

# LA CONJUNCIÓN COPULATIVA EN EL ESQUEMA RÍTMICO DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL*

Enrique Pérez Cristóbal  
Universidad de Evry Val-d'Essonne, Francia

## RESUMEN

Conocida la tendencia estilística de Juan de la Cruz hacia la repetición de estructuras rítmicas, léxicas y morfosintácticas, el presente artículo se interroga por el vínculo que une a la iteración de la conjunción copulativa —en el esquema rítmico del *Cántico espiritual*— con el elemento de repetición que conlleva toda vida espiritual.

PALABRAS CLAVES: Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, copulativa, repetición, ritmo, mística.

## ABSTRACT

«The copulative conjunction in the rhythmic pattern of the *Cántico espiritual*». Well-known the stylistic tendency of Juan de la Cruz toward the repetition of rhythmical, lexical and morphosyntactical structures, the present article tries to investigate the bond that links the iteration of copulative conjunction —in the rhythmic scheme of *Spiritual Canticle*— and the element of repetition that it entails the spiritual life.

KEY-WORDS: John of the Cross, *Spiritual Canticle*, copulative, repetition, rhythm, mystic.

## 1. EL *UND-UND-STIL* EN LAS AÑADIDURAS AUTÓGRAFAS DEL *CÁNTICO*

El empleo recurrente de la conjunción copulativa en el *Cántico espiritual* ha sido ampliamente señalado (Orozco 1994: I, 191; Thompson 1985: 143, 145, 152; Alonso 1971: 262). Fenómeno que ha sido interpretado bien como una forma más, junto con el encabalgamiento, de «asegurar un suave flujo de palabras» (Thompson 1985:183), bien como una posible fórmula con vistas a su rememoración (Senabre 1993: 95-106), o incluso como el resultado de la supuesta personalidad obsesiva de Juan de la Cruz (Álvarez Rodríguez 1998: 361-374). Tampoco ha pasado desapercibido, a su vez, el peculiar esquema acentual de la lira del *Cántico*, constantemente marcada en segunda y sexta sílabas, ya por motivos de eufonía —de posible ascendencia popular (Alonso 1972: 998-999; Diego 1984: 62-71)— ya por razones mnemotécnicas (Senabre 1993: 95). Ambos hechos, sin embargo, si han sido puestos en relación no ha llegado a establecerse entre ellos vínculo alguno de dependencia, más allá de la perceptible monotonía rítmica que contribuyen a generar. Es nuestra in-

tención precisar así la naturaleza del vínculo que une a ambos fenómenos entre sí y a cada uno de ellos no solo con el singular esquema rítmico del *Cántico* —sin precedente en la lírica italianizante del quinientos—, sino también con el elemento de repetición que conlleva toda vida espiritual

Las añadiduras autógrafas a las declaraciones del *Cántico* A (Sanlúcar), la mayoría de las cuales pasarían a formar parte del *Cántico* de Jaén (o *Cántico* B)<sup>1</sup>, dan buena cuenta de la predilección de Juan de la Cruz tanto por el polisíndeton como por la conjunción copulativa —en un momento de la historia de la lengua en el que el uso del *und-und-Stil*, propio de la oralidad, había vuelto a ponerse relativamente de moda— (Siebenmann 1953: 99-103). No pocas de esas añadiduras, como estableciendo una suerte de conversación con lo ya escrito, marcan dicho diálogo —tanto afectiva como sintácticamente— a través de la copulativa<sup>2</sup>. Dos de ellas delatan, sin embargo, algo más que un simple deseo de ampliar o corregir parte de lo ya escrito. Me refiero a las anotaciones autógrafas a las declaraciones de la canción 5 («Y así, en esta canción lo que se contiene...», CA 5, 1) y del verso «Y vámonos a ver en tu hermosura» de la canción 35 («y así parezca yo...», CA 35, 5).

Similares en principio, cada una de ellas apunta, no obstante, a un fenómeno expresivo bien diferente. Si en el primer caso<sup>3</sup> nos encontramos ante una posible ampliación consecutiva del sentido copulativo (Gili Gaya 1994: 278), en el segundo, más allá de la traslocación de los valores lógicos, la copulativa se transforma casi en un signo de notación rítmica, cuya transcripción versal arrojaría el siguiente resultado:

...que seamos semejantes en hermosura  
y sea tu hermosura de manera que  
se parezca a ti en tu hermosura  
y se vea en tu hermosura  
y tú a mí en tu hermosura  
y tú te verás en mí en tu hermosura  
y yo me veré en ti en tu hermosura  
y así parezca yo tú en tu hermosura  
y parezcas tú yo en tu hermosura

---

<sup>1</sup> San Juan DE LA CRUZ, *Obras completas* (edición de Lucinio Ruano de la Iglesia), Madrid, B.A.C., 1994. Edición a la que remiten todas las ulteriores citas del *Cántico* así como del resto de la obra de Juan de la Cruz.

<sup>2</sup> «Y para dar más a entender el rigor de esta vida...» (CA 8, 3); «y a lo que es en sí» (CA 20, 11); «y en la meditación», «Y así, pienso que este estado...» (CA 27, 3); «y con San Pablo» (CA 29-30, 10); «y así, el deseo que tiene de ver a Dios es sin pena» (CA 29-30, 11); «Y así no hay para el alma» (CA 29-30, 19); «(y que de hecho impide)» (CA 31, 3); «ni se junta con otras aves» (CA 34, 5); «y [co] nocer» (CA 36, 2); «Y así ama en el s[piritu] Santo...» (CA 37, 3); «y yrlo haciendo con ella», «Y no quiero decir que amara...» (CA 37, 4).

<sup>3</sup> «En esta canción responden las criaturas a la alma, la cual respuesta [...] es el testimonio que dan en sí de la grandeza y excelencia de Dios [...]. Y así, en esta canción lo que se contiene que en su sustancia es que Dios crió todas las cosas con gran facilidad y brevedad y en ellas dejó algún rastro de quien Él era» (CA 5, 1).

y mi hermosura sea tu hermosura  
y tu hermosura mi hermosura  
y seré yo tú en tu hermosura  
y serás tú yo en tu hermosura  
porque tu hermosura misma será mi hermosura.<sup>4</sup>

Donde puede observarse cómo toda la serie de transformaciones sucesivas aparece así encuadrada apenas entre dos conjunciones subordinantes: una consecutiva, al comienzo («de manera que») y otra causal («porque») al final. Entre ambas se desarrolla ese hecho absolutamente inefable que supone la transformación de la amada en el Amado<sup>5</sup>.

Varias razones pueden haber llevado a Juan de la Cruz, sin embargo, a optar por la repetición anafórica de la copulativa en lugar de una subordinación no solo psíquica, sino también gramatical. En primer lugar, la imposibilidad de precisar y delimitar el sentido último de dichas transformaciones, que la tradicional ductilidad de la copulativa ayudaría no obstante a sugerir (Hernández Alonso 1971: 104). Al mismo tiempo, resulta difícil negar el efecto rítmico que tal procedimiento suscita, convirtiendo dicha verbalización de la unión mística prácticamente en una letanía, capaz de impulsar, cuando no incluso de obrar, la misma transformación que ella refiere (Rouget 2004: 252; During 1988). No debe descartarse tampoco que la simple precaución —a la hora de precisar la siempre compleja y polémica naturaleza de la transformación mística— hubiera llevado a Juan de la Cruz al empleo tanto de los tiempos y modos irreales como de la partícula copulativa, bastante menos explícita que la mayoría de las conjunciones subordinantes.

## 2. VALOR RÍTMICO-DECLAMATORIO. ENTRE LA RETÓRICA ECLESIAÍSTICA Y EL CANCIONERO

Frente al empleo latinizante y esencialmente lógico de la copulativa, así en las traducciones bíblicas de fray Luis de León<sup>6</sup>; frente al gusto por la coordinación sinonímica —propia del período ciceroniano que domina el español de la primera mitad del siglo XVI (Menéndez Pidal 1958: 64-65)—, Juan de la Cruz parece recurrir a la copulativa por motivos esencialmente rítmicos antes que lógicos o puramente sintácticos. Uno de los mejores ejemplos de ello aparece en los *Dichos de amor y luz*, más concretamente en la «Oración del alma enamorada» (D 26). Su

<sup>4</sup> Un empleo similar de la conjunción copulativa vuelve a aparecer en el romance «*In principio erat Verbum*», 4, vv. 137-143, Juan de la Cruz (1994: 88).

<sup>5</sup> Solo el hecho de remitir dicha transformación al tiempo futuro y al modo subjuntivo, y de hacerla descansar al mismo tiempo, expresamente, en un atributo divino —la hermosura—, alejan en cierto sentido dicho pasaje del herético «*Anal'l Haqq*» («mi yo: Dios») de Hallāj (Massignon 1992: 18).

<sup>6</sup> «Y tiendes y los brazos y el gemido» ('no sólo..., sino también...') (*Libro de Job* XI, 36); «yo de entendimiento soy dotado» ('también yo...') (XII, 4); «me huyes y las noches y los días» ('tanto..., como...') (XIII, 69), Fray Luis de León (2001: 610, 611, 618).



autógrafo, conservado en el manuscrito de Andújar, nos permite advertir además la singular notación con la que Juan de la Cruz solía marcar sus períodos, señalando muy probablemente el tiempo y el tenor de sus pausas (Lara Garrido 1995: 140). Recordemos que Maurice Molho en su momento ya propuso, frente a la interpretación sintáctica impuesta por casi todos los editores, una puntuación no solo lógica, sino al mismo tiempo declamatoria, capaz de dar cuenta de todos los matices rítmicos del *Cántico espiritual* (Molho 1992: 3-2). Esa tensión rítmico-declamatoria, propia de las canciones, pero también de las declaraciones del *Cántico*, resulta ya evidente en la «Oración del alma enamorada». En ella, el empleo de la conjunción copulativa subraya, de hecho, los dos ritmos que parecen estructurar su progresión: la tensión expectativa ante la dilación del encuentro (« / Y si es que esperas a mis obras [...] / Y si a las obras mías no esperas...») y la asunción de ese mismo encuentro en el entramado del corazón (la cursiva en todos los casos es nuestra):

Con qué dilaciones esperas pues desde luego puedes amar a dios en tu corazón  
 Míos son los cielos y mía es la tierra. mías son las gentes. los justos son míos, y míos  
 los pecadores. los ángeles son míos. Y. la madre de dios y. todas las cosas son mías.  
 Y el mismo dios es mío y para mí, porque cristo es mío y todo para mí. pues q[ué]  
 pides y buscas alma mía Tuyo es todo esto y todo es para ti (1994: 160).

Para comprobar lo lejos que nos encontramos de un fenómeno simplemente retórico sería suficiente con releer las páginas dedicadas a la repetición en cualquier manual de retórica eclesiástica de la época. Ni la *repetitio*, ni la *traductio*, ni la *acervatio*, ni tampoco la *adjunctio* alcanzan a describir completamente el singular uso que hace Juan de la Cruz de la conjunción copulativa. Solo dos figuras parecen apuntar, si bien parcialmente, a dicho empleo, presente sobre todo en las declaraciones al *Cántico*. En primer lugar, la *gradación*, cuyo encadenamiento sintáctico resulta especialmente perceptible al oído. «No es la falta de palabras» —escribe fray Luis de Granada, a propósito de la *gradación* en su *Retórica eclesiástica*— «la que obliga a repetir las, sino una cierta gracia y donosidad que en ellas se halla; la cual más fácilmente puede juzgarse por los oídos que explicarse con palabras» (IV, VIII, § v) (Granada 1945: 579). Recordemos, en dicho sentido, la mencionada declaración al verso «Y vámonos a ver en tu hermosura» de la canción 35 del *Cántico*.

La segunda figura sería, por su parte, el *synathrismos* o *congeries*, ejemplificado por el mismo fray Luis de Granada a través de un pasaje de la primera epístola a los Corintios: «usque in hanc horam et esurimus et sitimus et nudi sumus et colaphis caedimur et instabiles sumus et laboramus operantes manibus nostris» (I C 4, 11-12), cuya apostilla resulta especialmente esclarecedora —«pero esta figura [...] es muy natural, y ocurre a cualquiera, por ignorante que sea, esta manera de amplificar»— (IV, IX, § v) (Granada 1945: 584).

El abuso de la conjunción copulativa, como es sabido, es de hecho una de las características más reconocibles de la lengua hablada (Hernández Alonso 1971: 103), donde la coordinación y la yuxtaposición delatan muchas veces veladas formas de subordinación, situadas aún en ese umbral que conduce de la relación simplemente psíquica a su explicitación gramatical (Gili Gaya 1994: 262). Circunstan-

cia que hace que sea habitualmente la entonación y la ordenación de las pausas la que ayude a clarificar, en no pocas ocasiones, el sentido de la relación sintáctica entre los periodos (Gili Gaya 1950: 55-57).

Hay que ser, no obstante, sumamente precavidos a la hora de señalar una ascendencia ya no oral sino popular a dicha predilección por la copulativa, mucho más todavía cuando la referimos a la poesía de Juan de la Cruz, y especialmente a sus liras. Cuando la novicia Isabel de Jesús divinice, de un modo más o menos espontáneo, cierta pieza profana recogida del *Cancionero* de Jorge de Montemayor («Véante mis ojos»<sup>7</sup>), no introducirá así la menor copulativa, más bien al contrario. En cambio, cuando Juan de la Cruz retoma ese mismo verso no podrá evitar añadir en su comienzo una conjunción copulativa («y véante mis ojos», CA 10, 48). ¿Cuál de los dos está traduciendo una posible influencia popular? Difícil decirlo. Si escuchamos el esquema rítmico del estribillo de Isabel de Jesús comprobaremos cómo la acentuación se mantiene constante en la primera sílaba:

Véante mis ojos,  
dulce Jesús bueno;  
véante mis ojos,  
muérame yo luego<sup>8</sup>.

El esquema métrico y rítmico hacen así innecesaria en este caso la presencia, a comienzo de verso, de monosílabo alguno. Por motivos en parte semejantes, Juan de la Cruz trasladará de la primera a la segunda sílaba el acento inicial («y véante mis ojos»). La copulativa, en este caso, no solo contribuye a conseguir el preceptivo heptasílabo de la lira, pues cualquier otro monosílabo hubiera cumplido la misma función, sino también, creemos, contribuye a reforzar una cierta sonoridad característica del poema. No olvidemos que el 78% de los versos del *Cántico* recibe una acentuación en segunda y sexta sílabas<sup>9</sup>.

Uno de los estudiosos de la poesía sanjuanista más sensibles a este tipo de fenómenos —a pesar de advertir en «el enorme número de frases introducidas por conjunciones y preposiciones [...] el rasgo más destacado de la técnica poética de San Juan» (Thompson 1985: 152)— no alcanzará, sin embargo, a precisar toda la funcionalidad de dicho recurso. Basta reparar, no obstante, en que la mayoría de esas palabras son monosílabos átonos para advertir su importancia dentro del esquema rítmico del *Cántico*. Una de las funciones primordiales de la copulativa es así ayudar a provocar la acentuación en segunda sílaba:

Apaga mis enojos,  
pues que ninguno basta a deshacellos;

---

<sup>7</sup> «Véante mis ojos / y muérame yo luego / dulce amor mío / y lo que yo más quiero», Jorge de Montemayor, (1996: 276).

<sup>8</sup> Santa Teresa de Jesús (1997: 670); véase, especialmente, GARCÍA DE LA CONCHA (1978: 321).

<sup>9</sup> Lejos del 64 % de la «Oda a Salinas» de fray Luis de León, o del 49 % de la «Canción V» de Garcilaso.



y véante mis ojos  
pues eres lumbré dellos  
y sólo para tí quiero tenellos (CA 10)

Al mismo tiempo, la copulativa da la impresión no tanto de prolongar el sentido de un verso sobre otro, como resultaría esperable, sino más bien de reorientar la marcha misma de la lira, desde un punto de vista tanto rítmico como significativo (CA 7, 9, 10). Su función, pero sobre todo el sentido de su fluencia, no son por ello exactamente comparables a los del encabalgamiento. La pausa respiratoria a la que invita la conjunción copulativa, situada a comienzo de verso, es notablemente distinta a la del resto de pausas versales. La diversidad de sentidos que dicha conjunción alcanza a traducir obliga de ese modo al lector a precisar, a través del tempo de su lectura, por cuál de esos sentidos ha optado: inclinándose así por una pausa breve, en el caso de la coordinación; una pausa más larga, si se trata una subordinación velada; una pausa intensiva, si varias conjunciones se suceden; o una pausa distensiva, en el caso de encontrarse ante la conclusión de un periodo. Particularidad esta en gran medida ajena al encabalgamiento, bastante más limitado desde el punto de vista prosódico.

No es del todo exacto, por otra parte, que el encabalgamiento equilibre la monotonía del esquema rítmico del *Cántico espiritual* (Thompson 1985: 145). Pues los fenómenos dirigidos a conseguir un efecto de iteración en el poema multiplican en número a los destinados a suscitar una cierta variedad. Y si estos —encabalgamiento, hipébaton, asíndeton— son esporádicos, aquellos —esquema acentual, *alliteratio*, rima interna, anáfora, polisíndeton— son en cambio prácticamente constantes. Solo existe así un pasaje del *Cántico* en el que la conjunción copulativa llega verdaderamente a desaparecer; lo que no ocurre con la acentuación en segunda y sexta sílabas, presente, si no en todos los versos, sí al menos en todas las canciones. Ese pasaje, situado entre las canciones 11 a 16 del *Cántico* A, marca la primera detención descriptiva del poema, suscitada por la aparición del Esposo. A partir de entonces, y hasta el final del texto, la conjunción copulativa no dejará de subrayar el ritmo binario (2x4x6; 2x4x6x8x10) de las liras del *Cántico*, apareciendo nada menos que en 26 de las 39 canciones que conforman el poema. En no pocas estrofas, la copulativa aparece hasta en dos y tres ocasiones (CA 3, 7, 9, 10, 19, 22, 26, 30, 32; CA 34, 36, 39), normalmente ocupando dos posiciones clave, en mitad de canción (en trece ocasiones) y cerrando la lira (en once de ellas).

A diferencia de Garcilaso, Hernando de Acuña o fray Luis de León, Juan de la Cruz rehúsa en gran medida al empleo de la copulativa al comienzo de estrofa —así tan solo en dos de las treinta y nueve liras del *Cántico* A—. Hecho que obedece a su concepción misma de la lira en tanto que canción: es decir, como una unidad independiente, equivalente casi a una frase musical. Frente al canon de la «Canción V» de Garcilaso, escrupulosamente seguido por Hernando de Acuña —hasta en el número de versos (Acuña 1954: 335-339; 351-356)—; o frente a la lira luisiana, las canciones de Juan de la Cruz rara vez fluyen unas sobre otras. Pues el poeta las concibe como auténticas unidades sonoras y de sentido, de ahí que puedan recombinarse sin mayores problemas, tal y como deja patente el *Cántico* B.

A pesar de que la conjunción copulativa no deje de cumplir tal función en el poema, su empleo queda lejos de reducirse a la mera copulación<sup>10</sup>, coordinando antes verbos y oraciones que nombres y adjetivos —frente a lo que tradicionalmente se había pensado (Alonso 1972: 1006-1008)—. Hecho que parece sugerir una cierta primacía de la acción sobre la descripción<sup>11</sup>. Desde un punto de vista lógico, por su parte, la conjunción copulativa sirve fundamentalmente a Juan de la Cruz para dos cosas: en primer lugar, para cerrar la música del sentido de numerosas canciones (CA 3, 9, 10, 17, 21, 25, 26, 29, 31, 36), así como para reorientar la marcha tanto musical como lógica de no pocas lirras (CA 3, 9, 10, 18, 27, 33, 39). Razón por la que, entre todas las conjunciones y preposiciones posibles, el poeta tiende una y otra vez a emplear dicha conjunción, a fin de suscitar la característica acentuación en segunda sílaba.

### 3. LA FUNCIONALIDAD MNEMOTÉCNICA. CANTO Y REPETICIÓN EN LA VIDA ESPIRITUAL

Si la funcionalidad rítmico-declamatoria de la partícula copulativa resulta así evidente, es el momento de preguntarse por su posible finalidad mnemotécnica.

Según las declaraciones de Inocencio de San Andrés y de Ana de San Alberto, sabemos que Juan de la Cruz compuso y memorizó buena parte del *Cántico* antes de trasladarlo a la escritura (Eulogio de la Virgen del Carmen 1969: 116-117). Sólo después del cambio de carcelero —iban para seis ya los meses de encierro— se le ofreció la posibilidad de escribir sobre papel sus versos (Crisógono de Jesús 1997: 159). Tanto el esquema melódico, de ritmo monótonamente binario, como la tendencia a vertebrar y a cerrar distintas canciones con la ayuda de la conjunción copulativa —así como a definir ciertas lirras por una determinada sonoridad (García Lorca 1972: 87-90; 237-231; Thompson 1985: 147)— corroboran en gran medida la hipótesis de que nos encontramos ante una composición gestada con vistas a su ulterior *anamnesis* —en el sentido griego de recolección— (Senabre 1993: 106). Rememoración que debemos entender en un doble sentido: en el del autor que acude a ciertos esquemas rítmicos y tímbricos en aras de una más sencilla memorización del texto; pero también en el del receptor, que se servirá de dicho texto

---

<sup>10</sup> Resulta bastante elocuente, por su parte, que solo en la primera (CA 3) de las tres enumeraciones extensas del *Cántico* (CA 3, 13-14, 29) Juan de la Cruz recurra a la coordinación copulativa seguramente por motivos de naturaleza rítmica, especialmente en CA 13-14. En este caso, la conjunción copulativa al comienzo de verso hubiera impedido la característica acentuación en segunda sílaba.

<sup>11</sup> Conviene recordar que para Juan de la Cruz, una vez traspasadas las noches pasivas del sentido y del espíritu, el contacto entre del alma y Dios es concebido enteramente en términos de *actuación*: «Entre actividad y acto, la *sustancia* es contacto del alma y Dios, es decir, actuación» (HUOT DE LONGCHAMP 1981: 55).



como si se tratara de verdaderas estrofas dispuestas para ser cantadas. ¿Por qué, si no, supeditarse al mismo esquema acentual en los cuarenta y cinco versos escritos ya fuera de la cárcel, es decir, al margen de esa necesidad mnemotécnica? De hecho, la insistencia con la que en ellos Juan de la Cruz recurre nuevamente a la conjunción copulativa crece casi en un diez por ciento en relación con el porcentaje que dicho uso arroja en el resto del poema. ¿Cómo explicar tal hecho?, ¿simple deseo por no distanciarse de la estela del poema comenzado?, ¿o tal vez conciencia de la naturaleza esencialmente musical de unos textos compuestos como canto y recibidos como tal por sus primeros oyentes?

Más difícil resulta probar el hecho de que ese canto estuviera destinado, además, a favorecer el éxtasis místico (Orozco 1994: I, 123-125), aunque en determinadas ocasiones en efecto pudiera provocarlo<sup>12</sup>. No cabe duda, sin embargo, de que la oración, y sobre todo la cantilena de los salmos e himnos cristianos, suscitaba durante el transcurso de la meditación ciertos efectos pre-estáticos (MacDermot 1971: 14). Algunos de los cuales son mencionados, indirectamente, por fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y la meditación*:

...hasta la misma carga del cuerpo se alivia en este ejercicio [de la oración]: cesa el bullicio de los pensamientos, callan todas las cosas, arde el corazón, el ánimo se goza, la memoria se aviva, el entendimiento se aclara, y todo el espíritu, con el deseo de aquella beatífica visión, se arrebatada y levanta sobre sí (1977: 474).

Nada nos dice, no obstante, fray Luis de Granada acerca de la incidencia de la repetición en ese cuadro de efectos. Menos refractario tradicionalmente a la tecnificación de la vía meditativa, el cristianismo ortodoxo aporta todo tipo de pruebas acerca de la eficacia de la repetición durante la oración. Así, en su *Método y canon exacto* (finales del siglo XIV), Calixto e Ignacio Xanthopoulos aconsejan a los principiantes repetir separadamente una y otra vez los términos de la oración, además de

no cambiar a menudo las palabras de la oración, porque la mente, a causa de los continuos cambios y variaciones, no deje de ser compacta y quede sin fruto, como un árbol demasiado a menudo transplantado (Rigo 2007: 182).

Debemos, por tanto, dejar de considerar la evidente monotonía rítmica que presenta el *Cántico espiritual* como una simple querencia de ascendencia popular o litúrgica. Antes bien, creemos que debe verse esa repetición como una técnica dirigida a ejecutar lingüísticamente la forma de acceso del místico al hecho inefable de la unión. Los ejemplos que ofrecen otras tradiciones místicas (*mantra*, *dhikr*, *nemboutsu*, *oración de Jesús*) dejan bien clara la potencialidad extática de la técnica repetitiva (Eliade 1999: 295-302; Rouget 2004: 448-492; During 1988: 193-194). El mismo

---

<sup>12</sup> Así en el caso de Teresa de Ávila y el citado estribillo («véante mis ojos») de la novicia Isabel de Jesús (GARCÍA DE LA CONCHA 1978: 321).

autor del *Cántico espiritual*, como nos recuerda en su autobiografía María de la Cruz, solía aconsejar a las novicias «descantillar para buscar a Dios»<sup>13</sup>. Imagen que coincide perfectamente con el ritmo martilleante de las liras del *Cántico*, subrayado por la fidelidad a un mismo esquema acentual al mismo tiempo que por el insistente *ritornello* de la copulativa.

Hechos ambos que corroboran la importancia de la música a la hora de una comprensión cabal del fenómeno místico. No en vano, el propio Juan de la Cruz nos advierte de la esencia musical de la visión beatífica, así en dos octosílabos que concentran buena parte de su credo místico. En ellos, la unión sustancial entre el hombre y la divinidad es remitida forzosamente al momento escatológico, si bien su asiento se encuentra en aquellos dos mismos principios —el amor y la música— que rigen la *con-sociación*, o *simpnoia*, de los planos físico y espiritual:

...hasta que se consumase  
este siglo que corría,  
cuando se gozaran juntos  
en eterna melodía<sup>14</sup>.

El elemento de repetición que conlleva toda vida espiritual, así como la misma noción de espacio sagrado (Daniélou 1954: 260; Durand 1969: 284), permiten entender mejor el porqué de esa llamativa fidelidad a determinados ritmos y sonoridades por parte de Juan de la Cruz. El frecuente empleo de la conjunción copulativa a comienzo de verso se muestra, de este modo, como una posible traducción lingüística de un impulso mucho más hondo: psíquico, rítmico, mnemotécnico, pero sobre todo, como acabamos de ver, espiritual. Pues la conjunción copulativa no hace sino traducir, a través de sus múltiples funciones —suscitar la acentuación en segunda sílaba, reconducir la música y el sentido de no pocas canciones, subrayar respiratoriamente el final de numerosas liras— la naturaleza musical de la unión mística, como bien reconoce el propio Juan de la Cruz. En ese «diálogo eterno del uno y el otro, del Amante y el Amado» (Corbin 2006: 169), la conjunción copulativa juega, como acabamos de ver, un papel nada despreciable.

RECIBIDO: octubre 2009

ACEPTADO: enero 2010

---

<sup>13</sup> Es decir, «perforar el cantil [la dura pared] de su Yo hasta encontrarse con Dios en nueva experiencia mística», tal y como interpreta Lucinio Ruano de la Iglesia, San Juan DE LA CRUZ (1994: 168, n. 8).

<sup>14</sup> Romance sobre el evangelio «In principio erat Verbum», vv. 145-148, San Juan DE LA CRUZ (1994: 88).



## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Hernando de (1954): *Varias poesías de Hernando de Acuña*, Madrid: CSIC.
- ALONSO, Dámaso (1972): *La poesía de San Juan de la Cruz*, en *Obras completas*, II, Madrid: Gredos.
- ALONSO, Martín (1971): *Evolución sintáctica del español*, Madrid: Aguilar.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (1998): «Aspectos formales de la escritura en prosa de san Juan de la Cruz a la luz de su supuesta personalidad obsesiva», *Cauce* 20-21: 361-374.
- BARUZI, Jean (1985): «Les Aphorismes de Saint Jean de la Croix», en Jean DE LA CROIX, *Le Dits de Lumière et d'Amour*, París: Obsidiane, 117-129.
- CERTEAU, Michel de (1985): «Le dire en éclats», en Jean DE LA CROIX, *Le Dits de Lumière et d'Amour*, París: Obsidiane, 9-16.
- CORBIN, Henry (2006): *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, París: Éditions Médicis-Entrelacs.
- CRISÓGONO DE JESÚS (1997): *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid: B.A.C.
- DANIÉLOU, Jean (1954): *Platonisme et théologie mystique. Doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse*, París: Aubier.
- DIEGO, Gerardo (1984): «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Crítica y poesía*, Madrid: Júcar, 47-72.
- DURING, Jean (1988): *Musique et extase. L'audition, mystique dans la tradition soufie*, París: Albin Michel.
- ELIADE, Mircea (1999): *Techniques du Yoga*, París: Gallimard.
- EULOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN (1969): *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978): *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona: Ariel.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1972): *De Fray Luis a San Juan. La senda escondida*, Madrid: Castalia.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995): *Obra poética y texto en prosa*, Barcelona: Crítica.
- GILI GAYA, Samuel (1950): *Fonología del período asindético*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid: CSIC, 55-67.
- GILI GAYA, Samuel (1994): *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona: Vox.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César (1971): *Sintaxis española*, Valladolid: Industrial Litográfica.
- HUOT DE LONGCHAMP, Max (1981): *Lecture de Jean de la Croix. Essai d'anthropologie mystique*, París: Beauchesne.
- JUAN DE LA CRUZ, (san) (1994): *Obras completas*, Madrid: BAC.
- LARA GARRIDO, José (1995): «La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz», en José Ángel VALENTE y José LARA GARRIDO (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Tecnos, 123-151.
- LUIS DE GRANADA, (fray) (1945): *Los seis libros de la Retórica eclesiástica*, en *Obras completas de V. P. M. Fray Luis de Granada*, III, Madrid: Ediciones Atlas.
- LUIS DE GRANADA, (fray) (1997): *Libro de la oración y la meditación*, en *Obras castellanas completas*, II, Madrid: Biblioteca Castro.

- LUIS DE LEÓN, (fray) (2001): *Poesías completas*, Madrid: Castalia.
- MACDERMOT, Violet (1971): *The Cult of the Seer in the Ancient Middle-East (A Contribution to current Research on Hallucinations drawn from Coptic and other Texts)*, Londres: Wellcome Institute of the History of Medicine.
- MASSIGNON, Louis (1992): «Perspective transhistorique sur la vie de Halláj», en Halláj, *Dîwân*, París: Éditions du Seuil.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958): *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MOLHO, Maurice (1992): «*Hermosura/espesura*: sobre la canción CA 35 (=CB 36) del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», *Voz y Letra* III, 2: 3-22.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996): *Obras de humanidad, Poesía completa*, Madrid: Fundación José Antonio Castro.
- OROZCO, Emilio (1994): *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, 1, Granada: Universidad de Granada.
- RIGO, Antonio (ed.) (2007): *Silencio y quietud. Místicos bizantinos entre los siglos XIII y XV*, Madrid: Siruela.
- ROUGET, Gilbert (2004): *La musique et la transe*, París: Gallimard.
- SENABRE, Ricardo (1993): «Sobre la composición del *Cántico espiritual*», en VVAA, *Actas del Congreso Internacional sanjuanista*, 1, Valladolid, 1993, 95-106.
- SIEBENMANN, Gustav (1953): *Über Sprache und Stil im Lazarillo de Tormes*, Berna: A. Francke Ag. Verlag (Romanica Helvetica, 43).
- TERESA DE JESÚS, (santa) (1997): *Obras completas*, Madrid: BAC.
- THOMPSON, Colin P. (1985): *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El cántico espiritual» de San Juan de la Cruz*, Madrid: Swan.
- THOMPSON, Colin P. (2002): *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Trotta.

