

## EL CROMATISMO SIMBÓLICO EN LA POESÍA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Landy Omar Negrón-Aponte  
*Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico*

*A Luce López-Baralt,  
quien me ha guiado en el  
estudio de décimas lumínicas*

Todo versado en materia mística sabe que quien experimenta la combustión amorosa con la Urdimbre última del universo se debate siempre «entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir», como lo diera a entender José Ángel Valente (1991: 37). Los místicos de todos los tiempos, frente a los límites infranqueables de nuestro lenguaje, se han visto en la necesidad de recurrir a los símbolos para siquiera dar cuenta aproximada de lo que les aconteció más allá de los sentidos, la razón, el espacio y el tiempo. Es por esto que, en las próximas líneas, exploraremos cómo es que, mediante el cromatismo, san Juan de la Cruz intentó comunicar aquellas experiencias extáticas que lo llevaron al filo del lenguaje mismo.<sup>1</sup> En este trabajo, propongo asumir la poesía del carmelita a manera de lienzo en el cual el poeta derrocha adjetivos cromáticos que le ayudan a materializar aquellos planos trascendidos que holló su alma peregrina.

Comencemos por comentar que la poesía del místico de Fontiveros está marcada por tres momentos cruciales en la vida espiritual del místico.<sup>2</sup> El primero corresponde a su «Cántico espiritual», poema que comenzó a escribirse cuando san Juan sufría cárcel en Toledo. Curiosamente, fue justo en esta circunstancia aciaga –en los confines de una prisión oscura y hostil– donde se gestaron las primeras liras de aquel canto impregnado de música, olores y, sobre todo, colores brillantes. El segundo momento corresponde, como es de saber, al de su «Noche oscura», compuesta tras su dramática fuga nocturna de la prisión de los Calzados. Y, el tercer momento, el de su «Llama de amor viva» poema que, según anota su biógrafo Gerald Brenan, se dio en medio de una plegaria, es decir, en un estado de oración contemplativa (Brenan 2000: 128). Pero estas canciones, más allá de estar marcadas a fuego por estos tres acontecimientos en la vida del místico, se distinguen por constituir presencias cromáticas muy particulares. Para propósitos de este trabajo, me limitaré a comentar tan solo algunos aspectos de la paleta cromática del «Cántico espiritual».<sup>3</sup>

Estamos ante una composición en la que toma lugar la búsqueda de amor entre la Esposa y su Amado fugitivo. Esta persecución ardiente, que comienza casi en un punto cero espacial y temporal, requerirá que la Amada –*alter ego* del místico– se adentre en una especie de geografía imposible, que se traduce en los más distintos espacios: oteros, majadas, montes, riberas, fuertes y fronteras, bosques, prados de verdura, flores esmaltadas, fuentes cristalinas, valles nemorosos, ínsulas extrañas, viñas florecidas, arrabales, lechos floridos, bodegas interiores, entre otras. Cuando damos por terminada la lectura, un caleidoscopio visual ha impregnado nuestra pupila de lectores. En compañía de estos amantes errantes, el lector sobrevuela una sucesión de espacios que continuamente se encienden y se

---

<sup>1</sup> Este tema surgió de un monográfico que presenté en el seminario sobre San Juan y el islam, que ofreció la Dra. Luce López-Baralt en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en el año 2013. Consigno mi profundo agradecimiento a la Dra. López-Baralt por acompañarme en la lectura de la poesía del místico carmelita en clave cromática.

<sup>2</sup> Trabajo los tres poemas en el orden en que fueron escritos, cronológicamente.

<sup>3</sup> He presentado un trabajo más extenso sobre este tema en una tesis de maestría que custodia el Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

apagan; se alternan entre el día y la noche; se ennegrecen, pero, a su vez, se van punteando de esmaltes.

Un lector del Siglo de Oro tendría razón en levantar un banderín de asombro y de extrañamiento frente a la poesía opaca, aunque brillante, de san Juan. Es que la presencia de estos paisajes, acaso interiores y a-rationales, no sería muy frecuente en la lírica de poetas como Garcilaso de la Vega, tan celebrativo de aquel «sol ardiente, puro y relumbrante», que iluminaba el ameno valle en que tenían lugar sus églogas. Sería la puertorriqueña Margot Arce de Vázquez quien dio a conocer la nómina exacta de los colores que empleó en su poesía el caballero de pluma y espada. En la poesía de Garcilaso, según Arce de Vázquez, son frecuentes los colores verde, blanco y oro; en menor frecuencia aparecen el rojo, el rosa, el amarillo y el negro; en una sola ocasión los colores marfil, plata y azul. De todo esto, la maestra de garcilasistas llega a las siguientes conclusiones: «Garcilaso utiliza una gama limitada de colores; su cromatismo se caracteriza por la pobreza y la frialdad» (Arce de Vázquez 2001: 186). Es que el poeta ha aprendido de la mano de Virgilio y Sannazaro a contemplar la naturaleza con un equilibrio bien logrado, nada excesivo.

Sin embargo, cuando ya teníamos aprendida la imagen del pastor que cantaba al pie del alta haya, en prados de verdura inmarcesible, a plena luz de sol y al son de las corrientes de agua clara, san Juan nos invita a recorrer paisajes intermitentes, atravesados por un cromatismo embriagante. Advertimos enseguida que no estamos frente a la obra de un poeta laico, que imite convencionalismos poéticos al momento de pintar la realidad. No estamos, pues, frente al cortesano Garcilaso de la Vega o el universitario fray Luis de León, que enaltecieron su realidad –tanto como los poetas clásicos e italianos–, pero siempre desde una fidelidad a lo observado. Juan de la Cruz, por su parte, intentó plasmar mediante imágenes su realidad interior: los mundos inéditos de su psique profunda en proceso de transformación extática.

Si nos damos a la tarea de identificar tan solo los adjetivos cromáticos que el místico derrocha en su intento por decir lo que experimentó en trance, nos encontraremos con que su paleta es muy exclusiva. La escala de colores en su poesía se presenta del siguiente modo: verde, esmalte, cristalino, plateado, blanco, púrpura, oro y moreno.<sup>4</sup> Esta apretada nómina parece sugerirnos, de entrada, que el poeta trae consigo una complicación o singularidad en comparación con los poetas renacentistas: san Juan no malgasta adjetivos cromáticos en su poesía pastoril, sino que, a lo largo de su *carmen* místico, parece obrar con mucha cautela. El dato ya lo había olfateado Dámaso Alonso *desde esta ladera* cuando comentó: «Garcilaso usa frecuentísimamente el adjetivo; San Juan de la Cruz, muy poco» (1958: 139). Para el filólogo, esta técnica procuraría la condensación de sustantivos, que habrían de apoyar la rapidez verbal en la poesía del santo. Sin embargo, aquí veremos cómo es que el místico pudo haberse servido del color, además, para dar forma a su proyecto espiritual.

Ha sido Luce López-Baralt quien, en sus *Asedios a lo Indecible*, emprendió la tarea de interpretar ciertos matices cromáticos en la poesía de san Juan en clave mística. Para la investigadora, aquel paisaje pastoril juancruciano no encajaría con comodidad en el horizonte de experiencias del lector usual de los siglos áureos. Sobre esto comenta la exégeta mayor del Príncipe de los místicos: «El paisaje de san Juan, estremecedoramente interior e individualizado, no es el trillado *locus amoenus* de los clásicos, sino una poderosísima radiografía metafórica del alma, y de un alma o una psique en estado alterado de conciencia» (López-Baralt 1998: 36). Traigamos, a manera de ejemplo, aquella estrofa en la que el poeta salmodia: «¡Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! / ¡Oh prado de verduras, / de flores esmaltado! / Decid si por vosotros ha pasado» (vv. 16-20).<sup>5</sup> Notémoslo enseguida: aquella imagen del prado ameno que en la «Égloga II» de Garcilaso «pintava mil colores», en manos del místico ha experimentado un vaciamiento cromático, las flores se exhiben sin determinado color. Ciertamente el poeta ha recurrido en su imagen al tradicional verde de la pradería clásica y renacentista, pero enseguida desvalida el escenario al sembrarle sus exóticas –¿o extáticas?–

---

<sup>4</sup> Para la contabilidad de los colores en la poesía de san Juan, utilicé las *Concordancias de los escritos de san Juan de la Cruz* (1990).

<sup>5</sup> Cito de la edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho a la *Obra completa de san Juan de la Cruz* (1991).

flores resplandecientes. El vaciamiento cromático de sus florecillas daría la pista, sin duda, de un auténtico estado alterado de conciencia.

Ahora bien, tampoco el avistamiento de su «prado de verduras» podría garantizarnos la entrada a los terrenos fértiles del bucolismo occidental. Con tan solo remitirnos a la glosa espiritual con la que el reformador abordó su «Cántico», advertiremos el secreto que guarda su escena. Allí el doctor de la Iglesia comenta, a propósito de su prado de verduras: «Esta es la consideración del cielo» (De la Cruz 1991: 45). Cuando el crítico granadino Emilio Orozco daba en estudiar la poesía de Garcilaso de la Vega, comentaba: «El poeta mira casi siempre hacia abajo; la verdura del valle, las flores, las peñas, la corriente del río...» (1968: 115). Sin embargo, no será así para san Juan, cuya ardiente protagonista, según acabamos de entender, sobrevuela un cielo verde, punteado de estrellas refulgentes.

Pero es que nuestro poeta, tan excéntrico en sus gustos, no se decanta en su poesía únicamente por este «cielo de verduras» –si así se me permite llamarlo–, sino que, además, delata cierta inclinación por las esmeraldas, verdes de suyo: «De flores y esmeraldas / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas...» (vv. 101-105). Tanta insistencia genera sospecha. Las esmeraldas, tan ajenas a la poesía de Garcilaso y, como si fuera poco, a los lapidarios cristianos, que las equivalían a la esperanza, vienen a lanzar una suerte de mensaje místico oriental en las liras italianas de san Juan de la Cruz. Sería en el sufismo, y no en el cristianismo que practicó fray Juan de Santo Matía, donde la visión de la Roca de esmeralda marca la cima o norte cósmico para el iniciado: la llamada *visio smaragdina*.<sup>6</sup> Es decir, quien alcanza las esmeraldas es que ha alcanzado el éxtasis.

Asumido esto, podemos pasar a considerar otras manifestaciones cromáticas o epifanías que tomaron lugar en el corazón cambiante de san Juan de la Cruz. Advirtamos que, si bien hasta este punto, la experiencia del Dios impronunciado ha ido tomando la forma de prados de verduras, flores esmaltadas y fuentes cristalinas, en apenas un instante tendremos oportunidad de asistir a otra transmutación del aparato receptor del místico. Transcurridas las escenas de la unión en el poema, los desposados acuden, como es debido, al tálamo nupcial. Los pormenores de este lecho vienen de labios de la esposa cuando dice: «Nuestro lecho florido, / de cueva de leones enlazado, en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado» (vv. 71-75). Evidentemente, el poeta debe esta escena, en gran medida, a sus preciosas margaritas: el *Cantar de los cantares*. Sin embargo, vista en detalle, la escena no parece ser un calco íntegro de alguna de las estrofas moleculares que componen el *Cantar*, sino una selección aleatoria con la que el poeta ha recreado su misteriosa imagen. Entonces, ¿por qué el místico habría seleccionado estas metáforas –tan herméticas– para engalanar su tálamo nupcial?

Ya sabemos que, desde antiguo, habría sido práctica común el arrojar flores y pétalos en el tálamo de los recién casados. Sin embargo, el hecho de que un místico aluda a las flores tras el instante bendito de su unión con Dios, como lo ha hecho san Juan, no debe ser pura coincidencia. Las flores en un contexto místico –las vimos ya en el prado de verduras– señalan la iluminación o el florecimiento de un nuevo grado de conciencia en el ser.<sup>7</sup> En ese sentido, conviene que recurramos a la exclusiva alusión al púrpura en esta escena, color tan cercano a la espiritualidad. Si bien es cierto que, en el *Cantar más bello*, el púrpura viene asociado con la realeza y majestad del rey Salomón, en la poesía del místico, este color podría indicar el grado máximo de iluminación que ha podido alcanzar el contemplativo. Recordemos que, dentro del hinduismo oriental, el color púrpura se asocia con la corona de nuestra energía espiritual (*chakras*). Ya vemos cómo aquella alusión al púrpura ha recobrado un alto sentido simbólico dentro del cántico juancruciano. Lo seguimos confirmando: los colores devienen clave mística en la poesía de san Juan de la Cruz.

---

<sup>6</sup> Según las teorías místicas musulmanas que exploró Henry Corbin, las *latifas* o centros sutiles nacies permiten al místico visualizar unos fotismos o luces coloreadas que van marcando su itinerario espiritual (Corbin 2000: 77).

<sup>7</sup> En un sugerente ensayo sobre «La alquimia del amor en san Juan de la Cruz y en la espiritualidad tántrica de la India», Luce López-Baralt hace un interesante estudio en torno a la raíz trilitera árabe *z-h-r*, que significa simultáneamente «flor» e «iluminación espiritual» (2013: 232).

Antes de dar fin a estas consideraciones brevísimas sobre los matices cromáticos más sobresalientes de la *peregrinatio* mística en el «Cántico espiritual», conviene resolver la pintura física con la que el poeta conjura a su protagonista poemática. Si bien es cierto que, tras la lectura de «Cántico», podríamos recordar algunos de los espacios –cambiantes, proteicos– en que se desarrolla la trama amorosa, no podríamos resolver tan fácilmente el retrato de su protagonista. Cuando rastreamos el aspecto físico de la esposa, tanto en el «Cántico» como en la «Noche oscura», hallamos un cuerpo escurridizo, casi invisible. Ahora bien, a pesar de que este cuerpo no se muestra íntegramente a vista del lector, será la esposa misma quien nos comunique la pintura de su piel, cuando le requiebra al esposo: «si color moreno en mí hallaste, / ya bien puedes mirarme / después que me miraste» (vv. 116-119). Comenzamos a recopilar información sobre el retrato físico de nuestra enamorada incógnita: la protagonista poemática de san Juan, como la Sulamita del *Cantar de los cantares*, es morena. A partir de este punto comienzan a florecer los problemas en torno a su físico.

Una vez más, san Juan de la Cruz parece desligarse del canon estético renacentista. Su amada morena no parece guardar relación alguna con la belleza física femenina que codificara Petrarca en su cancionero. No hallamos tampoco los encantos de la *donna angelicata* de los estilnovistas, que poseía la mirada clara y apacible, la piel nacarada y el cabello como madejas de oro. San Juan, por el contrario, retrata un personaje complicado. Su amada pareciera recrear en su piel la «mirada del sol» que ostenta la Sulamita del *Cantar* hebreo. Ahora bien, vista en detalle, el *alter ego* de nuestro poeta tampoco viene a ser, estrictamente hablando, como la hija del faraón, cuya complexión física se describe a saciedad en el *carmen* nupcial.

No olvidemos que estos poemas son un intento por recrear un trance suprarracional y supralingüístico. Tal parece que Juan de la Cruz, frente al boceto de su alma apasionada, se vio en la necesidad de realizar borraduras sobre la pintura física de aquella viticultora embriagada en amores. ¡No en balde Santa Teresa consideraba que el reformador espiritualizaba en exceso! Literalmente, el místico logró quintaesenciar la figura humana en sus canciones místicas. Parecería, de buenas a primeras, que el poeta pinta un cuadro impresionista, de colores difuminados e imprecisos. Todo esto, hasta ahora, resulta más o menos claro. Sin embargo, ¿por qué el poeta, en el intento de retratar su alma en proceso de transformación mística, habrá conservado la morenura de la Sulamita? Es que podría sonar a dislate hablar aquí de un alma –etérea, invisible– matizada por la mirada del sol.

Tratándose de la poesía mística del más alto espiritual en lengua española, conviene que descifremos la pintura física de su amada en clave de iniciados. Con solo la alusión al rostro ennegrecido de la amada, los contextos ocultistas despiertan e inflaman de sentidos la lira del reformador. El dato del color moreno, que resulta tan ajeno a la estética del humanismo renacentista y que, aparentemente, san Juan esboza haciéndose eco del tono de la piel de la jerosolimitana del *Cantar*, inadvertidamente ha tendido sus puentes hacia los procesos de iniciación espiritual de tradiciones orientales. Sobre este aspecto comenta Ana Crespo en su sugerente estudio *Los bellos colores del corazón*: «El rostro ennegrecido significa la cualidad de aquel hombre que ha velado u oscurecido su dimensión individual o de existencia, volviéndose por completo hacia su dimensión de Esencia» (2013: 376).

Súbitamente, la alusión al color moreno de la amada juancruciana ha cobrado sentido. Su rostro ennegrecido, como si se tratara de un proceso alquímico, ha reflejado su condición receptiva frente al Misterio. Si la amada ha mostrado su rostro moreno, significa que está lista para recibir las epifanías de la revelación de Dios. Lleva la *noche* en su rostro porque es Noche iniciática ella misma: es decir, se trata de un alma que ha anocheado sus facultades racionales para que pueda irradiar en ella la Luz interior última. Ya lo hemos visto: la especularidad del corazón del místico se vuelve más nítida cuando, paradójicamente, oscurece o eclipsa su identidad. Lo comentó con clarividencia Ana Crespo en sus apasionadas reflexiones cromáticas: «Cuando el ser humano se vela a sí mismo, es decir, ensombrece su rostro, se convierte en receptividad pura» (2013: 91).

Con haber asumido esta nota cromática sobre el color moreno, ahora sí se comprende el porqué el alma enamorada de san Juan de la Cruz, recipiente de las epifanías divinas, pudo registrar en su

corazón las flores esmaltadas, que son los heraldos del éxtasis transformante; la *visio smaragdina*, que anuncia al místico la bienaventuranza celestial; o, finalmente, el lecho empurpurado, que es una celebración de las bodas místicas. Una vez más queda probado que, si bien san Juan de la Cruz respondió a su occidentalidad al utilizar para sus canciones los metros italianos y alguna que otra canción popular, fue aquel ambiente de aromas orientales y, sobre todo, cargado de simbolismo cromático, el que habría de servirle para esbozar todo aquello que experimentó más allá de las estrellas: en la hondura de su propio corazón.

## **Bibliografía**

ALONSO, Dámaso (1958): *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. Madrid: Aguilar.

ARCE DE VÁZQUEZ, Margot (2001): «El sentimiento de la naturaleza en Garcilaso», en *Obras completas*, vol. 4, pp. 184-199. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

BRENAN, Gerald (2000): *San Juan de la Cruz*, traducción de Jaume Reig. Barcelona: Plaza & Janés.

CORBIN, Henry (2000): *El hombre de luz en el sufismo iranio*, traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela.

CRESPO, Ana (2013): *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo*, vol. 2. Madrid: Mandala.

CRUZ, san Juan de la (1991): *Obra completa*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza.

LÓPEZ-BARALT, Luce (1998): *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta.

— (2013): «La alquimia del amor en san Juan de la Cruz y en la espiritualidad tántrica de la India», en *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*. Madrid: Trotta.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1968): «De lo humano a lo divino (Del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)», en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.

VALENTE, José Ángel (1991): «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», en *El Ciervo*, vol. 40, núm. 485-486, p. 37.