el soplo sonoro –como destacó en su discurso de ingreso en esta casa García de la Concha<sup>38</sup> (15)–, en su materialidad, su energía, dictada por la sensibilidad, los sentidos, vehículo por el que el hombre entra en contacto con el mundo en ambas direcciones: hombre-mundo, mundo-hombre.

Es sabido que el hechizo, la palabra del mago, consiste en eso: la repetición de sonidos incluso formando sílabas carentes de sentido, y ya hemos recordado que los cabalistas interpretaron el *Cantar* introduciendo el aspecto femenino de Dios, la *Shekinah*, haciendo hincapié en el misterio del sexo, aquella unión del Rey y la Reina (destacada también en la alquimia), que, como vimos, para Gershom Scholem es la clave de todas las «manifestaciones divinas del mundo oculto». En lo oculto se halla, indudablemente, la clave.

---

<sup>38</sup> De la Concha, V.: *Filología y mística: San Juan de la Cruz, «Llama de amor viva»*. Discurso de ingreso en la RAE, Madrid, 1992.

Esta cara de la estrella, he de reconocer, va más allá de lo que yo intuía y me lanzó a la aventura. Ese cegador hechizo –luz oscura– nos persigue a lo largo de todo el *Cántico*, cuya estrofa final, de no ser por las explicaciones del mismo san Juan en la *Declaración de las canciones entre la esposa y el esposo*, difícilmente podríamos captar. Pero dichas explicaciones, que desvelan lo que el carmelita quería decir o lo que halló que había dicho, no son necesarias para gozar del poema, como tampoco lo es conocer los trasfondos literarios. El *Cántico* comunica esto y mucho más. San Juan, allí, en la celda-prisión, experimentó de pronto toda su materia convertida en energía, y, como Salomón surcó los cielos, seguido por genios capaces de buscar el tesoro en el fondo de las aguas, entró en los secretos del lenguaje de los pájaros, y se hizo vehículo incomparable de una experiencia que va más allá del tiempo y del espacio.

Contestación  
de la  
EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> SOLEDAD PUÉRTOLAS

### SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Pocas cosas podría hacer con más convencimiento y placer que dar a Clara Janés la bienvenida a esta casa. La Real Academia Española ha sido siempre sensible a la poesía, como lo demuestra el listado de poetas que a lo largo de los años han ocupado sus sillones, pero la poesía es un arte vivo, expresión y reflejo de su tiempo, y la luz que arroja sobre el presente nos ayuda a entender y a valorar con más matices y profundidad la vida que nos toca vivir.

Al abrir hoy las puertas de esta casa a Clara Janés, la Academia nos viene a recordar el valor de la poesía, esa misteriosa dama encargada de dar aliento y luz a la aridez de la vida y de dotarla de contrastes, complejidad y hondura, y que nos hace un extraordinario regalo, la intuición de la trascendencia. La poesía crea un territorio donde la temporalidad tiene un valor esencialmente simbólico, metafórico. La luz que irradia es atemporal. Esa cualidad de presente perpetuo supone un contrapunto al constante fluir del tiempo y de la vida. El poema es, sin duda, uno de los frutos más delicados de la lengua.

El terreno de la poesía no se asienta sobre lo necesario ni sobre lo infalible. En él, las palabras adquieren nuevos atributos. Iluminan, revelan, desvelan, siembran, inquietan... Es un terreno de límites confusos, límites humanos y, por eso mismo, frágiles y perecederos, pero llenos de anhelos de eter-

nidad. Este acto de hoy es una llamada a prestar especial atención a las palabras de los poetas, a detenernos en estas palabras que pretenden atravesar límites, penetrar en abismos, alcanzar invisibles alturas.

Sin las palabras de los poetas, sin poesía, una lengua perdería profundidad, color, sabor, olor, música.

Escuchemos las palabras de Clara Janés:

«Yo no soy más que el ave,  
menos soy,  
pues no tengo ni el árbol por cobijo  
ni unas alas que el terror escondan  
y ahuyenten la distancia  
ni es nítida mi voz  
ni expresa bien la entraña de la tierra.  
[...]  
Cada noche me musita el animal su instinto,  
los ríos me susurran,  
la hojarasca a los vientos da respuesta;  
yo por mi voz perezco  
en vano intento.  
Si de mi baja cuerda  
de amargura, mi destino tronchado,  
si de mi baja cuerda  
manara cuanto he amado,  
vibrante el mundo en mi garganta airado...  
Mas cómo ser murmullo del abismo».  
De *Ver el fuego* (1993)

La vida de Clara Janés, que nace en Barcelona en 1940, está jalonada por numerosas publicaciones de poemarios, encuentros fundamentales con poetas y escritores (tales los casos de Vladimir Holan y de Rosa Chacel), estancias en Praga y París, fascinación por poesías ligadas a tradiciones muy distin-



tas, que la llevan a realizar versiones en español de poetas entonces desconocidos o poco difundidos entre nosotros, como Johannes Bobrowski, Jaroslav Seifert, İlhan Berk, Ahmad Shamlú, Sohrab Sepehrí, y los consagrados Al-Mutanabbi, Yalal ud-Din Rumi, Omar Jayán, Farid ud-Din Attar, Mansur Hal.lach, Du Fu y Wang Wei.

El amplio y dilatado currículum de Clara Janés da fe de su fecunda entrega a los quehaceres poéticos. Su dedicación plena a la literatura la ha convertido en una persona de enorme sencillez y hondura. El aire poético de sus versos y de los versos que otros escribieron y que ella ha hecho suyos parece rodearla siempre. Clara Janés escribe poesía, traduce poesía, habla sobre otros poetas y escritores en ese tono inconfundible de quienes buscan una verdad, no la verdad objetiva, que finalmente es instrumento de fanatismos y luchas de poder, sino esa verdad que se vislumbra, efímera, fugitiva, pero intensa y profunda, inapelable, cuando, despojado de todo, desnudo, un ser humano se enfrenta a su temporalidad, y no la acepta, no la puede aceptar. Su grito es de dolor y de triunfo. Su palabra, cargada de silencio, es el triunfo.

Este es el terreno por el que transita Clara Janés, y lo hace con asombrosa naturalidad, con esa elegancia que consiste en quitar importancia a las cosas que, al ser indiscutiblemente importantes, no necesitan ser subrayadas. Y, aunque el camino impresiona e incluso causa un poco de miedo, nos invita a adentrarnos en él. ¿Por qué nos iba a dar miedo lo que proporciona tanta felicidad, tanto placer, tanta serenidad? Eso es lo que se respira en las palabras de Clara Janés que acabamos de escuchar. Felicidad, placer, serenidad. ¿Qué buscamos? Destellos de luz, premoniciones de belleza. Clara Janés se define como una «modesta cazadora de destellos», y, sin tener que decirlo, nos invita a serlo nosotros también. Sus palabras ejercen sobre nosotros, que la escuchamos o que la leemos, una fuerza contagiosa. Ese el poder de la literatu-

ra. Trasladarnos al lugar donde la luz es posible. Y todo es posible entonces, no importa que dure lo que dura un suspiro. Pero importa, sí. Importa, y por eso la meta es tan deseable. Cuanto más importa, cuanto más dolor se perciba en una vida sin luz y sin belleza, tanto más valioso es el instante en que se vislumbra la brecha, ese destello que quisiéramos retener para siempre, con el que desearíamos fundirnos.

Mientras el ritmo cadencioso de las palabras de Clara Janés nos invita a seguir el camino que nos conduce por los bíblicos tiempos de Salomón y que luego nos pierde en insondables oscuridades e incansables persecuciones, nos reconocemos en nuestra sed de amor, en nuestra propia oscuridad, en cuevas que ascienden y descienden, en fatigas y desánimos que piden un instante más de vida. El instante decisivo. Ese destello, decisivo, de vida.

Es así, probablemente, como la serenidad va impregnando el texto que suena en nuestros oídos. La serenidad de que este era, y no otro, el camino que queríamos emprender. El aire está atravesado de dudas, contradicciones, silencios. Pero era aquí donde queríamos estar, en este laberinto.

El hilo que nos ha traído hasta aquí es el ritmo de las palabras. Fue así —muchas veces lo ha declarado Clara Janés— como empezó todo. El ritmo de las palabras cobra el ritmo de los pasos, de la andadura, de la joven que anda por la calle. Ahí está el enigma: lo que nos huye perpetuamente. La calle, los pasos, la vida que atrapa y expulsa, que retiene y abandona. Solo el ritmo nos puede sostener.

El exterior penetra en nosotros y, de pronto, nos ofrece unas claves.

En uno de los poemas de su primer libro, *Las estrellas vencidas* (1959-1964), leemos:

«Está cerrado el Café del marino,  
El polvo se amontona en los dinteles.

Roto el toldo, borrados los letreros.  
Cerrada está también la escuela,  
El rótulo pregona:  
Escuela de pesca. Paredes desconchadas,  
quebrados los cristales,  
atrancada la puerta.  
Y discurre la calle soñolienta.  
Vacía.  
Pescadores se agolpan más allá de sus muelles.  
[...]  
Está cerrado el Café del marino.  
Cerrada está la puerta».

¿Qué enigma es este? Cerrada está la puerta. Ese es el lugar en el que hemos estado, esa línea que nos separa de lo cerrado, que nos hace ser conscientes de ese estar cerrado, e incluso, de la precariedad, la fragilidad del cierre material. Lo que está cerrado, en realidad, es ese tiempo al que ya no podemos acceder, aunque atravesemos los dinteles de la puerta. La belleza está en la mirada que se posa en la puerta cerrada.

Si los enigmas son consustanciales a la escritura, para Clara Janés están en el mismo centro, en el corazón de las palabras que persiguen a tientas el momento sublime de la unión con el Amado.

En el recorrido, nuestros pasos coinciden con los de otros poetas, y también los hacemos nuestros. Los lectores de poesía se convierten en poetas, en cazadores de destellos.

En el bellissimo poemario *Kampa* (1986), dedicado a Vladimír Holan, cuyos pasos pronto se unen a los de Clara Janés y, por tanto, a los nuestros, leemos:

«Desde aquella mañana  
estoy corriendo  
camino de Praga.

Se me caen los días de las manos,  
me resbala la vida,  
y siento  
que el universo  
recoge para mí sus estaciones,  
el viento del otoño,  
las nieves y los fríos del invierno  
doblados como sábanas  
en el armario oscuro  
del devenir.  
Busco en mi propia imagen la belleza de antaño,  
y voy tirando al paso  
los gestos que no tienen  
la pura transparencia de la flor del almendro».

Dos de los más importantes referentes de la poesía de Clara Janés son Cioran y María Zambrano. Para Cioran «Poesía significa desmayo, abandono, no ofrecer resistencia al hechizo. Y como todo hechizo, equivale a desaparición». Para María Zambrano «La poesía es lo único rebelde ante la esperanza de la razón. La poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo, el que hace de su desesperación su forma de ser, su existencia».

Para Clara Janés, efectivamente, la poesía es ese abandono, ese sucumbir al hechizo en un intento (así lo ha formulado ella) de aproximarse a lo desconocido, al enigma. Una concepción de la poesía que san Juan de la Cruz definió como un «no saber sabiendo». En esa estela se sitúa la poeta, rememorando, también, los versos de Adonis: «¡Hasta dónde me llevas, cállame / y qué haces de mí, alfabeto!».

«La vida es como esta música que cruza la oscuridad», declaró la escritora en una ocasión. Música y luz son las señales de lo mágico, el misterio, lo desconocido, lo que se desea alcanzar, tocar, el lugar donde perderse.

Los poemarios de Clara Janés han ido dando testimonio del difícil camino hacia la luz (y el fuego) que, sostenida por la música, ha decidido emprender. En unos, prevalece el gesto de rebeldía individual; en otros, la rebeldía se torna encarnación de un sentir colectivo. La soledad y la propia extrañeza se amplían a una visión cósmica. Se respiran diversas influencias: Canetti, Holan, Ibn Arabí de Murcia, Cirlot, el cine de Kurosawa, la filosofía del persa Sohrevardi. Hay fases en que la carga erótica se acentúa. «El poema –declara la autora– se transforma en nexo con aquello a lo que apunta. Sexo y creación se presentan casi como una unidad indisoluble», y recuerda que Platón, en *El banquete*, afirma que el arte es «engendrar belleza», hacer que algo pase «del no ser al ser». Más próximo a nosotros, Rainer María Rilke considera que «la experiencia artística está tan increíblemente cerca de la sexual en su dolor y gozo que ambos fenómenos en realidad son solo formas diversas de una idéntica ansia y dicha».

«El poeta –dice la escritora– está siempre aprendiendo y debe estar atento a las resonancias misteriosas que le asaltan, lleguen de donde lleguen. Poesía es, sí, un saber del «no saber» y, en último término, una forma de humildad, porque exige un total despojamiento. De eso se trata, de una disposición entregada». Y cita las palabras de Bobrowski: «Enséñame a hablar, hierba».

Paralelamente, y sin duda de forma complementaria al inacabable proceso de búsqueda que vertebra la poesía de Clara Janés, la necesidad de la escritora de ampliar su mundo, de traspasar límites, de beber en fuentes situadas en lejanos y misteriosos parajes, la ha llevado a efectuar una labor de difusión literaria de incalculable valor. Ha dialogado con varias y muy diferentes culturas, ha realizado versiones de poemas escritos en lenguas cuya literatura, en muchos casos, nos era prácticamente desconocida. Clara Janés ha necesitado la voz de otros poetas, los ha buscado, nos los ha mostrado a nosotros.

El interés de la escritora por indagar en lo recóndito de las almas se ha combinado en muchas ocasiones, afortunadamente, con su impulso de mostrar, de compartir con los otros sus hallazgos, de su felicidad, porque se respira felicidad, gusto por lo que hace, entrega, en todo lo que Clara Janés nos ofrece, nos expone.

Cuando escribe poemas, cuando nos ofrece, traducida a nuestra lengua, la palabra de otro poeta, cuando nos habla de otros escritores, Clara Janés nos invita con conocimiento, con pasión –y con maravillosa naturalidad, como algo que es parte de su naturaleza y que no necesita forzar– a transitar por ese camino de descubrimientos y revelaciones que es la literatura y que las palabras que hoy hemos escuchado no hacen sino corroborar.

Antes de dar a Clara Janés la bienvenida formal a esta casa, me gustaría decir unos poemas de la autora que expresan mucho mejor de lo que yo sería capaz de hacer la búsqueda que tan gozosamente se ha impuesto:

Del poemario *Vivir*:

CASILLAS

a Jitka

El manso regresar de los rebaños  
en el azul atardecer...  
Una a una las cabras  
van llenando de motas movedizas las laderas,  
dando vida al camino  
que avanza hacia la noche.  
Es sabio en su gesto el animal  
y conocedor de identidad de acción y tiempo.  
Jamás se empeña en ir contra su ser  
ni exige de sí mismo el acto heroico.

Con precisión cumple su arco  
sumiso a las potencias,  
y cuando ya las tinieblas se anudan,  
cruza sin vacilar las puertas del corral.  
Nosotros sin embargo, a la hora del sueño,  
salimos casi a tientas  
y nos perdemos bajo los castaños bañados por la luna.

De *Fractales*  
[Irán tras la guerra con Iraq]

LA CASA DE MAZANDARÁN  
a Askari Pashaí

Mientras nos cercaba la noche,  
subimos a la araucaria.  
El tiempo se mecía en el columpio.  
El amor dormía en la frescura de la hierba.  
Un eco de antiguas danzas  
se arremolinaba en torno al nogal  
y el recuerdo de los potros estremecía los campos.  
Sobre la casa silenciosa  
Marte imponía su stirpe  
mientras los tenaces grillos  
apuntalaban la oscuridad.  
Toda la vida transcurrió en aquellas horas:  
el deseo inicial se desgarró entre las zarzas,  
la música atravesó los espejos,  
un pueblo doliente apareció en la negrura,  
los amigos muertos, en el llanto.  
Pero la mano del aire se posó sobre el dolor  
y en la voz del muchacho se desangró el pasado.  
Se amansaron las sombras.  
El amor dormía en la frescura de la hierba.

¡No te despiertes,  
no entres en la rueda!  
Y coronamos de jazmines la aurora.  
Cuando abrió los párpados  
floreció un poema.

Un último poema, una loa a la ficción:

DULCINEA

«Sólo la ficción  
merece ser amada  
no conoce respuesta  
lo profundo  
del corazón. Sólo el sueño  
que las mismas células dibujan  
puede dar cuenta  
del intocado amor.  
Llegar a ser el otro que uno alberga  
invisible a los ojos  
ajenos  
y a los propios, ese enigma  
–realidad irreal–  
depositado por el aire  
en la piel.  
Y que venga la muerte  
la mar que nos espera,  
y desvele su nombre  
reflejado en el agua:  
Dulcinea».



Bienvenida, querida Clara. En nombre de la corporación, te doy las gracias por traer a esta casa tu estrella de infinitas puntas, y el ritmo que hilvana tus palabras.