

LA LIRA 12 DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL B*
una aproximación desde la metaforología

JUAN VARO ZAFRA
Universidad de Granada

La compleja red de problemas y dificultades hermenéuticas que presenta el *Cántico espiritual* ha sido abordada por la crítica desde diversos puntos de vista. Lo accidentado de su composición, la existencia de dos versiones de poema, lo insólito de sus imágenes, la perfección técnica de la composición, su disposición dispersa, la estructura dialogada, el tratamiento de las fuentes y, entre otros aspectos, el inquietante final han sido objeto de numerosos estudios que han buscado, desde distintos presupuestos metodológicos, arrojar algo de luz sobre un poema que, en muchas de sus zonas, continúa siendo un misterio. Con carácter particular, hay en el poema una serie de liras que han sido objeto de un interés especial por parte de la crítica. A este grupo pertenece, sin duda, la lira 12 de la segunda redacción del *Cántico* —undécima en el *Cántico A*—, considerada por algunos estudiosos como centro de gravedad del poema¹:

¡Oh christalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados

¹ José Lara Garrido, citando a Dámaso Alonso, destaca su función conectiva entre la búsqueda del Amado y el encuentro de los amantes, y, en este sentido, afirma: «[Estos versos] son por antonomasia cifra y síntesis de la poética sanjuanista, de su llegar a un sentido más allá del sentido con material sensible sustanciado de irrealidad, con palabras elementales» [J. Lara Garrido, «La mirada divina y el deseo: exégesis de un símbolo complejo en San Juan de la Cruz», en J. Luengo Muñoz (coord.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Secretariado Diocesano-Teresiano, Ávila, 1986, págs. 73-74].

formases de repente
 los ojos deseados
 que tengo en mis entrañas dibuxados!

El poeta desvela el sentido de estos versos en su comentario:

¡Oh fe de mi esposo Cristo, si las verdades que has infundido de mi Amado en mi alma encubiertas con oscuridad y tiniebla [...] las manifestases ya con claridad, [...] volviéndolas en manifestación de gloria!²

A continuación, explica la imagen de la fuente:

Llama cristalina a la fe por dos cosas; la primera, porque es de Cristo su Esposo; y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte y clara, limpia de errores y formas naturales. Y llámala fuente, porque della le manan a el alma las aguas de todos los bienes espirituales. De donde Cristo nuestro Señor, hablando con la Samaritana, llamó fuente a la fe [...]³.

Juan de la Cruz, por tanto, explica el sentido del calificativo «cristalina» con dos argumentos, uno metonímico, por pertenecer a Cristo; y otro metafórico, por gozar, en sentido figurado, de las propiedades del cristal. Respecto al empleo de la imagen de la «fuente», el místico propone también dos argumentos: el primero metafórico, porque de la fe manan, como de una fuente, «las aguas de todos los bienes espirituales» y el segundo teológico conceptual, porque ya Cristo se sirvió de esta imagen en el conocido pasaje del Evangelio de Juan⁴.

De entre los múltiples comentarios que esta lira ha suscitado⁵, nos detendremos en los realizados por Domingo Ynduráin y José Lara Garrido. Domingo Ynduráin señala cómo, a pesar de que el comentario identifica la «cristalina fuente» con Cristo, del poema, por sí mismo, no puede inferirse tal asociación⁶. A continuación presenta un extenso y complejo catálogo de fuentes de muy diversa procedencia que informan del contenido de la estrofa⁷.

José Lara, por su parte, afirma que esta lira es un modelo de símbolo complejo en virtud de las «muchas dificultades y posibilidades que encierran la fuente espejeante y el intercambio amoroso de los ojos para expresar la unión con el alma»⁸.

² Juan de la Cruz, *Cántico espiritual B*, Canción 12, 2.

³ Juan de la Cruz, *loc. cit.*, Canción 12, 3.

⁴ Jn, 4, 14 y 7, 39; cf. Juan de la Cruz, *loc. cit.*

⁵ Para un completo resumen de los trabajos críticos sobre esta lira, véase Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías completas* (edición de P. Elía y M^a J. Mancho, estudio preliminar de D. Ynduráin), Crítica, Barcelona, 2002, págs. 456-463.

⁶ Cf. Juan De la Cruz, *Poesías* (ed. de D. Ynduráin), Cátedra, Madrid, 1995, pág. 77.

⁷ Juan de la Cruz, *loc. cit.*, págs. 77-88.

⁸ J. Lara Garrido, *op. cit.*, pág. 75. Lara Garrido expone en este trabajo su concepto de símbolo advirtiendo que «la validez del conocimiento simbólico depende de la realidad de la relación de los dominios presupuestos en esa predicación [la predicación analógica, correlato entre la referencia

Lara recoge también algunos posibles precedentes, para concluir afirmando: «la teoría de la fuente mágica, que produce la catoptromancia natural por reflexión proyectada desde el interior de quien la contempla constituye [...] el modelo analógico más próximo de la lira 11 [CA]»⁹.

Nuestra propuesta de estudio de la lira 12 de *CB* parte de los presupuestos teóricos de la «historia del concepto» tal como se entienden en la hermenéutica gadameriana y en los estudios sobre la metaforología del primer Blumenberg.

Desde los años cincuenta, Gadamer elabora una teoría filosófica de la «historia del concepto» frente a la neokantiana «historia de las ideas» a partir de la diferencia entre palabra y concepto¹⁰:

La pretensión crítica de la hermenéutica apoyada en la reflexión histórica no consiste tanto en dominar la estructura lógica de los diversos modos de lenguaje, que era el ideal de la filosofía «analítica», como en asimilar los contenidos lingüísticamente mediados con todo su precipitado de experiencia histórica¹¹.

El concepto desde el punto de vista hermenéutico viene a ser el contexto de experiencia y significación asociado, en su conjunto, a una determinada palabra. La historia del concepto revela las connotaciones y sentidos del uso a lo largo del devenir histórico, con sus modificaciones y añadidos. El concepto se revela equívoco en su significación y jánico en el despliegue de su historicidad. En efecto, respecto a su equivocidad, recuerdan Villacañas y Oncina que «sólo el contexto discursivo brinda razones para decidir una interpretación en su arriesgada e inevitable equivocidad»¹². Respecto a su naturaleza bifronte, el concepto es, hacia el pasado, índice de la experiencia histórica acumulada, y, hacia el futuro, factor de transformación y expectativa históricas.

Por otra parte, la metaforología de Blumenberg fue concebida como un instrumento al servicio de la historia de los conceptos¹³. En *Paradigmas para una metaforología*, Hans Blumenberg afirma respecto de las «metáforas absolutas»:

sustitutiva y la referencia no expresada del símbolo]». Así, los referentes del símbolo «son concentrados de sentido, expresiones abreviadas en las que se condensa la referencia no expresada dentro de la referencia expresada» (J. Lara Garrido, *loc. cit.* pág. 76).

⁹ J. Lara Garrido, *loc. cit.*, pág. 81.

¹⁰ Véanse H. G. Gadamer, «La historia del concepto como filosofía», en *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca, 2000, págs. 81-93 y la iluminadora «Introducción» de José Luis Villacañas y Faustino Oncina a R. Koselleck y H. G. Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997, págs. 9-53.

¹¹ H. G. Gadamer, «Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica», en *Verdad y método*, II, 95-119, pág. 115.

¹² R. Koselleck y H. G. Gadamer, *op. cit.*, pág. 31.

¹³ Nos referimos, como se ha dicho, a la metaforología desarrollada por Blumenberg desde 1960 hasta 1979, año de la publicación de *Naufragio con espectador* (edición española en Visor, Madrid, 1995). A partir de este momento, Blumenberg se centra en el mito y en las «metáforas de la vida» desde la teoría de la «inconcepción». Para las dos etapas de la metaforología de Blumenberg, véase el prólogo de César G. Cantón en H. Blumenberg, *Conceptos en historias*, Síntesis, Madrid, 2003.

Su contenido determina, como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad. Indican así a la mirada con comprensión histórica las certezas, las conjeturas, las valoraciones fundamentales y sustentadoras que regulan actitudes, expectativas, acciones y omisiones, aspiraciones e ilusiones, intereses e indiferencias de una época¹⁴.

El método de análisis metaforológico, exige la realización de cortes históricos que, en palabras de Blumenberg, proporcionen «una serie de puntos mediante los que es posible trazar una curva»¹⁵:

Este procedimiento, con independencia también de la oscuridad fáctica del material presentado, resulta tan impugnable como insustituible en el curso de la configuración de una metaforología. [...] Lo que emerge en la selección del material metafórico pertinente exige, por su parte, antes de que se le pueda y deba fijar efectivamente como punto de aquella curva, una interpretación del contexto intelectual en cuyo interior se sitúa y oficia, y recibe tanto su contorno como su colorido. [...] Considerados en sí mismos, tales cortes transversales pueden haber dejado de ser puramente metafóricos, tienen que asumir concepto y metáfora, definición e imagen como unidad de la esfera de expresión de una época¹⁶.

De este modo, el estudio histórico de la metáfora con el objetivo de determinar una serie de puntos desde los que trazar la curva de su desarrollo se muestra como un método de investigación distinto del tradicional estudio de fuentes. Ajustando a nuestro propósito la vieja terminología de la metafísica aristotélica, podríamos decir que el concepto en su despliegue histórico es *forma* de la imagen sanjuanista de la «cristalina fuente», mientras que las fuentes literarias pertenecerían a la *materia* del poema. El poeta trabaja con unas fuentes literarias precisas que, junto con los otros elementos diversos que constituyen la materia, adquieren en el poema el sentido derivado del concepto que constituye su *forma*. Pero este concepto, como se ha visto, no es nunca un universal unívoco, inmóvil y trascendente, sino un conjunto de sentidos variables sometido a la historia y desplegado en una tradición conforme a los principios de experiencia y expectativa anteriormente expuestos.

Nuestro análisis de la «cristalina fuente» recorre la historia del concepto a través de una serie de cortes transversales en la tradición de la escritura mística occidental, sin perder de vista su concreción en el *Cántico espiritual*. Se trata, en consecuencia, de una operación hermenéutica: desde el sentido de la lira en el poema, informado por éste con carácter general, por los comentarios del poeta y

¹⁴ H. Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología* (traducción y estudio introductorio de J. Pérez de Tudela Velasco), Trotta, Madrid, 1992, pág. 63.

¹⁵ H. Blumenberg, *loc. cit.*, pág. 91.

¹⁶ H. Blumenberg, *loc. cit.*, págs. 91-92.

por la crítica literaria considerada, se investigará el devenir de esta construcción metafórica valorando siquiera brevemente en cada caso lo que revela de índice de la experiencia acumulada y lo que aporta como factor generador de nuevas expectativas. El propósito de este proceso es el retorno al sentido general, conforme a la conocida estructura hermenéutica de la comprensión elaborada por Heidegger y Gadamer.

El sentido general de la lira con relación al conjunto del poema nos induce a dirigir nuestra investigación a la tradición mística cristiana y a sus raíces, con las objeciones pertinentes, en la mística del neoplatonismo pagano¹⁷. Es ahí donde se abre el horizonte de conceptos y metáforas, de «concentrados de sentido», por usar la definición de Lara Garrido, frente al que debemos orientar nuestra indagación.

El neoplatonismo consagrará la imagen de la fuente como origen de la vida del alma —ya presente en otro sentido en el *Fedro* de Platón, en el que representaba el entusiasmo divino—. Filón de Alejandría en el siglo I d. C. había identificado el *Logos* con la fuente, imagen que después influiría en el neoplatonismo plotiniano del siglo III¹⁸.

La descripción de Plotino creará un modelo metafórico de enorme calado en la literatura mística cristiana durante siglos:

Lo que está por encima de la vida, siendo todas las cosas, no es primera, sino que ella misma ha manado, por así decirlo, cual de una fuente. Imagínate, en efecto, una fuente que no tenga un principio distinto de ella pero que se haya entregado a todos los ríos sin haberse agotado en ellos, sino permaneciendo ella misma en quietud; imagínate que los ríos salidos de ella estén todavía juntos antes de fluir uno en una dirección y otro en otra pero como presintiendo ya cada uno adónde ha de enviar su respectiva corriente. [...] Es una maravilla cómo la multiplicidad de la vida provino de la no-multiplicidad y cómo la multiplicidad no habría existido si no existiera lo anterior a la multiplicidad [...]. La razón de ello es que el principio no se fracciona en el todo¹⁹.

En nuestra opinión, el precedente más remoto de la imagen de la fuente sanjuanista se encuentra, sin embargo, en la *Enéada* v, 8, 11, en la que Plotino, que ya

¹⁷ Se podrá argumentar contra este punto de partida que se deriva de los prejuicios de una lectura religiosa, alegórica aunque avalada por el propio autor y por la tradición en la que expresamente desea insertarse, de los poemas sanjuanistas, que desatiende, en alguna medida, el tenor literal de los mismos. No somos en esto contradictorios con el planteamiento metodológico hermenéutico que adoptamos (cf. H. G. Gadamer, «Sobre el círculo de la comprensión», en *Verdad y método*, II, págs. 63-70).

¹⁸ Cf. J. Dillon, «Ganymede as the logos traces of a forgotten allegorization in Philo?», *Classical Quarterly*, 31, 1981, págs. 183-185.

¹⁹ Plotino, *Enéada* III, III, 8, 10-15, en *Enéadas III-IV* (traducción y notas de J. Igal), Gredos, Madrid, 2002. El pasaje es un excelente ejemplo del estilo poético fuertemente expresivo de Plotino. En este sentido, resulta sobresaliente el modo en el que el filósofo describe el instante, el «todavía no» de estos ríos a punto de salir y ya con el recorrido potencialmente realizado.

había comentado en sentido negativo el mito de Narciso (*Enéadas* I, 6, 8, 5-10 y v, 8, 2), vuelve sobre este mito para afirmar esta vez que cuando alguien que está poseído por el dios, se proyecta a sí mismo y ve una imagen embellecida de sí, pero es capaz de prescindir incluso de esa imagen y se aúna consigo, «se hace una sola cosa a la vez que todas las cosas en compañía de aquel dios calladamente presente, y está con él cuanto puede y quiere». En este pasaje de la *Enéada* v, Plotino establece sobre el concepto narcisiano de reflejo un juego especular en el que la imagen es un paso hacia un estadio de superación de ésta en el cual el místico se hace uno con el dios, y, por medio de éste, con todas las cosas. A nuestro juicio, este proceso de unión a la naturaleza a través de la unión con Dios es similar —con todas las distancias ya advertidas que deben establecerse entre el neoplatonismo y el cristianismo— al descrito por San Juan a tenor de esta lira y las siguientes.

Poco después, la metáfora vuelve a aparecer en la obra de San Atanasio (*Contra Gentes*, 8), ya cristianizada e incorporada al acervo cultural cristiano depurado de los elementos neoplatónicos más irreconciliables con la doctrina cristiana surgida a partir del Concilio de Nicea²⁰.

Gregorio de Nisa (335-385), en su Homilía 3ª del *Cantar de los cantares* da un paso más en la dirección que llegará hasta la estrofa sanjuanista, al introducir dos variables que también aparecen en el *Cántico*: la imposibilidad de contemplar directamente los ojos de Dios, y la excepción a esta imposibilidad: verlos dentro de uno mismo como en un espejo²¹.

Recapitulando lo visto hasta ahora, se observará cómo el concepto plotiniano de fuente y del proceso que va de la imagen a su ausencia en la contemplación y unión con el dios es cristianizado por Atanasio, y cómo, en un segundo momento, Gregorio de Nisa introduce la cuestión de la mirada de Dios —tema central de la lira 12 de *CB* y del comienzo de la siguiente—, para concluir afirmando que el espejo en que ésta puede ser vista es el interior del hombre.

Pero este breve recorrido metaforológico que nos ha permitido trazar la curva de la imagen de la fuente con relación al tema de la mirada divina como uno de los ejes de la lira 12 del *Cántico espiritual*, se muestra insuficiente para determinar el sentido de los versos sanjuanistas desde la teoría conceptual propuesta. Es necesario indagar la procedencia y la acumulación de sentido condensado en la asociación entre los términos «cristalina» y «Cristo» que, fundamental en la lira sanjuanista, no parece tener cabida dentro de las coordenadas precedentes.

Recordemos que en opinión de Domingo Ynduráin «sin la clave de la Declaración sería imposible llegar a tal paralelismo [la asociación de *cristalina* a *Cristo*]²². Si, como señala Ynduráin, esta asociación deriva únicamente de un juego

²⁰ Atanasio, nacido en 295 y fallecido en 373, intervino en el Concilio de Nicea en 325.

²¹ Gregorio de Nisa, *Comentario al Cantar de los cantares* (ed. de T. Martín-Lunas), Sígueme, Salamanca, 1993, pág. 57.

²² Juan de la Cruz, *Poesías* (ed. de D. Ynduráin), pág. 77.

de palabras —*crystalina/Cristo*— habríamos de coincidir en que ciertamente, habría que ser muy ingenioso —y algo más audaz— para descubrir esta asociación y en virtud de ésta interpretar el sentido de la estrofa. Más aún, desde un análisis de fuentes literarias, el adjetivo *crystalino* no resulta problemático por cuanto es, como recuerda Ynduráin, frecuentísimo en la poesía de la época. Pero, a nuestro juicio, esta asociación no es el resultado, al menos en la idea que la sostiene, de un juego de ingenio del poeta, sino de la tradición mística conceptual que *informa* el poema²³; un conocimiento que comparte, en mayor o menor medida, con los destinatarios primeros de su obra, que pueden reconocer, pese a su dificultad, el paralelismo, sin recurrir a los comentarios. En efecto, cuando se cita como posibles fuentes a Ovidio, Virgilio y Garcilaso, entre otros, se tiende a olvidar la diversidad de sentido entre estas fuentes —que, en ningún caso puede considerarse místico, salvo por analogía— y la lira 12. En estas «fuentes», ciertamente no es posible descubrir, como advierte Ynduráin, el paralelismo entre la imagen y Cristo. No ocurre lo mismo si en nuestra búsqueda nos adentramos en otros textos que, conforme a los criterios metodológicos aquí seguidos, permiten desplegar el sentido metafórico condensado en estos versos.

Esta nueva investigación que ha de llevarnos a la determinación del sustrato conceptual que avala la asociación de «crystalina» con Cristo, no puede partir —como en el caso de la fuente— del neoplatonismo plotiniano. La figura de Cristo en su dimensión humana, esencial en la mística cristiana, no es conciliable con el Logos neoplatónico. Por eso, aun a riesgo de incurrir en simplificaciones y omisiones indebidas, parece necesario excluir también de esta búsqueda a los Padres griegos; debido a la intensidad de la influencia neoplatónica en la zona de habla griega, el *Logos*, como segunda hipóstasis trinitaria, rara vez fue comprendido en el sentido del Cristo histórico en la patrística oriental.

Por en contrario, para establecer el nudo de conexiones que abocan a la asociación «objetiva»²⁴ de la «crystalina fuente» con Cristo²⁵, debemos atender al crecimiento de la dimensión cristológica de la mística a lo largo de la Edad Media. En San Agustín hay ya una idea bastante ajustada de Cristo como imagen del Padre que va más allá del mero «reflejo». Cristo es la imagen perfecta del Padre; el hombre, por el contrario, es la imagen imperfecta. El ser humano como *imago Dei* —frente al resto de la Creación, *vestigia Dei*— toma conciencia, por Cristo

²³ En su comentario de esta lira, López-Baralt hace caso omiso de esta tradición (cf. L. López-Baralt, «El narcisismo sublime de San Juan de la Cruz: la fuente mística del *Cántico espiritual*», *Ínsula*, 537, 1991, págs. 13-15).

²⁴ Por *objetiva* queremos decir aquí *no subjetiva*. Se trata de apuntar la existencia de un código compartido por la comunidad teológica cristiana que hace posible la comprensión del juego de palabras sin necesidad de una ulterior explicación por parte del autor.

²⁵ Para el sentido teológico de esta imagen en la doctrina cristológica de Juan de la Cruz, cf. S. Castro, «La experiencia de Cristo: foco central de la mística», en F. Ruiz (ed.), *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Espiritualidad, Madrid, 1990, págs 176-177.

como imagen perfecta y mediadora, de esta realidad ontológica y profundiza, a través de este conocimiento, en el abismo divino²⁶.

Siglos más tarde, San Bernardo (1090-1153) avanzará por el camino abierto por Agustín, despojándolo de los rasgos neoplatónicos aún presentes en el africano y enriqueciéndolo con una más amplia interiorización de la humanidad de Cristo y con un desarrollo mayor de su dimensión erótica²⁷. Así, Cristo no es sólo modelo, o imagen, sino que es verdaderamente esposo del alma. Bernardo profundiza de este modo en la vieja alegoría mística profundizando en la humanidad de Cristo²⁸, y, en consecuencia, reforzando el erotismo del alegorismo místico. En la lira de San Juan de la Cruz, aparece claramente esta perspectiva erótica derivada de la teología mística de Bernardo de Claraval: en Cristo, imagen perfecta que habita en el fondo del alma, se forman los ojos de Cristo esposo del alma. El paso sustancial de la *imagen* al *esposo* como factor que amplía el horizonte conceptual de la imagen es esencial para la comprensión del elemento cristológico de la estrofa 12 de *CB*²⁹.

El cristocentrismo de San Bernardo se intensificará con los franciscanos, y resultará decisivo en la mística de San Buenaventura (1217-1274). Éste afirma expresamente que el *ejemplar* de la imagen de Dios en el alma es Jesús³⁰. Cristo, en cuanto *ejemplar*, refleja infinitamente todo lo que el Padre es. Este reflejo es causa de que el encuentro místico con el Hijo provoque, en palabras de Buenaventura, la entrada en el centro del alma. De este modo, se puede ver cómo, sobre la densa estructura conceptual de la mística de Agustín y Bernardo, entre otros, Buenaventura propone un modelo conceptual próximo a la imagen de la lira sanjuanista: la interioridad de Dios, el Hijo, como imagen ejemplar, y su función mediadora en la contemplación, como puerta que conduce a la «interior bodega».

Más próximo a San Juan, Bernardino de Laredo, también recurre a esta imagen:

Más cuando vuestro prójimo [...] os lastima las entrañas y os da torcimiento dentro en vuestro corazón, y miráis en el espejo que en vuestra alma tenéis y halláis en él a vuestro dechado Cristo [...]»³¹.

²⁶ Cf. E. Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, Rialp, Madrid, 2004, págs. 217 y sigs. Para el papel mediador de Cristo en San Agustín, puede verse el Libro IX de *La ciudad de Dios*, dedicado a esta cuestión.

²⁷ Cf. E. Gilson, *loc. cit.*, págs. 261-272.

²⁸ Sobre esta cuestión, cf. C. Dawson, *Medieval Essays*, Sheed and Ward, Nueva York, 1954, pág. 109.

²⁹ La metáfora de las bodas dentro de la tradición mística adquiere un enorme desarrollo en la mística germánica del siglo XIV. *Las bodas espirituales* de Ruysbroeck recurren a la «fuente» como metáfora sumamente compleja de la vida mística.

³⁰ Cf. I. Delio, «Bonaventure's Metaphysics of the Good», *Theological Studies*, 60, 1999, páginas 228-246.

³¹ Bernardino de Laredo, *Subida del monte Sión* (ed. de T. H. Martín), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1998, pág. 267. La primera edición se publica en Sevilla en 1535 de forma anónima.

Juan de Ávila nos ofrece un texto que ya prefigura claramente el *Cántico espiritual*:

¡O Cristo, puerto de seguridad para los que acossados de las ondas tempestuosas de su corazón huyen á Ti! ¡O fuente de vivas aguas para los ciervos heridos y acossados³² [d]e los perros espirituales, que son demonios y pecados! ¡Tú eres descanso entrañal [...]!³³

Juan de la Cruz se hace eco y participa de esta tradición cristológica que relaciona a Jesús con la fuente —reflejo infinito de Dios— en la mediación con el Padre, no sólo en el *Cántico*, sino en, al menos, otros dos escritos. El primero de éstos es el poema [«La fonte»]. En éste, el poeta identifica la fuente con la Eucaristía, sacramento que doctrinalmente supone el sacrificio infinito de Cristo, en su cuerpo y sangre (vv. 33-40); en segundo lugar, y de forma más explícita, encontramos esta imagen y su descodificación, conforme a las claves mencionadas, en carta a la Madre Ana de San Alberto: «Si desea comunicar sus trabajos conmigo, váyase a aquel espejo sin mancilla del Eterno Padre que es su Hijo, que allí miro yo su alma cada día»³⁴.

En conclusión, el papel de Cristo como imagen ejemplar y como mediador entre el contemplativo y las etapas más altas de la contemplación es un elemento constante —aunque con importantes variantes de una escuela mística a otra— de la teología cristiana occidental, al menos, desde la Edad Media³⁵. La metáfora de la «fuente» en el sentido presentado por Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual* es reveladora de una tradición conceptual —algunos de cuyos cortes transversales hemos analizado brevemente en estas páginas— que el poeta carmelita asume en un contexto histórico determinado y perpetúa a su vez en unos versos que se constituyen en referencia de su época.

³² El subrayado es nuestro.

³³ Juan de Ávila, «Carta XX», en *Epistolario espiritual* (ed. de V. García de Duero), Espasa-Calpe, Madrid, 1940, pág. 225. Recordamos que el *Epistolario espiritual* conoció tres ediciones en vida de Juan de la Cruz: Madrid, 1578; Alcalá, 1579; y Madrid, 1588 con «la vida del Autor y las partes que ha de tener un predicador del Evangelio por el padre fray Luis de Granada» (*Epistolario espiritual*, ed. de V. García de Duero, pág. XIX).

³⁴ Juan de la Cruz, *Obras completas* (ed. de L. Ruano de la Iglesia), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pág. 202.

³⁵ Recuérdese que la mística española del siglo XVI desarrolló especialmente esta dimensión del Cristo histórico. Bernabé de Palma afirma que los misterios de Cristo son «espejo para enmendar nuestras faltas» [Bernabé de Palma, *Via Spiritus* (ed. de T. H. Martín), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1998, pág. 86]. Teresa de Jesús habla del alma como espejo de la humanidad de Cristo (cf. A. Pego Puigbó, *El Renacimiento espiritual*, CSIC, 2004, pág. 32). Fray Luis de León asocia a Cristo con la metáfora de la fuente en diversos Pasajes de su obra; véanse, por ejemplo, «Pimpollo», «Fazes de Dios» y «Pastor» en *De los nombres de Cristo*.