



# Los orígenes sufíes de San Juan de la Cruz

Terry Graham



Los escritos de uno de los santos más eminentes de la Iglesia Católica, y uno de los más grandes poetas españoles, una flor de la literatura española del Renacimiento, presentan todos los indicios de haber sido profundamente influidos por el sufismo. Aun así, no hay prueba alguna de que San Juan de la Cruz (1542-1591) haya tenido jamás ningún contacto consciente, ni siquiera indirectamente, con el sufismo. Vivió en el siglo posterior a la conquista cristiana del reino de Granada, último baluarte musulmán en la Península Ibérica. Como clérigo de una Iglesia en cuyo seno estaba la Inquisición, San Juan debía incluso estar más apartado que la mayoría de los laicos del tipo de interacción que en su día disfrutaban los miembros de las comunidades cristiana y musulmana en el apogeo de los siglos precedentes, cuando eran posibles esos contactos.

No obstante, ahí se encuentra el testimonio mudo de un conjunto de obras que honraría la firma de cualquier persona que se declarara abiertamente sufí. Puede también destacarse, como así lo establece la principal experta en la materia, Luce López-Baralt, en su obra clave *San Juan de la Cruz y el Islam*, que San Juan se erige como el único exponente en la historia de la literatura española de lo que parece ser un modo de poesía sufí, no habiendo tenido ni predecesores inmediatos ni sucesores de ningún tipo (López-Baralt [en adelante L-B] 1985, p. 10), excepto en el sentido de que los poetas de las generaciones posteriores del gran Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII), como la monja mejicana Sor Juana Inés de la

Cruz (1648-1695) y una persona de la altura del famoso dramaturgo y poeta Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), hicieron abundante uso del vocabulario poético y de la fraseología de San Juan, aunque tan solo como construcciones literarias y sin la intención simbólica para la que fueron creados. Su más distinguido contemporáneo, el poeta americano mestizo Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), dio pie a toda una escuela de poetas estilistas al adaptar la poesía española a los modelos italianos de la época, e influyó incluso en el mismo San Juan con sus nuevas formas métricas.

San Juan, por el contrario, a pesar de ser igualmente pionero con la originalidad de su obra, no tuvo seguidores. De hecho, como señala López-Baralt, los expertos en literatura española a lo largo de las épocas, tanto españoles como extranjeros, han quedado profundamente perplejos por la aparente «extranjería» de los versos de San Juan, en comparación con la corriente principal de la poesía hispánica. Sin embargo, una experta contemporánea, que no tuvo dificultades con los versos aparentemente exóticos del santo, es Annemarie Schimmel, quien, como colega, confesó con simplicidad a López-Baralt que «nunca le había extrañado la poesía comentada delirante de San Juan, porque la había leído siempre como si fuera la obra de un sufí» (L-B 1994, pp. 528-530).

¿Cuáles de las características de la poesía sufí tienen las obras de San Juan? En su trabajo exhaustivo de investigación, López-Baralt presenta su tesis que conecta, a primera vista, a San Juan con el sufismo, al analizar las





Icono de San Juan de la Cruz  
Iglesia de los PP. Carmelitas  
en Segovia

pruebas que se ponen de manifiesto en su poesía —una tesis estrictamente intuitiva, pues no hay evidencias históricas que puedan probarla. Sin embargo, por circunstancias que sean las evidencias, el testimonio que constituyen las obras del santo es impresionante en sí mismo.

En primer lugar, la poesía de San Juan representa una ruptura total con la tradición española, y cristiana en general, y está repleta del imaginario sufi.

En segundo lugar, el santo español no sólo utiliza el mismo conjunto de imágenes que usan los poetas sufíes —pues otros poetas españoles de generaciones posteriores, como Calderón y Lorca, también tomaron prestadas muchas de ellas—, sino que sus construcciones poéticas, como las de los sufíes, no son meras metáforas. Son símbolos visionarios, que expresan el estado espiritual del poeta, y están por tanto sujetos a diferentes interpretaciones de acuerdo con el contexto que refleja el estado del poeta.

En tercer lugar, San Juan utiliza las imágenes sensuales de los sufíes, en el que vino y embriaguez significan éxtasis y elevado estado espiritual, y en el que el poeta (o

en el caso de San Juan, el alma, como figura femenina) es el enamorado y Dios el Bienamado, de forma tal que los poemas pueden en muchas ocasiones tener una lectura sentimental, erótica incluso, si no se tiene en cuenta este simbolismo.

En cuarto lugar, esa forma de expresarse, festiva y amorosa, se enmarca generalmente en la poesía popular convencional. Las canciones de San Juan son, en cierto sentido, comparables a los *qazales* de los poetas sufíes árabes y persas.

En quinto lugar, San Juan utiliza con frecuencia, como los sufíes, un planteamiento «inconexo» en su poesía al pasar de una estrofa a otra, en lo que parece una estructura no secuencial, al igual que lo hacen en sus *qazales*, verso a verso, poetas como Ibn 'Arabi, Háfes o Rumi. Su imaginario es frecuentemente también, como el de ellos, de una cualidad que hoy podríamos llamar «surrealista».

En sexto lugar, San Juan nos ofrece un comentario sobre sus poemas, como hicieron Ibn 'Arabi, Yāmi, 'Erāqi y otros en las áreas persa y árabe; la principal caracte-



terística del comentario de San Juan consiste, como los sufíes, en que, lejos de ser literal o alegórico, está con frecuencia compuesto de términos puramente visionarios, al igual que el poema al que se refiere, de forma que el analista a menudo, en lugar de ofrecer una interpretación lógica para una construcción poética o para una frase, define un símbolo en términos de otro.

Finalmente, hay resonancias de la doctrina sufí en los escritos de San Juan.

En cuanto al primer punto, el uso por San Juan del imaginario sufí, encontramos, en primer lugar, las imágenes que López-Baralt cita como documentadas en su día por el erudito pionero en esta materia, Miguel Asín Palacios; entre otros, el símbolo de la noche oscura del alma, el uso de un modo de expresión sensual y no ascético o sermoneador, y la descripción de la alternancia de estados de expansión y contracción (L-B 1985, p. 10).

Están luego las imágenes halladas por la erudita contemporánea, que incluyen «el vino de la embriaguez mística», en cuyo contexto «San Juan alude incluso al licor de granada, que simboliza la unidad que subyace en la multiplicidad de los granos de esta fruta»; las «lámparas de fuego que iluminan el alma extática y que representan los atributos de Dios»; la «fuente interior»; el «cabello que cuelga en el cuello de la enamorada y que sirve de anzuelo para atrapar al Bienamado»; el «pájaro solitario del alma en vuelo extático»; además de animales, árboles, flores y otras imágenes de la naturaleza con connotaciones convencionales con los poetas sufíes de todo el mundo islámico (L-B 1994, p. 530).

Sobre el símbolo del «pájaro solitario», López-Baralt señala la referencia que hace San Juan de sí mismo, como un halcón buscando su presa, en la primera estrofa de una de sus *Coplas a lo divino*:

*Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto,  
volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.*

(San Juan de la Cruz 1991, vol I, p. 76)

Señala cómo, en el contexto sufí persa, prevalece la imagen de un halcón o de un pájaro solitario para el alma anhelante, o para el enamorado. Hallāy (m. 920) exclamaba: «Vuelo con mis alas hacia mi Amado», y Bāyazīd Bastāmi (m. 877) se llama a sí mismo «un pájaro con cuerpo de Unicidad».

López-Baralt resalta una correspondencia particularmente asombrosa en un referente simbólico, cuando San Juan alude en sus escritos en prosa al «pájaro solitario» que «no tiene color determinado», que refleja la posición sufí de que el alma perfecta no tiene color. «Así es el espíritu perfecto», comenta San Juan, el que disfruta «la determinación en ninguna cosa» (Ibid., p. 271, citando diferentes pasajes de la edición de *Vida y obras completas* de las obras del santo). Cita López-Baralt la descripción que Shahāb-ol Din Yahyā Sohrawardī (1153-1191) hace del Simorq, el legendario pájaro iraní, que los sufíes usan como imagen para simbolizar al guía espiritual perfecto, y que contiene «todos los colores... pero no tiene color» (Ibid., cita del tratado de Sohrawardī sobre el Simorq).

Es el momento adecuado para citar aquí un poema completo al que López-Baralt hace referencia, pues lo que ella señala puede verse de forma más acusada presentando al lector el texto completo de *Llama de amor viva*, en todo su esplendor y con su destacado carácter «sufí»:

*¡Oh llama de amor viva  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro!  
Pues ya no eres esquiva,  
acaba ya, si quieres;  
¡rompe la tela de este dulce encuentro!*

*¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,  
que a vida eterna sabe,  
y toda deuda paga!  
Matando, muerte en vida la has trocado.*

*¡Oh lámparas de fuego,  
en cuyos resplandores  
las profundas cavernas del sentido,*

*que estaba oscuro y ciego,  
con extraños primores,  
calor y luz dan junto a su Querido!*

*¡Cuán manso y amoroso  
recuerdas en mi seno,  
donde secretamente solo moras,  
y en tu aspirar sabroso,  
de bien y gloria lleno,  
cuán delicadamente me enamoras!*

(San Juan de la Cruz 1991, vol I, p. 68)

López-Baralt señala el origen iraní de la terminología sufí de la luz y el fuego, influida por la religión mazdeísta o zoroastriana, particularmente a través de la obra de Sohrawardī, conocido como *Sheij al-Eshraq* (Maestro de la Iluminación). Resalta la existencia de una secta de alumbrados (*illuminati*) en la España del siglo XVI, en tiempos de San Juan, cuyo nombre se corresponde con la escuela teosófica, discípula de Sohrawardī en el mundo de habla persa, de los *eshraqis*. Cita también a varios persas más: el filósofo Ibn Sinā (Avicena) (980-1037), que habla de las «brillantes llamas del conocimiento directo de Dios»; el maestro de maestros, Naʿīm-ol Din Kobrā (m. 1220), que advierte de que el místico debe distinguir entre el fuego demoníaco del *nafs* y el fuego espiritual del *zeker* (recuerdo de Dios); y el poeta y discípulo de Kobrā, 'Attār (m. 1220), que define al «éxtasis» como «convertirse en fuego sin la presencia del sol» (Ibid., pp. 250-251, citas de Schimmel, Corbin, y otras fuentes).

En la misma línea, López-Baralt recoge la imagen de las «lámparas de fuego», y se refiere a Ruzbahān Baqlī Shirāzi (m. 1209), que habla de «muchas lámparas que difunden una luz vívida» y a Qazālī (m. 1111), que comenta la «luz de la lámpara que arde en su corazón» (Ibid., p. 252, citas de Corbin y Asín Palacios). Nuestra profesora cita, en este mismo contexto, la imagen de San Juan del «rayo de oscuridad», mencionada en conexión con su poema *Noche oscura del alma*, y señala la fuerza de este oxímoron como parte de lo que ella llama «una metafísica de la luz y la sombra que... entre los sufíes —especialmente los persas— puede adquirir insospechada».



das dimensiones de complejidad e ingenio» (Ibíd.).

En relación a la perspectiva que tuviera San Juan de los sufíes, a la luz de esta imagen, López-Baralt dice:

El poema de la «Llama» con sus correspondientes glosas, en el que San Juan describe el proceso de su iluminación final, siempre ha resultado de los más enigmáticos del santo y de los menos trabajados por la crítica. El referente de la literatura iluminista musulmana parece ayudarnos a ir descifrando su misterio y a ir familiarizándonos con algunas de sus posibles fuentes. Fuentes sufíes a las que el santo parecería en alguna manera, directa o indirectamente, haber tenido algún acceso. No ponemos en duda la ortodoxia y las intenciones cristianas de San Juan. Pero el poeta, al coincidir en tal manera con los sufíes, incluso al adaptar tan a menudo sus propios apoyos bíblicos a la simbología técnica musulmana, aunque hijo innegable de Occidente, deviene también, y en más de un sentido, hijo cultural de Oriente (Ibíd., p. 261)

Podría ser apropiado añadir aquí unos cuantos puntos por los que el poema de San Juan encaja netamente en la tradición sufí, los cuales no ha cubierto López-Baralt. El verso: «Pues ya no eres esquivia» está directamente en la tradición sufí del Bienamado que es cruelmente indiferente. La palabra «esquivia» tiene connotaciones de «rechazar», «evitar», pero en este contexto se corresponde directamente con el término árabe sufí *jafā'*, la «severidad» del Amado. La subordinación absoluta del deseo del enamorado al del Amado es de lo que se trata aquí: «acaba ya si quieres». «Herir tiernamente» está, por supuesto, en la misma línea. Como dice el gran poeta persa Hāfez: «Aun cuando me maldigas o me trates con desprecio, rezaré con gratitud. Tu respuesta amarga adorna tus dulces labios de rubí.»

Otra imagen que puede citarse es aquella del Amado que «mata», para trocar «muerte por vida», lo cual se corresponde con la Tradición profética que los sufíes señalan como prin-

cipio central de su práctica: «Muere antes de morir».

Esto nos lleva al segundo punto señalado por López-Baralt, referente a la correspondencia entre la obra de San Juan y la de los sufíes, como el hecho de que las imágenes en la poesía del poeta, al igual que las de los poetas sufíes, están sujetas a diferentes interpretaciones de acuerdo con el contexto. Es decir, estas imágenes son en realidad símbolos, no simples construcciones poéticas, como las metáforas de la poesía convencional.

López-Baralt señala que los poetas tradicionales no son los únicos que tienden a asignar siempre un mismo significado a sus construcciones, sino que los exégetas de las escrituras asocian normalmente un único significado, usualmente alegórico, a una imagen dada. Por el contrario, tanto San Juan en su *Cántico espiritual*, como Mohay-ol Din Ibn 'Arabi (1165-1240) en su *Tarjūmān al-ashwāq* (*El intérprete de los anhelos*) atribuyen diferentes significados a sus imágenes, según el contexto. Los dos compatriotas, separados por tres siglos y en idiomas diferentes, se aproximan del mismo modo a la poesía, usándola más como texto inspirado que como mera literatura, pues, en efecto, consagran todo su trabajo poético a comunicar sus experiencias visionarias. Como explica López-Baralt, los místicos, incapaces de expresar sus experiencias espirituales en términos literales, «sólo pueden indicarla simbólicamente a aquellos que han comenzado a experimentar algo similar» (Ibíd.).

Un ejemplo de cómo ambos poetas españoles asignan múltiples significados a una misma imagen es su tratamiento respectivo de las «palomas» en varias formas. Ibn 'Arabi dice en un verso: «Las grises palomas revoloteaban en los prados y gemían: la pena de estas palomas viene de lo que me apenaba a mí» (XX, 2). Aquí, interpreta las «grises palomas» como los «espíritus del mundo intermedio» (p. 88). En este verso, emplea la imagen de la «paloma» en un contexto de contracción espiritual, pero la interpretación de la imagen varía en otros casos. En otros dos versos,

invoca a la «paloma», exclamando en uno: «¡Oh palomas que os guarecéis en los árboles de *arāk* y de *bām*, tened piedad! ¡No multipliquéis mi aflicción con vuestros lamentos!» (XI, 1), y en el otro: «¡Oh paloma de los árboles de *arāk*, apiádate un poco de mí, pues la despedida sólo ha aumentado tus quejidos» (XVI, 7). En el primer caso, define a las «palomas» como «las influencias de la santidad y de la pureza» (p. 67) y en el segundo, como las «influencias sagradas del placer Divino que han descendido sobre» el enamorado o el místico (p. 79). Y en otro ejemplo más, «una paloma en el árbol de *bām*» (XLVIII, 1) se interpreta como la «Sabiduría Absoluta» (p. 134).

San Juan cita a las palomas en dos contextos en una misma estrofa, que se compone de dos frases, equivalentes cada una a ambos versos de Ibn 'Arabi:

*La blanca palomica  
al arca con el ramo se ha tornado;  
y ya la tortolica  
al socio deseado  
en las riberas verdes ha ballado.*

(San Juan de la Cruz 1991, vol. I, p. 64)

En ambos casos, la «paloma» representa el alma, pero en diferentes estados. En el primer ejemplo, el alma está en un estado de aceptación por el Amado, el Esposo —también se llama el alma así en el *Cantar de los cantares* (Ct 2,10)—, recompensada por «la simplicidad y mansedumbre de su carácter y su contemplación amorosa» (Ibíd.). La imagen de la «tortolica» refleja la búsqueda sin descanso por el alma de «su Amado», al igual que la tortolica que se precipita de un lado a otro sin descansar hasta haber encontrado a su compañero.

El tercer punto, el de las imágenes sensuales, es célebre en el caso de los sufíes y está claro en el caso de San Juan, por ejemplo en *Llama de amor viva*. Su «paráfrasis» del *Cantar de los cantares*, es decir el *Cántico espiritual*, utiliza la imaginación, erótica de por sí, del Esposo y la Esposa de la canción de Salomón, y le da los matices de Amado y enamorado que se encuentran en la poesía sufí, con el paralelismo simbólico de la relación

sensual entre los dos protagonistas y de la unión Divina que debe alcanzar el caminante místico en la senda espiritual. Se hallan otras implicaciones de la sensualidad, desde luego, en la imagen del vino y de la embriaguez, como símbolos de estados espirituales elevados, como explica muy bien López-Baralt.

En cuarto lugar, San Juan, como los sufíes, utilizó todas las formas poéticas disponibles; adaptó la poesía profana a propósitos místicos, llamándola específicamente en el título «a lo divino», como en sus *Coplas a lo divino*, y usó también otras formas de cantos populares, como canciones y romances, aunque sin especificar necesariamente en el título su aplicación espiritual.

El quinto punto, el carácter aparentemente «inconexo» de gran parte de la poesía de San Juan, es un rasgo que comparte con los sufíes. Esto produce un efecto que podríamos llamar «surrealista», en el que, por ejemplo, la belleza se describe mediante la yuxtaposición de la forma humana y de las manifestaciones de la naturaleza. López-Baralt cita un verso de Ibn 'Arabi: «Amisotas damiselas, de semblante brillante, como soles nacientes, de grandes ojos, nobles, de raza generosa, y flexibles» (IX, 5), y la compara con esta estrofa del cántico:

*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 de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.*

(San Juan de la Cruz, 1991, vol. I p. 61)

Este tipo de lenguaje abunda en la obra de ambos poetas. En español, no será hasta el siglo XX, con la llegada de poetas como Lorca, exponentes de una nueva forma de poesía y que se esforzaron deliberadamente en deconstruir el lenguaje, cuando este tipo de poesía se vuelva habitual. A diferencia de estos poetas «modernos», San Juan e Ibn 'Arabi

escribieron exégesis serias sobre su obra, explicando el significado espiritual de sus imágenes como símbolos de transmutación.

En lo que se refiere al sexto punto, los comentarios de San Juan y de los sufíes sobre su poesía, vemos que tienen en común una característica clave que López-Baralt llama sus aparentes «significados gratuitos y caprichosos» (L-B 1985, p. 127). Para destacar este aspecto, compara el *Cántico espiritual* de San Juan, que es en sí mismo una interpretación mística del *Cantar de los cantares* bíblico, con la exégesis de dos comentaristas más convencionales contemporáneos suyos, Fray Luis de León (1528-1591) —considerado como uno de los mejores poetas españoles del siglo XVI junto a San Juan y a Garcilaso—, y Santa Teresa de Ávila (1515-1582), la abadesa carmelita con la que San Juan trabajó y de cuyas monjas fue consejero y confesor.

López-Baralt toma como ejemplo el texto bíblico: *Cazadnos las raposas, las raposillas, que echan a perder las viñas; pues nuestras viñas tienen tiernas uvas* (Ct 2,15), para contrastar los comentarios de los tres clérigos. Así como para sus predecesores judíos la «viña» representaba la tierra de Israel o su antiguo gobierno, el Sanedrín (L-B, p. 126), Fray Luis interpreta las «viñas» literalmente como el huerto del Esposo, y lo ve en flor y a punto de producir dulces uvas, en peligro de ser dañadas por las raposas predatoras (L-B, p. 153), de forma que acaba con una moraleja sobre cómo proteger de las plagas el propio viñedo en la estación más vulnerable, cuando están madurando sus frutos. Para explicar las expresiones a veces crípticas del *Cantar de los cantares*, Fray Luis atribuye simplemente su aparente absurdidad o bien a la forma ajena a lo racional de expresarse de los sentimientos de la pasión sensual, o bien a la complejidad asociada a la naturaleza extranjera de la gramática y la sintaxis hebreas, o bien a la diferencia de costumbres y de formas de pensar de una cultura muy lejana en el tiempo y el lugar.

El comentario de San Juan está encerrado en la siguiente estrofa:

*Cazadnos las raposas,  
que ya está florecida nuestra viña,  
en tanto que de rosas  
hacemos una piña  
y no parezca nadie en la montaña.*

(San Juan de la Cruz 1991, vol I, p. 102)

Ahora bien, tras haber interpretado los versos de la canción de Salomón con su propia poesía —podríamos decir que igualmente oscura para ojos inexpertos— el santo se dispone a comentar su texto a la manera de Ibn 'Arabi en su *Tarjūmān al-ashwāq*. La viña pasa ahora a ser su propia metáfora, pero en cualquier caso con un sentido simbólico relacionado con el del texto original bíblico. La define como «el plantel que está en esta santa alma de todas las virtudes», mientras que las raposas representan «apetitos y movimientos sensitivos» que se levantan en esta etapa del progreso del alma (San Juan de la Cruz 1991, vol II, p. 105).

López-Baralt explica así la naturaleza del lenguaje que usa el santo en su poesía y en sus comentarios en prosa:

San Juan de la Cruz defiende lúcidamente su poesía inspirada: la experiencia mística trasciende totalmente el lenguaje, y se expresa mejor con el espejismo de los versos, que él llama, en una frase audaz, dislates, sin sentido, absurdos. Prosigue comparando su arrebató místico con agua que desborda su cauce, y con ello está curiosamente cercano al concepto sufí de *shatt*, que significa precisamente eso. Este término se aplicó a los desbordamientos extáticos, [aparentemente] sin sentido, de los místicos musulmanes ebrios de Dios, pero no se utilizó en la poesía espiritual europea (L-B 1994, p. 529).

La conclusión curiosa a la que debemos llegar es que a San Juan le preocupaba menos la exégesis bíblica que la creación de una poesía que expresara su propia relación con el Divino Amado, como es el caso de toda su poesía, desde *Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*, sobre las que también escribió comentarios, hasta sus *Coplas* y sus *Romances* con formas más populares, pero toda ella, por supuesto, «a lo divino». En este sentido, tiene menos en común con sus correligionarios —Fray Luis, que

también estuvo en la Universidad de Salamanca, aunque en distinta época, y Santa Teresa, que fue la persona más cercana a él en espiritualidad y en dedicación—, que con un sufi musulmán como Ibn 'Arabi, místico, teósofo y poeta. De hecho, los primeros y los últimos años de San Juan los pasó, en su mayoría, en Andalucía, entre la ciudad natal de Ibn 'Arabi, Murcia, y la ciudad en que éste se crió, Sevilla.

Para tratar el último punto, el de los reflejos de la doctrina sufi en la obra de San Juan, que queda bien claro en los ejemplos ya citados, bastaría con un único ejemplo destacado, una estrofa del *Cántico* y su comentario en palabras de la esposa (el enamorado, el alma) dirigidas al Esposo (el Amado, Dios). La estrofa es la siguiente:

*En sólo aquel cabello  
que en mi cuello volar consideraste,  
mirástele en mi cuello,  
y en él preso quedaste,  
y en uno de mis ojos te llagaste.*

(San Juan 1991, vol. I, p. 63)

López-Baralt señala la resonancia de la imagen sufi del «mechón», o del «rizo», como un «gancho» para atrapar al amado (L-B 1985, pp. 278-279), aunque en este caso las posiciones están invertidas, con el Amado, como figura masculina, capturado por la enamorada, como figura femenina. Está aquí presente, sin embargo, un tema más amplio, como lo explica San Juan en su comentario, en el que realiza una exégesis, sufi en su quintaesencia, de un texto bíblico. Con respecto a Dios que «mira el cabello que vuela», afirma que «para Dios, mirar es amar», y por tanto se refiere a lo que los sufíes llaman *naẓar*, la «mirada» de Dios, o la «mirada» del maestro como transmisión de la de Dios. Y prosigue San Juan, diciendo:

Si él por su gran misericordia no nos mirara y amara primero, como dice San Juan (1 Jn 4,10-19), y se abajara, ninguna presa hiciera en él el vuelo del cabello de nuestro bajo amor, porque no tenía él tan alto vuelo que llegase a prender a esta divina ave de las alturas. (San Juan de la Cruz, 1991, vol. II, p. 188)

Es interesante aquí destacar que, San Juan de la Cruz se refiere a un texto bíblico, la primera Epístola de Juan en el Nuevo Testamento, donde figura, *Cuanto a nosotros, amemos [a Dios] porque Él nos amó primero* (1 Jn 4,19), y que refleja un punto doctrinal sobre el que normalmente no insisten los exégetas cristianos; sin embargo, en su contexto coránico, la declaración de que *Él los ama y ellos Le aman* (Qo 5,54), es uno de los pilares de la doctrina sufi.

López-Baralt cita a Schimmel al hablar del uso del simbolismo sufi, y afirma que en los poetas sufíes, «la ambigüedad es intencionada», y que «la opalescencia de la poesía persa ha provocado muchos errores de interpretación en Occidente» (L-B 1985, p. 224). Antes de esta cita afirma que, comparándolo con los exégetas clásicos cristianos y judíos, San Juan «parecía más próximo a Hāfez, a Yāmi, o a 'Erāqi, cuyo lenguaje poético iridiscente describe magistralmente Anemarie Schimmel» (p. 223), y tras la cita dice que al «imitar y aclimatar su poesía castellana» a las «inconsistencias verbales» del *Cantar de los cantares*, San Juan ha logrado también llegar a estar «muy próximo a la poesía mística en lengua árabe», mientras que sus comentarios están muy cercanos al espíritu de Ibn 'Arabi y de los comentaristas sufíes del clásico *qazal* de Ibn Fārid (m. 1235), *Jamriya* (*Oda al Vino*).

Cómo pudo San Juan haber tenido acceso específicamente a la tradición sufi sigue siendo un misterio, pero mientras no aparezcan nuevas pruebas, la explicación más plausible es que tuvo contacto con los moriscos, cripto-musulmanes que habían sido forzados a convertirse al cristianismo. El santo vivió en el último siglo en que fue posible ese contacto, en el periodo entre 1492 —que vio la caída del último reino musulmán en Granada, y la expulsión de todos los musulmanes y judíos practicantes— y 1609/1611, en que fueron expulsados también los moriscos, tras presionar la Inquisición al rey para que dictara un edicto al efecto. Bajo el dominio de aquella misma Inquisición, el mismo San Juan fue sometido a prisión y a persecución

por la supuesta heterodoxia de sus puntos de vista, si bien su piedad intachable hizo que se retiraran todas las alegaciones y que la Iglesia dejara finalmente limpio su nombre.

En el ambiente estimulante de la Universidad de Salamanca es posible que San Juan, así como Fray Luis, tuvieran acceso a elementos de tradiciones más antiguas, a pesar de que en ella no se enseñaba el árabe, lo cual indica que no se incitaba a investigar ningún aspecto del entorno islámico. Algunos sugieren que, mientras Fray Luis y Santa Teresa quizás fueran de ascendencia judía, San Juan podría descender de un linaje árabe musulmán, y ser así heredero de una cierta experiencia conservada en la familia y proveniente de esa cultura condenada. Los tres exhibían un conocimiento de ciertas materias que se habían convertido en vestigios culturales, activamente suprimidos, de hecho, en la España de los Reyes Católicos y de la Inquisición, materias a las que no tenían acceso, en el ambiente de persecución reinante, los clérigos confinados en las torres de marfil de los recintos monásticos. Todo esto sin embargo, a falta de pruebas firmes, permanece mera especulación.



## Referencias

- Ibn al-'Arabi, Muhyiddin, 1978 (1911). *The Tarjuman al-Ashwāq: A Collection of Mystical Odes*. Traducido por R.A. Nicholson. Prefacio de Martin Lings. Londres: Theosophical Publishing House.
- San Juan de la Cruz, 1991 *Obra completa* (vols. I y II). Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial.
- López-Baralt, L., 1985. *San Juan de la Cruz y el Islam*. México: Colegio de México/Univ. de Puerto Rico.
- 1994. «The Legacy of Islam in Spanish Literature» en *The Legacy of Muslim Spain*. Editada por S.K. Sayyusi. Leiden: E.J. Brill.
- Nwiyā, P. 1970. *Exégèse coranique et langage mystique*. Beirut: Librairie Orientale.