



De Yerushalayim a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz

David Domínguez-Navarro
University of Western Ontario, London, Canadá

RESUMEN:

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la corriente humanista sirvió de base para el uso de nuevos temas como la exaltación de la naturaleza y la revalorización de los conceptos de cuerpo y alma influidos por la corriente platónica. En el ámbito religioso español el antropocentrismo se adulteró en forma de un cristocentrismo, influyendo notablemente en el desarrollo de piezas místicas como *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (1542-1591). El siguiente artículo examina *Cántico espiritual* como un hipertexto cristiano donde San Juan adopta elementos característicos alegóricos del *Cantar de los Cantares* fundados en la exégesis judía, para proyectarlos en su texto y crear una obra mística de profundo sentido religioso y dirigida hacia un público cristiano. Para ello, se discuten y comparan tres aspectos empleados en ambos trabajos que proporcionan una perspectiva diferente en el sentido alegórico de ambas obras: el paisaje, los personajes y los elementos simbólicos empleados en los mismos.

ABSTRACT:

During the second half of the XVI century, humanism was the basis for the use of new topics such as the exaltation of nature and the reexamination of the concepts of body and soul influenced by Platonic thought. The anthropocentric ideas forged in this period in Spain reflected on religious mystical material in the form of *Christicism*. This is the case of *Spiritual Canticle* by Saint John of the Cross (1542-1591). The aim of this essay is to analyze Saint John of the Cross's work as a Christian hypertext of the biblical text of *Song of Songs* where Saint John borrows the story and transforms it to create a similar mystical work addressed to a Christian audience with its own theological and cultural background. To do so, three aspects from both works will be analyzed and compared: characters, scenery, and the mystical features portrayed in both poems.

El *Cantar de los Cantares* es uno de los libros canónicos de las Escrituras, siendo además uno de los más cortos, con tan sólo 117 versos.¹ Concebido como una sucesión de poemas

1.- Del hebreo שיר השירים (*Shir ha-Shirim*). Algunas fuentes han atribuido la autoría del *Cantar*, así como los libros de *Proverbios* y *Eclesiastés* al rey Salomón; sin embargo, teniendo en cuenta la temática del mismo, se ha rechazado esta teoría y se ha defendido la idea de varios autores quienes pudieron pertenecer a una escuela poética contemporánea al reinado

amorosos bajo una misma unidad dramática, describen la historia de una joven israelita de gran belleza de nombre Sulamita quien, capturada por el rey Salomón ingresa en su palacio para formar parte del harem de esposas del monarca.² Salomón, con ayuda de sus concubinas, intenta conquistar el amor de la joven, que había sido entregada a un pastor de la región. Después de cuatro intentos fallidos y, como prueba de su fidelidad y amor verdadero hacia su amado, Salomón libera a la joven permitiéndola regresar a casa con el pastor. El *Cantar*, leído de forma no alegórica, es un canto profano y erótico alternado de discursos y diálogos entre la sulamita y su amante varón. El texto tuvo gran relevancia en el desarrollo del misticismo cristiano y la cabalística judía;³ según la exégesis hebrea ha sido interpretado de forma alegórica como un epitalamio de una boda real entre Jehová y el pueblo de Israel.⁴ Las sucesivas interpretaciones místicas del *Cantar* por parte de exégetas cristianos identificaron el poema como la unión amorosa de Cristo con su Iglesia, o con el alma humana.⁵ Entre los autores místicos que proyectaron esta idea destacó el español San Juan de la Cruz (1542 - 1584) en el siglo XVI con su poema *Cántico Espiritual*.⁶ Su obra toma como marco principal el texto del *Cantar de los Cantares* bajo el estilo de la

de Salomón entre 970 y 930 a. C. (véanse Segal, «The Song of Songs», *Vetus Testamentum*, 481-82; Suarès, *The Song of Songs: The Canonical Song of Solomon Deciphered According to the Original Code of the Qabala*, 8).

2.- El gentilicio sulamita provendría de la aldea llamada *Shulam* o *Shunam* habitada por la tribu de Issachar, en la región de Galilea donde es originaria la joven (véase Josué 19: 18). El vocablo ha sido interpretado alegóricamente por diversas fuentes con las palabras *shalom* (paz) y *shalem* (perfecto o perfecta) en referencia a la unión armónica de los esposos. También podría hacer referencia a la forma femenina de Salomón; es interesante destacar que los tres vocablos derivan de la misma raíz [ש-ל-ם] (véase Pike, *A Compendious Hebrew Lexicon Adapted to the English Language*, 158).

3.- Esta relación llegó a ser la base de la escuela de misticismo judío conocida como *merkavah* (carroza) en referencia a la visión del carro de fuego por parte del profeta Ezequiel (véanse Ezequiel 1: 1-28, y los trabajos de Kravitz y Olitzky, *Shir hashirim: A Modern Commentary of the Song of Songs*, 11).

4.- Robinson, «An Outline for Studying the Song of Songs», *The Biblical World*, 191. La interpretación alegórica del *Cantar* en el judaísmo aparece por vez primera en el Talmud (150-500 d. C.) y más en particular en el *Targum* o comentario al *Cantar* del siglo VI d. C. El texto se ha interpretado simbólicamente como el amor de Jehová hacia su pueblo elegido, representados como Esposo y Esposa, con referencias al Éxodo judío de Egipto y su viaje por el desierto.

5.- Orígenes de Alejandría (180-254) fue uno de los primeros exégetas bíblicos de la teoría mística cristiana. Su interpretación del *Cantar de los Cantares* se fundamenta en la unión mística entre Cristo y la Iglesia. La lectura mística del *Cantar* le llevó a profundizar más en esa unión que aplicó como una unión entre Cristo y el alma humana (véase Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, 11-15). Así, Orígenes añade en sus *Homilias* que, «the figure of the bride and Bridegroom teaches us that the communion with God must be attained by the paths of charity and love [...] When the soul has completed these studies, by means of which it is cleansed in all its actions and habits and is led to discriminate between natural things, it is competent to proceed to doctrinal and mystical matters, and in this way advances to the compensation of the Godhead with pure and spiritual love» (*The Song of Songs. Commentary and Homilies*, 39-41). Orígenes inauguró dos tradiciones interpretativas del *Cantar*: la primera eclesiástica (representa la Iglesia como Esposa), y la segunda individualista (la Esposa es el alma o el creyente). San Jerónimo y San Agustín pertenecen a la eclesiástica, mientras que Gregorio de Nisa y San Juan de la Cruz forman parte de la individualista. Para un análisis más profundo de estas dos vertientes, véase el estudio realizado por José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a San Juan de la Cruz*, 104.

6.- Debe tenerse en cuenta la influencia de tres fuentes de estudio sobre la interpretación mística del *Cantar de los Cantares* en San Juan de la Cruz: la tradición exegética patristica, el desarrollo medieval sobre el texto y el movimiento cabalista español, y la traducción del texto bíblico elaborada por su contemporáneo Fray Luis de León. El desarrollo de la cabalística en la Península Ibérica floreció durante el periodo de la *convivencia* bajo el reinado de Alfonso X (1230-1284). Durante esta etapa se tradujeron a castellano textos cabalísticos, así como los trabajos del *Talmud* y el *Alcorán* a través de la Escuela de Traductores de Toledo (Baer, *A History of the Jews in Christian Spain*, 111-30; Swietlicki, *Spanish Christian Cabala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, 3). Para un estudio sobre los orígenes de la Cabalá y su estudio e influencia en el pensamiento europeo véanse los trabajos realizados por Gershom Scholem en *Major Trends in Jewish Mysticism* (1961) y *On the Kabbalah and Its Symbolism* (1965).

poesía italiana renacentista. Formado por treinta y nueve estrofas o liras compuestas en diferentes períodos de espacio y tiempo describen la relación amorosa entre una esposa y su esposo simbolizando la unión mística entre Cristo y la Iglesia.⁷ El siguiente trabajo analizará la hipertextualidad entre el texto origen del *Cantar de los Cantares* y el texto final del *Cántico Espiritual*, mediante el cual San Juan de la Cruz otorga un valor alegórico y religioso cristiano. Para ello se compararán tres aspectos integrales del poema: el paisaje, los personajes y los elementos simbólicos de la paloma, el ojo y el vino empleados en ambas obras.⁸ El proceso del misticismo español representado por San Juan de la Cruz, al igual que sus contemporáneos místicos Teresa de Ávila y Fray Luis de León, se fragua en un momento de profundos cambios que afectaron en España los ámbitos religioso y cultural.⁹ A partir de las ideas desarrolladas en Trento se produce una vuelta al estudio divino de temas profanos, fenómeno que ya se produjo durante el Medievo.¹⁰ Sin embargo, mientras en la etapa medieval la literatura y su mundo afectivo quedaban relegados por la posición de la Iglesia en temas artísticos, durante el Renacimiento se produce una nueva tendencia donde se mantiene el cultivo de lo divino junto a una carga sentimental que no excluía la afectividad y el intimismo. La lírica se convierte en el cauce adecuado, y la temática amorosa la que recoge esta carga afectiva.¹¹ La corriente humanista sirvió de base para el uso de nuevos temas como la exaltación de la naturaleza como fuente generadora de vida, el amor como unión espiritual superando la unión meramente física y material, la armonía, y la revalorización de los conceptos de cuerpo y alma influidos por la corriente neoplatónica entre otros. En esta etapa, el antropocentrismo se adulteró en forma de un cristocentrismo que proponía la ascética y la mística como formas de vida, el optimismo frente al pesimismo y milenarismo medievales. De este modo, Cristo se convierte en la fuente de vida y el camino del alma humana para alcanzar su unión con Dios. Esta idea se forja en San Juan de la Cruz quien concibe a Cristo como el único mecanismo del alma para consumir su unión mística con Dios, y donde el amor se convierte en la fuerza mo-

7.- Durante su cautiverio en Toledo en 1578 compuso las 31 primeras estrofas del poema. Después de su salida de prisión y durante su estancia en Baeza escribió las estrofas 32 a 34. En 1584, a petición de una monja del convento de Granada, añadió cinco estrofas más al poema y redactó el primer comentario completo del *Cántico*, para su difusión en la Orden de las Carmelitas. Más tarde, ante la necesidad de remodelar y extender su texto San Juan desplazó ciertas estrofas, añadiendo una estrofa suplementaria y reorientando ciertos pasajes del poema. El resultado fue una segunda redacción del mismo, llamada más tarde *Cántico B* compuesto por 40 estrofas, mientras que la primera versión, de 39 estrofas se convirtió en el *Cántico A* (Tavard, *Poetry and Contemplation in St. John of the Cross*, 37). En este trabajo se ha utilizado como base de estudio el *Cántico (CA)* que corresponde con la primera redacción del mismo según el manuscrito de Sanlúcar. La versión empleada en este artículo proviene de la edición del texto por Raquel Asún (Barcelona: Planeta, 1986).

8.- Gérard Genette describe *hipertextualidad* como las conexiones que se establecen entre textos, en particular la narración de historias. Mediante esta técnica se estudia el proceso de reencarnación de un texto de un discurso inicial conocido como *hipotexto* o texto fuente, y la versión nueva del discurso llamada *hipertexto* (o texto meta) (Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, 2).

9.- Estos principales eventos fueron la expansión imperial de Carlos V, las batallas contra los otomanos por el control del Mediterráneo y el nacimiento de la Reforma y los movimientos protestantes. Éstos últimos fomentaron el surgimiento de sectas y grupos de alumbrados que daban gran importancia a la oración mental como mecanismo de acercamiento espiritual con Dios (Cugno, *Saint John of the Cross: Reflections on Mystical Experience*, 6).

10.- Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, 153.

11.- Asún, *op. cit.*, xxi.

triz del mensaje cristiano del poeta.¹² El misticismo cristiano de San Juan se fundamenta en dos vertientes de acuerdo a su concepción del mundo y la relación de Dios ante éste y el ser humano: apofática y catafática. La primera hace referencia a una interpretación negativa de la teología, mientras la segunda lo hace desde una perspectiva positiva.¹³ Asimismo, dentro de la ascética cristiana se distinguen tres fases para perfeccionar el acercamiento místico con Dios que se implantan durante la Edad Media a partir de los trabajos de Dionisio el Areopagita: la vía purgativa, o la lucha del ser humano frente a los vicios carnales, la vía iluminativa, donde el alma se purga de la materia y la vía unitiva, que supone «la unión con el ser puro, Dios».¹⁴ A través de estas tres fases purificadoras el alma humana completa su trayecto final con la unión mística con Dios, mensaje que San Juan proyecta mediante los personajes de su poema.

Los protagonistas del *Cántico Espiritual* lo componen una esposa y su esposo que simbolizan el matrimonio espiritual entre la Iglesia o el alma cristiana (la esposa) y Cristo (el esposo) de acuerdo a la exégesis cristiana. El poema evade casi por completo la temática religiosa, convirtiéndolo en un texto profano, de corte erótico siguiendo el mismo esquema que el *Cantar de los Cantares* en cuanto a contenido y temática. La estructura del *Cántico* destaca por su textura paralela y dramática formada por 3 intervenciones del coro, y 2 diálogos entre los amantes:¹⁵

Esposa	estrofa 1-4	Coro (II)	estrofa 27
Coro (I)	estrofa 5	Esposo	estrosas 28-30
Esposa	estrosas 6-12	Esposa	estrosas 31-32
Esposo	estrofa 12	Esposo	estrosas 33-34
Esposa	estrofa 13-26	Esposa	estrosas 35-38
		Coro (III)	estrofa 39

12.- Como resalta Alain Cugno, «el misticismo es un lugar para el intercambio entre fe y Dios; a través de la fe Dios se hace presente al hombre. El discurso místico describe la cara humana del alma. Es además analítico: el creyente no avanza en conocimiento sino que explora en profundidad. Por último, es ascendente y vertical hasta alcanzar su unión íntima con Dios» (*Saint John of the Cross: Reflections on Mystical Experience*, 17-18).

13.- La idea de teología negativa de desarrolla a partir de la corriente neoplatónica que influyó notablemente las tradiciones místicas judía, islámica y cristiana; en este aspecto la figura más importante fue Plotino en el siglo III d. C. quien en su obra *Enéadas* donde expone la idea del Ser o Dios como una entidad «absolutamente trascendente, indescriptible en indivisible» (III, 17). Otro personaje a destacar en la teología apofática es el monje sirio San Dionisio Areopagita, quien en el siglo VI d. C influido por las teorías neoplatónicas sostiene que Dios se sitúa por encima del ser, y el conocimiento divino se accede a través de la negación absoluta; en otras palabras, Dionisio argüía que para acceder a conocer y entender a Dios se hace no explicando quién es o qué es, sino lo que no es: «For by the unceasing and absolute renunciation of yourself and of all things you may be borne on high, through pure and entire self-abnegation, into the superessential Radiance of the Divine Darkness» (*On the Divine Names and Mystical Theology*, 203). Por su parte, la teología catafática sostiene la habilidad del ser humano para acceder a Dios mediante la razón y el contacto físico con el medio. La creación del mundo, vista como obra creadora de Dios se convierte en el instrumento del hombre místico para descubrir los atributos de Dios (Foster and Beebe, *Longing for God: Seven Paths of Christian Devotion*, 240).

14.- Morón Arroyo, *La mística española: antecedentes y Edad Media*, 29-30.

15.- Tavard, *op. cit.*, 129. Las abreviaciones empleadas a lo largo del artículo - CC y CE - se han utilizado para distinguir las acotaciones y citas del *Cantar de los Cantares* y *Cántico Espiritual*.

La estructura del *Cantar de los Cantares* está formada por 8 estrofas con el tema y los protagonistas distribuidos de la siguiente forma:¹⁶

Estrofas 1-2	La sulamita añora la ausencia de su amante Coro de las Hijas de Jerusalén Primer intento de Salomón para ganar el afecto de la sulamita
Estrofas 2-3	Sueño de la sulamita con su amado
Estrofas 3-4	Segunda propuesta amorosa de Salomón a la sulamita
Estrofas 4-5	Encuentro entre sulamita y el joven pastor
Estrofas 5-6	Coro de mujeres
Estrofas 6-7	Tercera propuesta amorosa de Salomón a sulamita
Estrofas 7-8	Última propuesta amorosa de Salomón Reencuentro entre la sulamita y el amado, y regreso a Shulam

El escenario geográfico donde se asienta el texto bíblico sitúa la historia en la zona que comprendía parte del imperio persa y las regiones administradas por el reino de Israel bajo el rey Salomón. Esta información se obtiene a través de datos como las viñas de Ein Gedi, los montes de Bether, o el bosque de Líbano.¹⁷ El paisaje del *Cántico* proyecta las tierras de Castilla por su extensión amplia, seca, bucólica y natural, y lugar de nacimiento del místico español donde vivió gran parte de su vida.¹⁸ Al mismo tiempo es un escenario natural rodeado de árboles, praderas, valles, pilares de rocas y montañas, que evocan de esta manera la Sierra Nevada de Granada donde el autor escribió varias de las estrofas; de esta forma, el paisaje del hipertexto se mantiene en consonancia con el empleado en el texto original.¹⁹ La descripción paisajística posee un papel importante en ambas obras; por una parte pretende recrear el escenario del paraíso terrenal y, por otra parte proyectar a Dios como el origen y generador de vida de esta naturaleza. Como señala Daniel A. Dombrowski, «[Saint John of the Cross] sees nature as an organic whole, [...] and he symbolizes God as the head of this whole».²⁰ En el caso de San Juan, este paisaje se emplea como mecanismo para proyectar a Cristo quien, representado por el Amado, se convierte en el creador y generador del mismo:

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado. (CE 4: 1-4)

16.– Robinson, *op. cit.*, 192-94; Segal, *op. cit.*, 470-90. Las citas del texto bíblico se han tomado de la versión castellana de la *Santa Biblia* de Casiodoro de Reina, y editada por Cipriano de Valera en 1602.

17.– «Racimo de copher en las viñas de Engadi Es para mí mi amado» (1: 14); [...] Tórnate, amado mío; sé semejante al gamo, ó al cabrito de los ciervos, Sobre los montes de Bether» (2: 17); El rey Salomón se hizo una carroza de madera del Líbano» (3: 9).

18.– Ruiz-Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz*, 33.

19.– Tavard, *op. cit.*, 46. Este tipo de imágenes son similares en el hipotexto; de esta manera en el *Cantar* se observan viñas (1: 14), árboles silvestres (2: 3), montes y collados (2: 8), o escarpados parajes (2: 14).

20.– St. John of the Cross: *An Appreciation*, 107.

Las estrofas 14 y 15 son las más significativas sobre el paisaje por parte de San Juan quien exalta en boca de la esposa el poder de creación del Amado [Cristo]:²¹

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos,
 la noche sosegada
 en par de los levantes del aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora. (CE 13: 1-5; 14: 1-4)

La hipertextualidad en el tratamiento de los personajes y la interpretación alegórica de ciertos conceptos es uno de los rasgos que distingue a ambas piezas, y en el caso del *Cántico* proveen a la obra con un claro mensaje *crisológico*. Mientras que en el texto bíblico, las descripciones físicas de los personajes son notorias y abundantes en detalles, San Juan prescinde de ellas; esto se debe, como señala José C. Nieto a que «la antropología hebrea no es ascética y no se avergüenza del cuerpo que es la creación de Dios».²² Los personajes del *Cantar* lo forman Salomón, la joven sulamita y un joven pastor; asimismo, aparecen acompañados por un grupo de doncellas y los hermanos de la amada.²³ Si bien la esposa del *Cántico* no recibe la misma atención física que la joven sulamita del *Cantar*, San Juan mantiene un rasgo físico común en ambas: el color oscuro de su piel, forjado así al trabajar en las viñas junto a sus hermanos:²⁴

No quieras despreciarme,
 que, si color moreno en mi hallaste,
 ya bien puedes mirarme
 después que me miraste,
 que gracia y hermosura en mi dejaste. (CE 24: 1-5)

Se desconoce la procedencia del Esposo y la esposa, y ésta última no forma parte de ningún harem; el coro del texto bíblico, formado por las jóvenes doncellas y los hermanos de la sulamita, queda reemplazado en el *Cántico* por la naturaleza y un grupo de pastores, mientras que la figura del rey Salomón es ausente en el *Cántico*; esto pudo servirle a San

21.- Un rasgo particular del *Cántico* es la falta de orden lógico de las liras, debido a la influencia de la sintaxis hebrea que San Juan intenta imitar en sus estrofas con la misión de «hebraizar» en cierto modo sus versos; esto puede observarse en la ausencia de los verbos *ser* y *estar* en las estrofas 14 y 15 formadas exclusivamente de frases nominales, debido a la arbitrariedad de la lengua hebrea con el verbo *ser*, que *per se* no existe en la forma del presente. Como añade Luce López Baralt, «El «Cántico» duplica el misterio literario del epitalamio porque al leerlo advertimos que es la obra de un sólo autor [...] de un renacentista que escribe en liras italianizantes un poema cuya ambientación resulta sin embargo más bíblica o semítica que propiamente europea» (*San Juan de la Cruz y el islam: Estudio sobre las afiliaciones semíticas de su literatura*, 38).

22.- *op. cit.*, 106.

23.- «Morena soy, oh hijas de Jerusalem, mas codiciable; como las cabañas de Cedar, como las tiendas de Salomón [...]. Hazme saber, o tú a quien ama mi alma, dónde repastas, dónde haces tener majada al medio día: Porque, ¿por qué había yo de estar como vagueando tras los rebaños de tus compañeros?» (CC 1: 5, 7).

24.- «No miréis en que soy morena, porque el sol me miró. Los hijos de mi madre se airaron contra mí, hicieronme guarda de viñas». (CC I: 6).

Juan para destacarse del elemento geo-político y de personajes bíblicos del Antiguo Testamento, intensificando así su mensaje cristiano. El empleo alegórico de imágenes aparece de forma abundante a lo largo del texto origen. Destacan en particular tres figuras que aparecen en ambas composiciones y cuya interpretación simbólica difiere del texto bíblico y del *Cántico*: la paloma, el ojo y el vino. La paloma, empleada en ambas composiciones es sinónimo del amor, además de la virtud, la inocencia y la felicidad; como emblema del amor ha sido utilizada en la tradición lírica anterior: fue el ave de las diosas sirias Ishtar y Astarte, al igual que de la diosa griega Afrodita y la Venus romana.²⁵ En el *Cantar* la sulamita aparece retratada como paloma en varias ocasiones por parte de su amado.²⁶ Es descrita con «ojos de paloma», y como tal vuela hacia lo alto de la montaña pero sin alejarse demasiado del joven pastor. Esta expresión sugirió en la exégesis judía que los ojos claros y limpios de la paloma representaban la visión de los líderes de Israel, los ojos de la comunidad.²⁷ Asimismo, el amado aparece personificado en forma de paloma descendiendo en el jardín de la amada. De acuerdo a la interpretación rabínica, esta imagen se interpretó como la respuesta de Dios a las peticiones y oraciones de los israelitas; como una persona recogiendo lirios en su propio huerto, Dios reunió a los israelitas en Babilonia y les salvó de la esclavitud mediante el exilio y las hazañas de líderes como Ezra, Ciro o Judá.²⁸ San Juan proyecta la misma figura de la paloma para personificar a la joven en boca propia y en la del Esposo:

;Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!

(*El Esposo*)

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma. (CE 12: 1-5)

La escena del vuelo por parte de la esposa puede interpretarse en el hipertexto como el momento de éxtasis en unión con el Esposo [Cristo]; llegado a este punto el alma alcanza su plenitud mayor al contacto con lo divino y guarda una estrecha relación con empleo de la paloma como figura alegórica que aparece presente en el Nuevo Testamento, como es el caso de la ofrenda de dos palomas por parte de María después del nacimiento de Cristo, o el Espíritu Santo descendiendo sobre Cristo durante su bautismo.²⁹ Más adelante, el Es-

25.– Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, 61.

26.– «He aquí que eres bella: tus ojos de paloma [...] Paloma mía, que estás en los agujeros de la peña, en lo escondido de escarpados parajes, muéstrame tu rostro, hazme oír tu voz [...] Mas una es la paloma mía, la perfecta mía [...]» (CC 1: 15; 2: 14; 6: 9).

27.– Kravitz y Olitzky, *op. cit.*, 10.

28.– Kravitz y Olitzky, *op. cit.*, 72: «Mi amado descendió a su huerto, a las eras de los aromas para apacentar en los huertos, y para coger los lirios. Yo soy de mi amado, y mi amado es mío: él apacienta entre los lirios» (CC 6: 2-3).

29.– Lucas 2: 22-24: «Y como se cumplieron los días de la purificación de ella, conforme a la ley de Moisés, le trajeron a Jerusalem para presentarle al Señor (Como está escrito en la ley del Señor: Todo varón que abriere la matriz, será llamado santo al Señor), y para dar la ofrenda, conforme a lo que está dicho en la ley del Señor: un par de tórtolas, o dos palominos». Véase también Mateo 3: 16: «Y Jesús, después que fué bautizado, subió luego del agua; y he aquí los cielos le fueron abiertos, y vió al Espíritu de Dios que descendía como paloma, y venía sobre él». Orígenes en su comentario al *Cantar de los Cantares* es el primer exégeta en relacionar a la paloma con el Espíritu Santo: «[...] for the dove is the emblem of the Holy Spirit. To understand the Law and the prophets in a spiritual sense is, therefore to have the eyes of a dove» (*op. cit.*, 170).

poso se dirige de nuevo a su amada bajo el mismo término, añadiendo el adjetivo ‘blanca’ para acentuar la pureza de ésta, y evocando el relato bíblico del arca de Noé; el ramo que portaba la paloma, un pequeño tallo de oliva, reveló a Noé que las aguas del diluvio habían descendido, informando de la nueva alianza con Dios e Israel;³⁰ San Juan toma la misma imagen proyectándola con un valor cristiano; la tórtola, (Iglesia) regresa a su Amado (Cristo) quien le espera en un pasaje verde y florido que recuerda al Jardín del Edén:³¹

La blanca palomita
al arca con el ramo se ha tornado
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado. (CE 33: 1-5)

Junto a la paloma, la imagen del ojo aparece como figura simbólica, en ambos trabajos, siendo la parte del rostro que más descripciones recibe en ambos poemas; expresan sentimiento, sensación y percepción física, a la vez que claridad.³² En el *Cantar* la imagen del ojo se emplea en el sentido de fuente y, junto con el agua simbolizan elementos purificadores:

Huerto cerrado eres, mi hermana, esposa mía;
Fuente cerrada, fuente sellada [...]
Fuente de huertos, pozo de aguas vivas,
Que corren del Líbano. (CC 4: 12, 15)

Los exégetas hebreos relacionaron esta escena con la primavera que bañaba de agua el Jardín del Edén y que originó los cuatro principales ríos de la antigüedad;³³ simboliza además la renovación y limpieza espiritual del cuerpo, así como el origen de la vida y de Israel pues estos arroyos proveían de agua las diversas partes del reino.³⁴ Sin embargo, San Juan basándose en la exégesis bíblica de contemporáneos místicos como Fray Luis de León o Benito Arias Montano dota a esta imagen con un valor cristiano y diferente del

30.– Ferber, *op. cit.*, 62.

31.– Marcel Bataillon señala que desde Aristóteles y luego Plinio el viejo el símbolo de la fidelidad matrimonial, de la casta viudez, estaba representado en la paloma y no en la tórtola, a la que después trasladó ese rasgo la patristica cristiana (véase «La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 293). De igual manera, la paloma aparece como emblema del amor dentro de la literatura árabe, como es el caso de la obra *El collar de la paloma* (*Tawq al-Hamama*) de Ibn Hazm de 1022. Escrita en prosa con versos intercalados y en árabe clásico durante la España musulmana retrata y describe las señales y aspectos del amor basados en la propia experiencia del autor Ibn Hazm y de las gentes de al-Ándalus durante el gobierno de la dinastía omeya. El título posee un profundo valor simbólico vinculado con la poesía amorosa neoplatónica; los autores clásicos árabes como Avicena o Ibn Dawud asociaban a la paloma con el alma, representando la primera el alma caída. Para un estudio más profundo de la obra de Hazm véase los trabajos y traducción castellana de Emilio García Gómez, *El collar de la paloma: tratado sobre el amor y los amantes*, 1967.

32.– Ferber, *op. cit.*, 71. Distingase que este vocablo hebreo significa también *fuentes* y *aspecto*. Expresa también atributos no físicos como conocimiento o carácter. De acuerdo a la exégesis bíblica, el ojo es junto con la boca, la piel y la vejiga una de las cuatro fuentes corporales que permiten la eliminación del exceso de líquidos. Todo ello está vinculado con un estado de limpieza y purificación corporal. Sin embargo, el ojo produce además agua en forma de lágrima en estados de dolor o tristeza, conllevando a una purificación más espiritual (Véanse Pike, *op. cit.*, 102; Hoffman, *In the Beginning: A Short History of the Hebrew Language*, 220).

33.– Estos cuatro ríos lo formaban el Arnon, Jabbok, Jordan y Yarmuk (Kravitz y Olinski, *op. cit.*, 52).

34.– El *Targum*, relaciona la fuente sellada con la castidad de la mujer que se mantiene pura y custodiada en su jardín cerrado, y con la imagen del agua como referente en el ritual de inmersión de la mujer judía en el *mikvah* (Kravitz y Olinski, *op. cit.*, 54).

texto bíblico.³⁵ Así, proyecta el concepto hebreo de *ojo* —אֵינַן— (ayin) en un sentido físico: primero, como manantial o *fuentes*, y segundo, con un valor más profundo, añadiendo el adjetivo *crystalina*. De esta manera, la estrofa 12 del *Cántico* representa a Cristo en forma de fuente cristalina:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados! (CE 12: 1-4)

Esta fuente es por un lado cristalina, símbolo de la pureza y la fe de Cristo el Esposo y, como señala el propio místico en su comentario del *Cántico*, «tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte y clara, limpia de errores y formas naturales».³⁶ Por otra parte, la denomina *fuentes* pues «de ella manan al alma las aguas de los bienes de todas las almas espirituales»;³⁷ de esta manera, el lector se encuentra con el alma de la esposa que intenta adentrarse así en las aguas cristalinas para que le permitan ver el rostro de Dios, «sus ojos deseados».³⁸ Al igual que en el caso de la paloma, la imagen del agua y su valor de purificación aparece expuesta en el Nuevo Testamento, donde se representa la Iglesia como una novia lavándose en agua para prepararse en su matrimonio sagrado con Cristo, su Esposo; representa también el Espíritu Santo descendiendo sobre quien acepta el mensaje de Cristo, y aparece empleada también por Cristo al describir la fe como «una fuente de agua».³⁹

La última imagen a analizar es la del vino, presente en ambas composiciones. Éste ha representado en la literatura clásica la sangre de Dionisio derramada como ofrenda a los dioses, y ha sido sinónimo de portador del amor en obras clásicas como *Ars amandi* de Ovidio.⁴⁰ En Génesis, el vino junto con el trigo representó uno de los regalos de Dios a la humanidad; la exégesis judía interpretó la imagen el vino como una unión perfecta entre los dos amantes, la Antigua Alianza establecida entre Dios e Israel.⁴¹ La primera referencia al vino en el *Cantar de los Cantares* aparece en el primer verso con una connotación erótica: «¡Oh si él me besara con ósculos de su boca! / Porque mejores son tus amores que el vino» (1: 2); los amores de la joven son más intensos y profundos que el bienestar que

35.– Fray Luis de León en su comentario al *Cantar salomónico* añade que, «[...] vna gran parte dela hermosura está en los ojos, que son el espejo del alma y el más noble de todos los sentidos [...] Las que vemos por acá no los tienen mui hermosos, pero sonlo de hermosísimos las de tierra de Palestina, porque los tienen grandes y mui redondos, llenos de resplandor y devn mouimiento velocíssimo y devn color estraño que pareçe fuego viuo» (*El Cantar de los Cantares de Salomón*, 125).

36.– *Poesía Completa y Comentarios en Prosa*, 206-07.

37.– *op. cit.*, 207.

38.– Ellis, *San Juan de la Cruz: Mysticism and Sartrean Existentialism*, 64.

39.– Véase Efesios 5: 25-27: «Maridos, amad a vuestras mujeres, así como Cristo amó a la iglesia, y se entregó a sí mismo por ella; para santificarla limpiándola en el lavacro del agua por la palabra, para presentársela gloriosa para sí, una iglesia que no tuviese mancha ni arruga, ni cosa semejante; sino que fuese santa y sin mancha». Véase también Juan 4: 14 y 7: 38: «Mas el que bebiere del agua que yo le daré, para siempre no tendrá sed: mas el agua que yo le daré, será en él una fuente de agua que salte para vida eterna [...] El que cree en mí, como dice la Escritura, ríos de agua viva correrán de su vientre».

40.– Ferber, *op. cit.*, 237.

41.– Génesis 27:28, «Dios, pues, te dé del rocío del cielo, y de las grosuras de la tierra, y abundancia de trigo y de mosto».

produce esta bebida. Más adelante, se emplean las vides no sólo como escenario físico de la narración sino también como mecanismo para describir el cuerpo de la amada y evocar el pacto establecido entre Israel y Jehová:

[...] Subiré á la palma, asiré sus ramos:
y tus pechos serán ahora como racimos de vid,
y el olor de tu boca como de manzanas;
y tu paladar como el buen vino,
que se entra á mi amado suavemente [...] (CC 7: 8-9)

La relación entre el vino y la alegoría del matrimonio sagrado entre Dios e Israel queda expuesta en el texto bíblico desde el punto de vista semántico, a partir de tres conceptos interrelacionados entre sí y derivados la misma raíz (k-d-sh) —קדש—: *kiddush*, *kiddushin* y *kaddosh*.⁴² El primero, *kiddush* o *santificación* —קדוש— es la oración recitada durante la bendición del vino para dar la bienvenida del Sabbath. Esta celebración, parte central de la vida judía, sirve como recordatorio de la creación del mundo y del convenio entre Dios y el pueblo judío. En literatura y poesía hebrea el Sabbath se ha descrito como una novia, que conmemora el pacto entre Jehová e Israel.⁴³ Por su parte, *kiddushin* o *santidad* —קדושין—, hace referencia a la ceremonia o rito de matrimonio judaico, mientras *kaddosh* o *sagrado* —קדוש— es el término empleado para referirse al Arca del Convenio (*Aron HaKodesh*) —ארון הקודש— que contenía las tablas de la Ley entregadas en Sinaí.⁴⁴ Así, la relación entre los tres conceptos fortalece el significado alegórico de la unión matrimonial sagrada entre Jehová e Israel:

Yo te llevaría, te metería en casa de mi madre;
Tú me enseñarías,
y yo te haría beber vino
adobado del mosto de mis granadas. (CC 8: 2)

Si bien estos vocablos no aparecen explícitamente en el texto, sí lo hacen en forma de imágenes poéticas. De esta manera, *kiddush* queda proyectado en la imagen del vino a lo largo de todo el poema; *kiddushin* está reflejado en la propia sulamita quien es descrita en varias ocasiones como novia (*kalah*) —כלה— por parte del amado y el coro de doncellas;⁴⁵ por último, *kaddosh* aparece expuesto en el lugar donde los dos amantes se reúnen para consumir su unión, interpretado por la exégesis judía con el Templo de Jerusalén. La expresión «adobado vino» del hebreo —יין הרקיה— (*yayin harekah*) se emplea en el hipotexto en referencia a la copa de vino tradicional que mezclado con perfume y especias aromáticas beben el novio y la novia durante la ceremonia del *kiddushin*. El *Targum* interpretó este verso con la llegada del Mesías: el pueblo de Israel personificado en la joven sulamita se dirige al Mesías y lo acompañan al Templo donde enseña a Israel a temer del

42.– Pike, *op. cit.*, 129.

43.– El Talmud enfatiza la necesidad de relaciones conjugales en Sabbath, siendo ésta idea interpretada más tarde desde el punto de vista alegórico de la mano de cabalistas y exégetas judíos medievales como Moisés Cordovero o Solomon Alkabetz de la escuela cabalística de Safed. Tomando los conceptos de *shekhina* y *tiferet*, que representan los aspectos femeninos y masculinos de Dios de acuerdo a las enseñanzas del *Zohar*, los cabalistas judíos interpretaron la ceremonia litúrgica del Sabbath como una unión matrimonial sagrada y espiritual entre la novia o *shekhina*, y su marido o *tiferet*. Véase Hoffman A., *My People's Prayer Book: Kabbalat Shabbat (welcoming Shabbat in the synagogue)*, 38.

44.– Dosick, *The Complete Guide to Jewish Belief, Tradition, and Practice*, 213.

45.– «[...] Tu ombligo, como una taza redonda, que no le falta bebida (CC 7: 3). Conmigo del Líbano, oh esposa, Conmigo ven del Líbano [...] Prendiste mi corazón, hermana, esposa mía [...] Yo vine á mi huerto, oh hermana, esposa mía» (CC 4: 8-9; 5: 1).

Creador y ser guía de su pueblo en su encuentro con Dios.⁴⁶ Los exégetas cristianos, por su parte, interpretaron la simbología del vino con la sangre de Cristo, y más tarde con la Nueva Alianza entre Cristo y la Iglesia a través de la Eucaristía.⁴⁷ En *Cántico Espiritual*, San Juan utiliza la misma imagen sensual del vino del hipotexto pero proyectada con un mensaje cristiano; la unión de los amantes [Cristo e Iglesia] como pareja se produce «debajo del manzano» (28: 1):

A zaga de tu huella al toque de centella...
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.
En la interior bodega
de mi Amado bebí ...
[...] y cuando salía y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos. (CE 16: 1, 4-5; 17: 1-2; 36: 4-5)

Como si San Juan pretendiese imitar el juego semántico de palabras en hebreo, emplea de forma paralela tres vocablos para reflejar esta unión sagrada; pero a diferencia del texto bíblico, estos conceptos sí se hacen presentes de forma física en el poema; así, *Cristo* se convierte en sinónimo de *crystal* y *crystalino*; estos dos últimos términos derivan de la misma raíz; Cristo representa la fuente clara y cristalina de la cual emanan todas las almas. El poeta místico utiliza también el término «adobado vino» basándose en la traducción literal del texto bíblico de su contemporáneo Fray Luis de León.⁴⁸ En referencia a este «vino adobado» San Juan expone que,

[...] es otra merced muy mayor que Dios algunas veces hace a las almas aprovechadas, en que las embriaga en el Espíritu Santo con un vino de amor suave, sabroso y esforzoso, por lo cual le llama *vino adobado*.⁴⁹

El vino, como el perfume representa aquí la unión entre la esposa y el Esposo como lo expone el hipotexto. Pero a diferencia de la Antigua Alianza entre Jehová e Israel forjada en Sinaí bajo la Torá, éste representa para San Juan, la Nueva Alianza incompatible con la primera plasmada en el Nuevo Testamento y bajo la figura de Cristo.⁵⁰

46.– Kravitz y Olitzky, *op. cit.*, 95.

47.– Johnston, *Opening the Scriptures: A Journey through the Stories and Symbols of the Bible*, 263; Monferrer Sala, «Un apunte sobre el símbolo del vino en el *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz», *Boletín de la Asociación Española de Orientalista*, 361.

48.– «[...] Y yo te hiciera beber vino adobado del mosto de mis granadas»; en el original: «[...] מִיַּין הַרְקָה, מֵעֵסִיס רִימוֹנִי» (8: 2). Fray Luis de León traduce literalmente del original hebreo: «[...] hariate beuer del uino adouado y del mosto de las granadas nuestras»; su explicación de la traducción es la siguiente: «[...] vino adobado con miel y especias y otras cosas, que los antiguos vsauan para que fuesse más suave y menos dañoso; y esto era más género de regalo que de ordinaria beuida» (*op. cit.*, 228). Es probable que San Juan de la Cruz hubiese tomado la traducción castellana del *Cantar* realizada por Fray Luis de León en 1561 a la hora de componer su *Cántico* (Tavard, *op. cit.*, 6).

49.– *op. cit.*, 269.

50.– Monferrer Sala, *op. cit.*, 247. Véase también Marcos 2: 22: «Ni nadie echa vino nuevo en odres viejos; de otra manera, el vino nuevo rompe los odres, y se derrama el vino, y los odres se pierden; mas el vino nuevo en odres nuevos se ha de echar». La idea del vino como unión de la pareja dentro del Nuevo Testamento cobra todo su esplendor en la escena de las *Bodas de Caná*. El milagro del cambio de agua en vino durante la boda representa el nuevo convenio y el sacramento del bautismo como el nuevo pacto con Dios, por medio de Cristo, reemplazando el antiguo pacto en Monte Sinaí: «Díceles Jesús: Henchid estas tinajuelas de agua. E hinchieronlas hasta arriba. Y díceles: Sacad ahora, y presentad al maestresala. Y presentáronle. Y como el maestresala gustó el agua hecha vino, que no sabía de dónde era (mas lo sabían los sirvientes que

Cántico Espiritual es sin duda uno de los poemas más simbólicos y representativos de la mística castellana del siglo XVI. Mediante este trabajo, San Juan de la Cruz toma como modelo el *Cantar de los Cantares* proyectando así una obra de carácter místico compuesta en una etapa en la que los temas profanos y religiosos comparten el mismo ritmo, vocabulario y temática. Para San Juan el objetivo cumbre del alma humana es su unión con Dios. El modo de llevarse a cabo es a través de Cristo, siendo el amor el motor y medio de salvación en el mensaje del poeta. Para ello, el autor transforma los símbolos paganos en cristianos. Tomando a los dos amantes del *Cantar* salomónico y sin seguir una lógica exegética determinada del texto bíblico, San Juan de la Cruz proyecta en su *Cántico* el símbolo de la unión del alma con su fuente transcendente y cristalina, combinando de esta manera las ideas estético-filosóficas del platonismo con la mística cristiana. Mediante la interpretación alegórica y la traducción a lengua vernácula del hipotexto, San Juan provee a su hipertexto con una visión cristocéntrica, en donde las figuras de Jehová e Israel de la exégesis hebrea se transforman en Cristo y su Iglesia, resaltando la figura del primero como vehículo de salvación del alma humana. El mensaje de la Antigua Alianza entre Dios y su pueblo establecido desde el éxodo de Egipto es reemplazado por Cristo en la mente del poeta, estableciéndose así una Nueva Alianza que suplanta a la anterior y se mantiene en línea con el pensamiento exégeta cristiano. Por medio de los tres estados purificadores del misticismo cristiano, el purgativo, iluminativo y unitivo se obtiene la purificación y transformación del alma para consumir su unión con Dios. Para San Juan, el don del Espíritu y el amor del Padre se garantizan en Cristo, convirtiéndole en el camino para alcanzar la unión suprema con Dios. El amor se convierte en el instrumento que posibilita esta unión mística y supone el mecanismo para reducir la distancia entre lo humano (Iglesia-alma) y lo divino (Cristo). La simbología utilizada proyecta el mensaje del amor de Cristo y su matrimonio con la Iglesia: el paisaje y naturaleza representan a Cristo como fuente creadora de vida; la paloma es el símbolo inmaculado de la pareja, así como del Espíritu Santo; la fuente cristalina y el ojo representan la pureza del Esposo, y el vino sella la unión sagrada de la pareja. De esta forma, el alma, una vez superadas las tres fases puede ver con claridad y acercarse más a la divinidad.

habían sacado el agua), el maestresala llama al esposo, y dícele: «Todo hombre pone primero el buen vino, y cuando están satisfechos, entonces lo que es peor; mas tú has guardado el buen vino hasta ahora.» (Juan 2: 7-10).

Bibliografía citada

- ASÚN, RAQUEL, ed. Introducción. *Poesía completa y comentarios en prosa* por San Juan de la Cruz, Barcelona: Planeta, 1989, xi-liii.
- BAER, YITZHAK, *A History of the Jews in Christian Spain*, 2 vols. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1978.
- BATAILLON, MARCEL, «La tortolita de Fontefrida y del Cántico espiritual», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8, 1953, 291-306.
- BECERRA HIRALDO, JOSÉ MARÍA, Introducción. *El Cantar de los Cantares de Salomón* de Fray Luis de León, Madrid: Cátedra, 2003, 9-91.
- BUTTRICK, GEORGE ET AL., eds, *The Interpreter's Bible: the Holy Scriptures in the King James and Revised Standard Versions with General Articles and Introduction, Exegesis, Exposition for Each Book of the Bible*, vol. 5, New York: Abingdon-Cokesbury Press, 1957.
- CLAIRVAUX, BERNARD OF, *The Works of Bernard of Clairvaux. On the Songs of Songs II*, trad. de Kilian Walsh, Kalamazoo, Michigan: Cisternian Publications Inc., 1976.
- CUGNO, ALAIN, *Saint John of the Cross: Reflections on Mystical Experience*, trad. de Barbara Wall, New York: Seabury Press, 1982.
- CRUZ, SAN JUAN DE LA, *Poesía completa y comentarios en prosa*, ed. de Raquel Asún, Barcelona: Planeta, S.A., 1989.
- LEÓN, FRAY LUIS DE, *El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. de José María Becerra Hiraldo, Madrid: Cátedra, 2003.
- DIONYSIUS, THE AEROPAGITE, *On the Divine Names and Mystical Theology*, trad. De C. E. Rolt. Greek Texte 1, New York: MacMillan, 1920.
- DOMBROWSKI, DANIEL A., *St. John of the Cross: An Appreciation*, Albany: State University of New York Press, 1992.
- DOSICK, RABBI WAYNE D., *Living Judaism: The Complete Guide to Jewish Belief, Tradition, and Practice*, New York: HarperCollins Publishers, 1995.
- ELLIS, ROBERT RICHMOND, *San Juan de la Cruz: Mysticism and Sartrean Existentialism*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1992.
- FERBER, MICHAEL, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- FOSTER J., AND GAYLE D. BEEBE, *Longing for God: Seven Paths of Christian Devotion*, Downers Grove, Illinois: InterVarsity Press, 2009.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO, ed. *El collar de la paloma: tratado sobre el amor y los amantes* de Ibn Hazm, Madrid: Sociedad de estudios y Publicaciones, 1967.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, London: University of Nebraska Press, 1997.
- HERTZ, DR., J. H., ed. *Pentateuch & Haftorahs*, New York: The Soncino Press, 1960.
- HOFFMAN, JOEL M, *In the Beginning: A Short History of the Hebrew Language*, New York: New York UP, 2004.
- HOFFMAN, RABBI LAWRENCE A. *My People's Prayer Book: Kabbalat Shabbat (welcoming Shabbat in the synagogue)*, Woodstock, VT: Jewish Light Publishing, 2005.
- JASPER, DAVID Y STEPHEN PRICKETT, eds., *The Bible and Literature: A Reader*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999.
- JOHNSTON, GEORGE, *Opening the Scriptures: A Journey through the Stories and Symbols of the Bible*, Toronto: United Church Publishing House, 1992.
- KRAVITZ S. LEONARD Y KERRY M. OLITZKY, eds., *Shir hashirim: A Modern Commentary of the Song of Songs*, trad. de Leonard S. Kravitz, New York: UJR Press, 2004.

- LÓPEZ BARALT, LUCE, *San Juan de la Cruz y el islam: Estudio sobre las afiliaciones semíticas de su literatura*, México: Colegio de México, 1985.
- MATTER, E. ANN, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1990.
- MEEK, THEOPHILE J., Introducción. *The Interpreter's Bible : the Holy Scriptures in the King James and Revised Standard Versions with General Articles and Introduction, Exegesis, Exposition for Each Book of the Bible*, ed. de George Arthur Buttrick et al., vol 5, New York: Abingdon-Cokesbury Press, 1957. 91-98.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *La mística española*, ed. de Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid: Afrodísio Aguado, 1956.
- MONFERRER SALA, JUAN PEDRO, «Un apunte sobre el símbolo del vino en el *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 51, 2005, 359-364.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO, *La mística española: antecedentes y Edad Media*, vol. 1, Madrid: Alcalá S. A., 1971.
- NIETO, JOSÉ C., *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a San Juan de la Cruz*, México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- ORIGEN OF ALEXANDRIA, *The Song of Songs. Commentary and Homilies*, trad. de R. P. Lawson, New York: Pauline Press, 1957.
- PIKE, SAMUEL, *A Compendious Hebrew Lexicon Adapted to the English Language*, Cambridge: Hilliard and Metcalf, 1811.
- PLOTINUS, *The Enneads*, trad. de Stephen MacKenna. 2a ed., London: Faber & Faber, 1956.
- ROBINSON, GEORGE L., «An Outline for Studying the Song of Songs», *The Biblical World* 20, 1902, 191-95.
- RUIZ SALVADOR, FEDERICO, *Introducción a San Juan de la Cruz*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*, ed. de Casiodoro de Reina, Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1960.
- SCHOLEM G. GRESHOM, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York: Schocken Books, 1946.
- , *On The Kabbalah and Its Symbolism*, trad. de Ralph Mannheim, New York: Schocken Books, 1965.
- SEGAL, M. H., «The Song of Songs», *Vetus Testamentum* 12, 1962, 470-490.
- SUARÈS, CARLO, *The Song of Songs: The Canonical Song of Solomon Deciphered According to the Original Code of the Qabala*, Berkeley, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1972.
- SWIETLICKI, CATHERINE, *Spanish Christian Cabala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1986.
- TAVARD, GEORGE H, *Poetry and Contemplation in St. John of the Cross*, Athens, Ohio: Ohio UP, 1988.
- WARDROPPER, BRUCE, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid: Revista de Occidente, 1958.