

سکایا ماہ اسرف
چند لوہاں کا ماہ اسرف
یاں تہ رقم



La Filomena de San Juan de la Cruz:

¿Ruiseñor de Virgilio o de los persas?

Luce López-Baralt

¿En qué noche secreta de Inglaterra o del constante Rhin incalculable, perdida entre las noches de mis noches, a mi ignorante oído habrá llegado tu voz cargada de mitologías, ruiseñor de Virgilio y de los persas?

Jorge Luis Borges, *Al ruiseñor*

La ornitología sanjuanística siempre ha dejado perplejo al lector por su carencia casi total de antecedentes occidentales: pensemos en aquel extrañísimo «pájaro solitario» de los *Dichos de luz y amor* que no tenía determinado color, porque semejaba al espíritu perfecto, «que no tiene determinación en ninguna cosa»¹. El Reformador, contra todo lo esperado, cierra filas con los místicos persas al fraguar su misteriosa ave incolora, que debe más a Oriente que al salmo bíblico 101,8: tan sólo en los textos embriagados de 'Attar y de Sohrawardi he podido dar con este *passer solitarius* del alma, que carece por completo de color porque está simbólicamente desasido de toda atadura material².

Parecería, sin embargo, que la «dulce Filomena» del «Cántico espiritual», que nos hechiza con su canto nocturno en la primavera encendida de un jardín ultramundano, constituiría una reescritura más por parte de San Juan de la Cruz en la larga cadena de recreación de temas grecolatinos de la lírica española que María Rosa Lida traza con su acostumbrada maestría³. Pero San Juan siempre nos sorprende: la «Filomena», pese a su célebre nombre griego, se convierte, en manos de nuestro poeta, en una *rara avis*, en un auténtico mirlo

blanco que desentona por completo dentro de un contexto literario occidental. Es que en vez de entonar una *miserabile carmen* al mejor estilo de las *Geórgicas* virgilianas, el ruiñeñor de San Juan cantará al éxtasis transformante. Y eso ya no lo anticipan ni Homero, ni Catulo, ni Virgilio, ni la prolongadísima estirpe de poetas renacentistas que se hizo eco de su melodiosa pero entristecida ave mitológica.

Sigamos más de cerca la pista al ruiñeñor juancruciano para enmarcar mejor el espacio poético en el que lanza al aire su salmodia extática. Los protagonistas del «Cántico espiritual» — la esposa y el Esposo — están por dar fin a sus deliquios de amor y nos anuncian, llegado este momento del poema, que anidarán en las «cavernas de la piedra». Para hacer morada en lo alto de los acantilados ambos se deben haber transmutado proteica, simbólicamente en aves dotadas de vuelo: «Y luego a las subidas/cavernas de la piedra nos iremos,/que están bien escondidas,/y allí nos entraremos,/y el mosto de granadas gustaremos». Es obvio que al aludir a las enigmáticas «cavernas de la piedra» San Juan se apropia del versículo 2, 14 del *Cantar de los cantares*: «paloma mía, puesta en las quebras de la piedra, en las vueltas del caracol, descubre tu vista...». Casi todos los comentaristas del epitalamio, entre ellos fray Luis de León, cuya traducción castellana vengo citando, hacen claro en sus versiones del venerable poema bíblico que se trata de los orificios de los acantilados o montañas pétreas — los *foraminibus petrae* de la Vulgata — donde suelen anidar las palomas.

El «Cántico», como se sabe, celebra un apasionado amor humano que es a la vez símbolo de un subidísimo amor trascendente. De ahí que no nos deba extrañar demasiado el extraño comportamiento de estos cónyuges, modelados según el *Cantar de los cantares*, que, sin embargo, intercambian su identidad proteicamente — han sido paloma, ciervo, mujer y hombre corpóreos, y ahora, ambos, palomas — indicándonos de manera oblicua, pero convincente, que están en el proceso de transformación en uno⁴. Desde el principio del «Cántico», San Juan nos ha ido dando pistas importantes en este sentido, que se exacerbaban en estos momentos culminantes del poema. En sus generosas nupcias transformantes, que las citadas lirras articulan con tanta pasión, el Amado, que otrora era un «ciervo vulnerado», ahora se ha transmutado, como su amada, en paloma. Sólo adquiriendo esta forma alada podrá anidar con ella en los acantilados pétreos y degustar juntos la libación celebrativa, que tampoco deja de ser curiosa: «el mosto de granadas». Las bodegas de San Juan son mucho más variadas que las de los Cantares de Salomón, que el poeta español reescribe tan de cerca. El vino, como supieron los comentaristas bíblicos medievales tal San Bernardo y San Buenaventura, y, siglos antes, los contemplativos del Islam, representa la embriaguez extática. Pero el mosto de la granada les fue particularmente significativo a los sufíes medievales. San Juan, muy cerca de ellos, advierte cómo bajo la aparente multiplicidad de los granos de la fruta subyace la absoluta e indiscutible Unidad de Dios, representada por la bebida embriagante:

Porque así como de muchos granos de la granada un solo mosto sale cuando se comen, así de todas estas maravillas... de Dios en el alma infundidas redundan en ella una fruición y deleite de amor, que es bebida del Espíritu Santo... bebida divina... (CB 37,8).⁵

Es precisamente esta fruta —la granada— la que marca la llegada del sufí a la cuarta etapa del camino místico y simboliza, según Laleh Bakhtiar, la «integración de la multiplicidad en la unidad, en la morada de la Unión»⁶. El anónimo *Libro de la certeza*, atribuido a Ibn 'Arabi o a Kāshānī⁷, insiste en la granada como fruta emblemática de la esencia y unidad última de Dios: «La granada... es la fruta del paraíso de la Esencia... en la morada de la Unión... es la conciencia directa de la Esencia (*ash-shubud adb dhāt*)...»⁸. Acaso la Madre Ana de Jesús, destinataria del «Cántico espiritual», sabría algo de estos mostos divinales de la Unidad de Dios exprimidos de los rubíes de la granada mística: sospecho que la cultura conventual dentro de la cual se movía el Reformador y sus lectores puede haber conservado memoria de estos antiguos símiles místicos, cuyo remoto origen sufí probablemente no recordaran ya. Pero sí la equivalencia simbólica obligada⁹: como veremos en seguida, la «Filomena» será un hito más en esta curiosa manera de sugerir a sus lectores monacales los misterios del éxtasis transformante. No hablaría sin duda San Juan como Calderón, «con las piedras, con el viento»: algo y aún harto podrían saber de estas equivalencias cuya decodificación implica para nosotros tanto esfuerzo erudito.

Pero volvamos sobre la pista del ruiñeñor del «Cántico». Dejando de lado por el momento la compleja contextualidad literaria del Reformador, recordemos que en las primicias del éxtasis que sugieren las primeras lirras del poema, la amada había quedado identificada con la «cristalina fuente» en la que vio de súbito reflejados los ojos indecibles de quien más amaba. El Amado aparece entonces, convertido simbólicamente en «ciervo vulnerado», sediento como la cierva herida de la *Eneida* (IV, 67) y aún como el ciervo de los salmos de David (Ps 41, 2-3)¹⁰, para beber en las simbólicas aguas refrigerantes de su amada. Unas lirras después, consumado ya el éxtasis transformante, la protagonista poética, claro alter-ego de San Juan, degusta de los vinos de la «interior bodega» del Esposo, que representan, como siempre sucede con la bebida embriagante en la poesía juancruciana, la unión mística. En este verso del «Cántico» que vengo comentando —«y el mosto de granadas gustaremos»— ya consumada la *teopoesis* transformante, los esposos liban juntos y a la vez el licor embriagante del éxtasis, que no debe ser otra cosa que su propia Esencia compartida. Ambos ya son el sagrado zumo fermentado de la vid. La inimaginable unión del *unus-ambo* se representa, pues, en bebida unificante que ambos consumen, y en la que ambos se consumen.

La celebración nupcial sigue desarrollándose en lo más escondido de las cavernas de la piedra, adonde los protagonistas han volado simbólicamente. Es obvio que

la «paloma» ya ha quedado libre de todo lastre material, y por ello mismo es capaz de rasgar el aire en un vuelo incorpóreo que la gemina para siempre con su Indecible Amado espiritual. Su matrimonio místico se encuentra, de otra parte, perfectamente a salvo de testigos o festejantes que no sean los esposos mismos, y precisamente en este espacio rarificado de la unión transformante —representado en el altísimo nido de unión de las palomas— escucharemos cantar en breve el canto jubiloso —pero incongruente desde el punto de vista de la cultura clásica— de la «dulce Filomena».

Importa que sigamos explorando aún otros aspectos de las circunstancias particulares en las que desgrana su canto la *rara avis* sanjuanística. La esposa del «Cántico» pasa a celebrar en estos momentos los detalles de su ultramundana noche de bodas, y lo hace en términos de la hondísima sabiduría que ha hecho suya en su proceso transformante. Como se sabe, el trance místico, pese a que no se puede expresar por vía racional, es una experiencia eminentemente cognoscitiva. Pero como se trata de un conocimiento trascendente, sabemos que la Esposa del «Cántico» se enfrenta ahora con un regalo inimaginable e intransferible, y claramente indecible:

*Allí me mostrarías aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías allí, tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día:
el aspirar del aire, el canto de la dulce Filomena,
el soto y su donaire, en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.*¹¹

La emisora de los versos emplea el habla azucarada propia de una recién casada, y delata la intimidad con la que se comunica con su otrora solemne Esposo al apostrofarlo en estos momentos finales del poema como «vida mía». La frase tiene estirpe garcilasiana: resulta inolvidable aquel «Elisa, vida mía», con el que el poeta toledano rompía su discurso literario, tamizado por los eufemismos de Virgilio y de Petrarca. De súbito parecería hablar con su amada fuera del convencionalismo del arte. En el caso de San Juan la ruptura no es tan formidable, ya que a lo largo del «Cántico» nos ha venido dando muestras de que es el poeta más cariñoso del Renacimiento español. Hemos oído a la emisora de los versos aludir a su pareja como «cariño» y «mis amores». Pero en estos momentos de las nupcias místicas, el lenguaje se amartela cada vez más y nos deja saber más allá de toda duda que el matrimonio ya ha sido felizmente consumado.

Salta a la vista, de otra parte, que el deíctico con el cual el poeta ha solido indicarnos el espacio indescriptible de la manifestación mística a lo largo de su poema se vuelve a reiterar, ahora duplicado con especial ansiedad —«allí», «allí»— lanzándonos a las «cavernas de la piedra» pero también a la remota «cristalina fuente» de la unión —que de alguna manera unifica simultáneamente todos los espacios del «Cántico», símbolos concatenados de un único pero fecundísimo *locus* de la manifestación divina. Es imposible explicar en qué consiste el estremecedor don

celestial recibido en este impreciso espacio simbólico de la *teopoiesis* que venimos comentando, que queda sugerido bajo el afásico pero elocuente «aquello», «aquello», que el poeta vuelve a duplicar con desesperación emocional. El concepto del tiempo se nubla más que nunca en esta lira, y con ello el poeta nos indica una vez más, pues lo ha hecho antes en el poema, que nos encontramos al margen de la tiranía sucesiva del discurrir temporal. Y todo ello pese al «luego» (es decir, «inmediatamente») que inaugura los versos y que parecería darnos una noción de tiempo específico. Como observa Xavier Picaza:

«Luego asume todo el proceso anterior para culminarlo en forma de tiempo ya definitivo. De esta forma, el futuro perpetúa lo que fue el pasado, conservándolo ya planificado. Por eso dice la amante: *y luego me darías aquello que me diste el otro día*. El pasado de amor se vuelve principio desencadenante de futuro: la experiencia ya vivida es fuente de esperanza, garantía de experiencia nueva».¹²

A esta confluencia misteriosa de tiempos contribuye el ambiguo tiempo del pretérito imperfecto «pretendía», que alarga indefinidamente la acción pasada, y que se obliga a convivir con el futuro condicional «darías». El don es de tal magnitud que no hay manera de decirlo, y nuestra hembra enamorada recurre, en su afasia, a una eclosión simbólica de frases nominales sin aparente concatenación secuencial lógica. Las imágenes hiladas carecen también de verbo: San Juan aclimata aquí la sintaxis profunda del *Cantar de los cantares*, ya que la lengua hebrea y aun la árabe suelen omitir siempre el verbo «ser», y por ello mismo los versos vertiginosos de esta lira embriagada que nos da cuenta del regalo sobrenatural de la gracia mística nos evocan la anhelante cascada verbal con la que la protagonista poética dio la bienvenida sobrecogida a su Amado: «Mi Amado las montañas, los valles solitarios nemorosos/las ínsulas extrañas,/los ríos sonorosos,/el silbo de los aires amorosos». Se trata una vez más de «dislates» místicos, *ma non tanto*. Algo logran susurrarnos del misterio insondable de la unión lograda, máxime si leemos la lira desde la óptica literaria de los contemplativos musulmanes, desde donde comprenderemos mejor algunos de sus misterios.

Veamos los «dones» sobrenaturales de la amada con más detenimiento, porque entre ellos hemos encontrado al fin «el canto de la dulce Filomena» que venimos asediando. Los versos parecerían volatilizarse, con su mención pura de aires, cantos, donaires, noches y llamas: la acertadísima nota desmaterializante salta a la vista enseguida, y es muy importante, ya que el poeta vuelve a colocarnos al margen del cuerpo y del espacio-tiempo. El primer regalo inefable, «el aspirar del aire», no ofrece mucho problema, desde cualquier tradición espiritual que quisiéramos comprenderlo. Como se sabe, la «aspiración» —el *pneuma* de los griegos y la *prana* de los hindúes— está relacionada tanto con el aliento creador del *Génesis*, como con el Espíritu Santo («the very osculant of the Triune God», según Nicholas Perella¹³), y aun con el intercambio de alientos —el beso— con el que los miembros de la



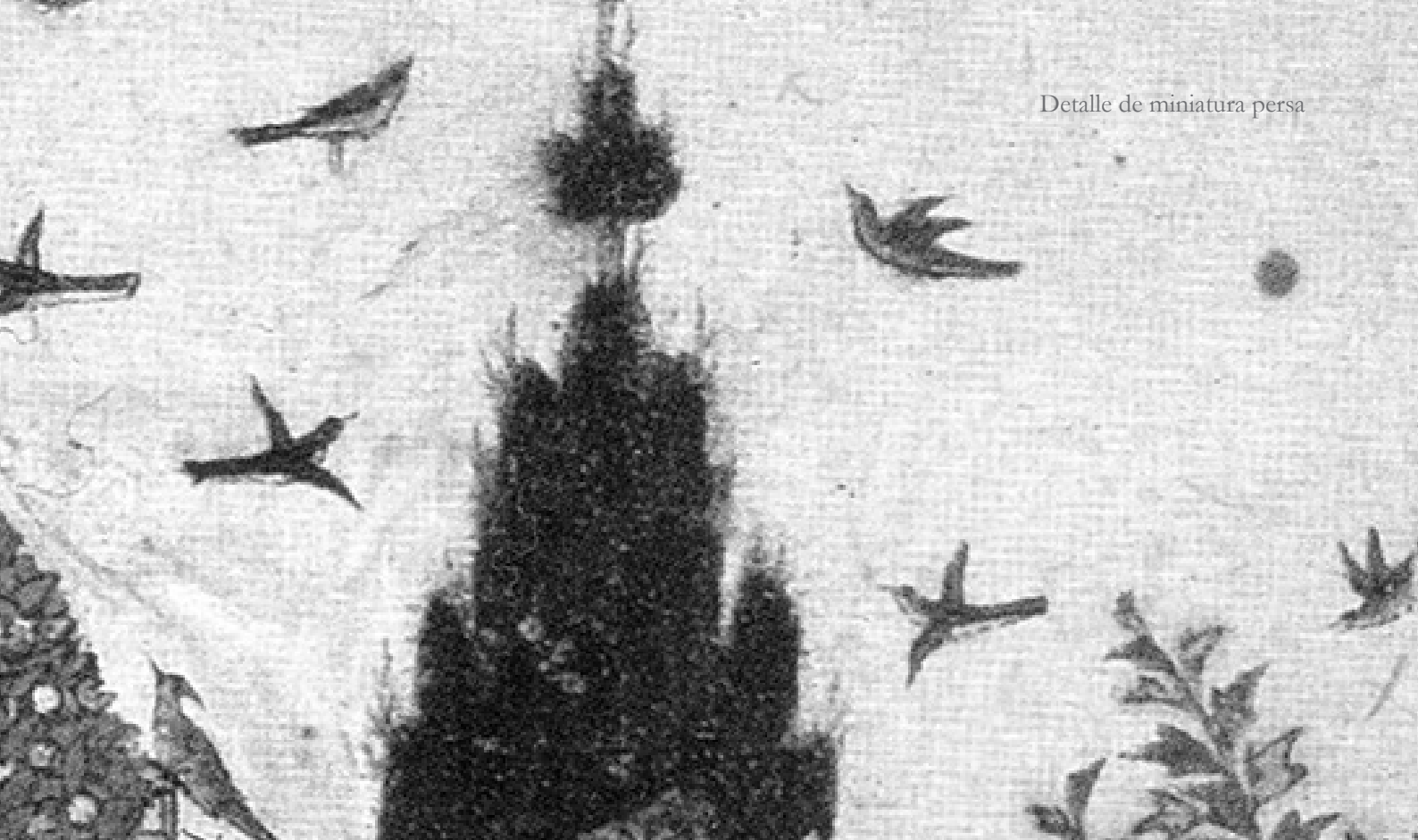
pareja se truecan sus almas en las tradiciones neoplatonizantes más diversas. En la «Llama de amor viva» nuestro poeta volverá a hacer referencia al «aspirar sabroso» de Dios, que «recuerda» o despierta en el centro del alma.

Pero el sentido concretamente místico con el que San Juan maneja el concepto del aire es palmario. En una lira anterior del «Cántico» —«ven, austro, que recuerdas los amores, aspira por mi huerto/y corran sus olores,/y pacerá el Amado entre las flores»— el viento de la noticia de Dios se esparcía por el huerto de la psique profunda y hacía correr el aroma de las flores de las virtudes o dones inimaginables propios del estado teopático. (Por cierto, que los sufíes solían refrescar los jardines perfumados de sus almas extáticas con el mismo aire divino que se esparce aquí por el huerto de la psique profunda de la emisora de los versos del «Cántico»). Hollamos pues un jardín sobrenatural —el del alma en éxtasis— oreado por el aire vivificador de una primavera trascendente. De la mano de San Juan hemos alcanzado por fin aquellos «otros montes y otros ríos,/otros valles floridos y sombríos» por los que Garcilaso suspiró al cerrar, estremecido, su *Égloga I*.

Sabemos de cierto que en este momento del «Cántico» ha llegado la estación florida porque a renglón seguido escuchamos el jubiloso «canto de la dulce Filomena», es decir, del ruiseñor, que el propio poeta asocia a la llegada de la «primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno» (CB 39,8-9). Al fin nos ha sido dado escuchar al ruiseñor sanjuanístico, pero la melodía primaveral que escuchamos es inesperada. Su canto jubiloso resulta, como adelanté, harto enigmático para un frecuentador de las páginas de Virgilio, de Horacio, de

Ovidio, de Marcial, incluso de los más modernos Garcilaso, Boscán y Camoens, hasta desembocar casi en nuestros días con casos como el de Keats y Heine. Es que todos estos poetas, medulares en la tradición literaria occidental, suelen asociar al ruiseñor con el llanto desconsolado de la pena humana y no con la alegría desbordante (aunque intransferible) del éxtasis unitivo. Recordemos brevemente los pormenores principales de esta prestigiosa tradición literaria occidental.

El antiguo mito que reelaboran los citados poetas europeos, muy conocido por cierto, tiene como protagonista a la ateniense Filomena, que llora perpetuamente su desgracia metamorfoseada en ruiseñor. Su cuñado, el rey Tereo de Tracia, la había violado y le había cortado la lengua para que no informara lo sucedido a su hermana Procne. Filomena se las arregla para bordar en una tela el mensaje del suceso, y trama junto a Procne una atroz venganza. Dan muerte al niño Itis, hijo de Tereo y de Procne, le cortan la cabeza, cocinan sus miembros y se los dan como manjar a Tereo. Una vez el Rey consume el escalofriante banquete, le muestran la cabeza de la criatura. Al darse cuenta de que se ha comido a su propio vástago, Tereo persigue a las hermanas hasta Daulia, en la Fócida, pero ambas ruegan a los dioses que las conviertan en aves: Procne es metamorfoseada entonces en ruiseñor, Filomena en golondrina y Tereo en abubilla. Esta es la versión de la leyenda en las fuentes griegas más antiguas. No es hasta que el mito cae en manos latinas que se produce la inversión de las dos primeras metamorfosis, y Filomena pasa a ser el célebre ruiseñor que Europa habría de heredar como legado literario consistentemente asociado al llanto y a la queja¹⁴.



En sus *Geórgicas* (IV, 511-515), Virgilio ofrece una variante poética al mito y contribuye a forjar la figura del ruiseñor «como figuración de la madre desventurada»¹⁵. Sus famosísimos versos cristalizan el motivo temático de la afligida Filomena-ruiseñor que lamenta ahora el robo de sus hijos implumes, que el duro labrador le hurtó del nido. Posada sobre una rama, da rienda suelta a su canto —*miserabile carmen*— inundando de dolor los espacios circundantes. He aquí la estrofa en cuestión:

Qualis populea maerens Philomela sub umbris amissos
queritur fetus quos duras arator observans nido implumes
detraxit: at illa flet noctem, remoque sedens miserabile
carne integrat, et maestis late loca questibus implet.¹⁶

Fiel a esta lección magistral de los clásicos es el «ro-signol che si soave piagne» de Petrarca y la «Philomela» que «chora» de Camoens. Pero probablemente la reescritura más hermosa en lengua española del *leit motiv* del ruiseñor quejoso se debe a la pluma de Garcilaso, que usurpa la melancólica ave a Virgilio en su «Égloga I»:

*Cual suele el ruiseñor con triste canto quejarse,
entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente le despojó su caro
y dulce nido de los tiernos hijuelos, entretanto que
del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente con diferencia
tanta por la dulce garganta despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena al cielo por testigo y las estrellas.*¹⁷

Pero Garcilaso no está solo en su recreación de este tópico de la tradición clásica. Boscán se la había adelantado en la Historia de Leandro y Hero: «Qual suele el ruiseñor, entre las sombras/de las hojas del olmo o de la haya,/la pérdida llorar de sus hijuelos,/a los cuales sin plumas aleando/el duro labrador tomó del nido./Llora la triste paxarilla entonces/la noche entera sin descanso alguno,/y desde allí do está puesta en su ramo,/renovando su llanto dolorido,/de sus querellas hinche todo el campo». Pero Boscán y Garcilaso son tan sólo los heraldos de un motivo simbólico que habrá de ser obligado en las letras españolas de los siglos áureos: para Francisco de la Torre «Filomena dulcísima cantando/ ensordece la selva con querellas»¹⁸; mientras que Góngora se solidariza con el «ruiseñor viudo» ante el nido desacralizado. Lope de Vega, por su parte, se vuelve a hacer eco del ave lacrimosa, que empareja ahora con la tórtola en su *Arcadia* (IV): «Lamenta Filomena,/gime la tortolilla enamorada». No cabe duda: estamos ante un ave literaria que, ya como hembra violada o como madre desposeída, resulta la encarnación misma del dolor.

¿Qué tiene que ver San Juan de la Cruz con toda esta venerable, tristísima tradición, si su simbólico nido de amor en lo alto de las cavernas de la piedra no sólo no está vacío, sino que constituye sublime tálamo de amor? Parecería que el santo poeta se burla de Virgilio y de sus imitadores al convertir su *miserabile carmen* en alborozado cántico extático.

Ni siquiera la reescritura pía del ruiseñor que llevan a cabo los contemplativos españoles nos alivia aquí el aparente «desmán» literario del Reformador. Malón de Chai-

de, entre otros, se hace eco del lamento virgiliano en su *Conversión de la Magdalena*, entreverándolo de ecos garcilasianos: «y el dulce ruiseñor del nido amado/al aire con querellas le rompiere...»¹⁹. A pesar del nuevo contexto literario sagrado, Filomena sigue llorando en los endecasílabos de este poeta que torna «a lo divino» sus fuentes clásicas. Insiste en ello María Rosa Lida, que advierte la incongruencia del poeta cuando, en su segunda reelaboración del mito de la Filomena, incluida en la paráfrasis del salmo 103 de su citada obra (parte 11,1) insiste en interpretar la melodía del ruiseñor como canto lúgubre. Todas las aves alaban a Dios «con canto no aprendido» desde las altas breñas, donde anidan libremente —sólo la Filomena/por su dulce garganta en triste duelo/despide sus querellas,/moviendo a compasión a las estrellas»²⁰. Apunta la estudiosa: «La inoportunidad del «triste duelo» en el salmo de júbilo y maravilla ante la obra de Dios subraya la firmeza con que se había impuesto en el pensamiento literario el símil del ruiseñor de las *Geórgicas*»²¹. ¿De dónde entonces la impertérrita alegría de la Filomena sanjuanística?

Lo supo bien Jorge Luis Borges, a cuya altísima sabiduría literaria no escapó el hecho de que más de una tradición ha nutrido al ruiseñor literario que tanto ha acompañado a la humanidad con su dulce canto. Los versos de su oda «Al ruiseñor», de *La rosa profunda* (1975), nos aleccionan aquí mejor que los ensayos eruditos de ningún estudioso:

*¿En qué noche secreta de Inglaterra
o del constante Rhin incalculable,
perdida entre las noches de mis noches,
a mi ignorante oído habrá llegado
tu voz cargada de mitologías,
ruiseñor de Virgilio y de los persas?»²²*

El maestro argentino, que sabía más de literatura mística musulmana de lo que habíamos venido creyendo hasta el presente²³, lleva harta razón al evocar al ruiseñor de Occidente y de Oriente como ave dicotómica. Se trata, en efecto, de dos aves diametralmente opuestas en su dimensión de símbolo literario. *Ruiseñor de Virgilio y de los persas...* ya hemos visto el caso de Virgilio y de sus epígonos europeos, pero, como tendremos ocasión de ver, muchos sufíes ilustres se sirvieron a su vez del símil del ruiseñor, ave venerable en el Islam: Ahmad Qazālī, Ruzbahān Baqli, 'Attār, y, sobre todo, el sublime Yalāl-ol Din Rumi²⁴. Pero el ruiseñor de estos musulmanes (que escriben sobre todo en lengua persa, pero también en árabe, en turco y en urdu) ya no se lamenta, como el de las *Geórgicas* sino que celebra exaltado la unión transformante. Lo supo bien Borges, a quien vuelvo a dejar la palabra: «el agareno te soñó arrebatado por el éxtasis». Añade Annemarie Schimmel sin ambages: «[The nightingale of Persian poetry] is the bird of intoxicated love»²⁵. He aquí que hemos topado al fin con la «dulce Filomena» de San Juan de la Cruz, que conserva el ropaje exterior de la mitología clásica pero que se comporta

como un ave persa. Ya dejé advertido que era una *rara avis*. Ajena al desgarramiento desolado de sus antepasados europeos, la aveica soleada de San Juan celebra con sus contrapartidas agarenas la embriaguez del éxtasis transformante. Curioso admitir que un lector musulmán hubiese entendido el canto de la Filomena juancruciana mejor que un occidental: de ahí mi reiterada sospecha de que estas antiguas equivalencias simbólicas aún pudiesen ser moneda común literaria en el ambiente de claustro religioso donde San Juan fraguó su arte inmortal, todavía tan incomprendido.

Pero importa que prestemos ahora oído atento al gorjeo trascendente del ruiseñor de los sufíes, que canta sin palabras la presencia indecible de Dios. Es un canto, insiste la islamóloga Annemarie Schimmel, de decodificación automática para los lectores de la poesía mística persa: «Anyone who has read Persian poetry, if only in translation, knows of the nightingale who yearns for the rose [a symbol of the Divine Presence] —it is, in mystical language, the soul longing for eternal beauty»²⁶. El ruiseñor persa unas veces entona aislado su canto extático y otras se lo entona simbólicamente a la rosa, símbolo de la belleza inmarcesible de Dios. La razón por la cual la lírica mística persa asocia con tanta insistencia al ruiseñor con la rosa es, como nos recuerda Annemarie Schimmel, porque *bolbol* (ruiseñor) rima con *gol* (rosa), y la rosa es un reflejo simbólico de la gloria última y de la belleza indescriptible del Creador. Aquí se impone recordar unos versos del «Cántico» anteriores a la lira donde irrumpe la Filomena: «Cogednos las raposas,/ que ya está florecida nuestra viña/en tanto que de rosas hacemos una piña/y no parezca nadie en la montaña». Si bien las raposillas de estirpe epitalámica son los apetitos que ya no deben hacer guerra al alma pacificada, el apretado trenzado de rosas que los amados tejen juntos no es otra cosa para el poeta comentarista que «las extrañas noticias de Dios» (CB 24, 6). Lo hubiera podido decodificar un sufí sin necesidad de exégesis, ya que la rosa es, como dejé dicho, precisamente la flor representativa de la Trascendencia a la que se accede en éxtasis. El ruiseñor enamorado liba el néctar indecible de la rosa, sólo que, como hemos visto, San Juan elige desplazar a su «Filomena» —muy islamizada, como vamos viendo— a las liras finales del «Cántico».

Volvamos a entrar en el deleitoso jardín literario de los persas en busca de la melodía del ruiseñor. A partir de los siglos once y doce, y aleccionados por los tratados de aves místicas simbólicas como el *Risālat al-tayr* (*Tratado de los pájaros*) de Mohammad Qazālī y el *Mantiq ut-tayr* (*El lenguaje de los pájaros*) de Farid-ol Din 'Attār, ambos del siglo XII, los poetas contemplativos del Irán llenan de ruiseñores y de rosas sus huertos extáticos. Estas epopeyas ornitológicas las había inaugurado Abu 'Alī al-Hussain ibn 'Abdallāh Ibn Sinā, conocido en Occidente como Avicena, (980-1037), con su opúsculo *Risālat al-tayr* (*Discurso del pájaro*) que fue escrito originalmente en árabe pero vertido al persa y comentado profusamente en ambas lenguas. Estas obras pioneras dieron pie a una

poesía de aves embriagadas que servían de heraldos al éxtasis y que fue tan consistente que el gran perito en misticismo persa, Henry Corbin, denomina el fenómeno literario como el «cycle de l'oiseau»²⁷. (Por cierto que los antiguos persas fueron tan apasionadamente proclives a los jardines floridos inundados de pájaros que, para ver florecer sus huertos y contemplar sus aves cantoras incluso en el crudo invierno, tejieron sus célebres alfombras, decoradas indefectiblemente con motivos florales y avecillas volátiles).

Estos textos persas que inauguran el símil de las aves contemplativas establecen ya en firme la noción de que el «lenguaje de los pájaros» es el lenguaje de los espíritus humanos santificados, es decir, de los místicos. El *leitmotiv* es coránico en última instancia, ya que Salomón celebra haber recibido este lenguaje inefable de Dios en el versículo 27,16 del Corán. El persa Naým-ol Din Kobrā admite que él también ha sido bendecido con este lenguaje sin par: «la alabanza a Dios, que nos dio el lenguaje de los pájaros»²⁸.

Pero hay que decir que entre todas las aves del jardín extático oriental el ruiseñor se lleva la palma. En su *Divān-e kabir yā Kollīyat-e Shams*, Ýalāl-ol Din Rumi invita al ruiseñor (*bolbol* en persa) a que acuda al púlpito de la rama para ofrecer un sermón —exquisitamente musicalizado, sin duda— acerca de la belleza de Dios. Es que el ruiseñor de los persas, como nos recuerda una vez más Annemarie Schimmel: «is also the head of the musicians», que a su vez se puede asociar con la *bolbola*, «the long-necked bottle which makes a nice sound when wine is poured out of it during cheerful drinking parties in spring»²⁹. Coincidiendo de cerca con Rumi, canta Ruzbahān Baqlī: «Cuando el ruiseñor [del espíritu] se embriaga con la rosa, escuchará con el oído del corazón [la canción de su Amado] en la fuente de la preeternidad»³⁰. En su célebre *Divān al Sol de Tabriz*, Rumi insiste una vez más en el significado místico oculto del canto del *bolbol*: «De ahora en adelante el ruiseñor del jardín entonará nuestra canción: cantará acerca del Amor, que imparte el azúcar y que hace florecer el espíritu»³¹. En su citado *Divān-al-kabir*, el poeta celebra la infinita superioridad del conocimiento místico infuso por sobre la aridez de la teología racional: «La vaca no sabe emular la melodía del ruiseñor, / el intelecto sobrio tampoco conoce el sabor de la embriaguez»³². Salta a la vista que el dichosísimo *bolbol* de los místicos de Irán va guardando más relación con el ruiseñor juancruciano que la malaventurada «Filomena» de la tradición clásica.

El antiguo mito griego, como recordaremos, apunta a la idea de que Filomena es muda porque Teseo le cortó la lengua para que no dijese su desgracia. Por eso, la joven mutilada, una vez transformada en ave, opta por la melodía sin palabras, es decir, por el canto del ruiseñor³³. El ruiseñor de los sufíes queda igualmente afásico, pero no porque un cuñado iracundo y traidor le cortara la lengua, sino por causa del trance prodigioso que le ha acontecido. El ave persa sabe que el silencio es el lenguaje de los ángeles, no de los torturados. Los persas, sobre todo

el citado Rumi, también entendieron desde antiguo que el canto del ruiseñor —y la poesía que lo expresa a tientas— nace en la separación, porque en el momento mismo de la unión las palabras mueren. Cuando el ave extática canta es porque celebra con su melodía a-conceptual la unión pasada, que lo había dejado sin habla. Dejo la palabra a Annemarie Schimmel: «[the] Divine Rose can never be described properly; what the poet can do is to “give the explanation of the nightingale who is separated from the rose”»³⁴. Por eso había insistido Rumi que la «totalidad de su embriagado *Masnavi-e ma'navi* no era sino la explicación del ruiseñor separado de la Rosa»³⁵, (San Juan parecería saberlo, y acaso por eso su Filomena canta tan sólo al final del poema, cuando ya la gracia mística ha sido otorgada y pasa a celebrarse artísticamente). A Dios se le sugiere mejor al margen del lenguaje, porque el lenguaje, como vuelve a explicar Rumi en algunos de sus dísticos más hermosos, no es sino el velo de Dios. El *bolbol* es pues un ave necesariamente solitaria, ya que intenta cantar lo Indecible, y sabe que no todos alcanzarán a comprender su salmodia sublime: «Oh tú ruiseñor de aquel jardín, ¿cómo te sientes en la compañía de quienes no te escuchan?», se lamenta Rumi en su citado *Divān-e kabir*³⁶. E insiste: «Aun cuando pudieras describir el lenguaje de los pájaros, ¿cómo podrías discernir lo que quieren decir?»³⁷. Es curioso advertir en este sentido que la raíz árabe *balbala*, de donde emana la voz *bulbul* (ruiseñor), se asocia tanto con la ansiedad como con la afasia de la confusión «babélica»: es decir, con el no poder expresarse de veras; con el angustioso carecer de lengua³⁸. El ruiseñor islámico canta pues y no dice: es mudo como la Filomena de Virgilio, pero por razones distintas. Y, sin duda, mucho más elevadas.

Nueva y oximorónica «ninfa de Judea», la Filomena sanjuanística que lanza al aire su trino exaltado en el «Cántico espiritual» representa para San Juan tanto el alma enamorada como su mismísimo Amado: «en esta unión el alma jubila y alaba a Dios con el mismo Dios» (CB 39,8). Ya no se sabe quién canta porque ambos participan de la misma esencia: no nos extraña pues que para celebrar tan inextricable unión el poeta esculpa un ave bifronte, oriental y occidental a la vez. Pero mucho más oriental que occidental, por cierto. Los sufíes supieron mucho y aún harto que este ruiseñor que termina por identificarse con la Belleza inenarrable que celebra con su canción extasiada. Lo dice con su acostumbrada pasión Rumi, esta vez en su *Divān-e Shams-e Tabrizi*: «En este mundo, yo soy el ruiseñor del Misericordioso. / No busquéis mi límite ni mi frontera —no tengo límites»³⁹. Y dejó dicho más: «El ruiseñor de aquellos a quienes Él otorga el rapto extático/tiene su propio jardín de rosas dentro de sí mismo»⁴⁰. Glosa Schimmel: «The soul-bird eventually experiences that the rose is dwelling in its innermost heart, and that there is no separation. “The rose bud is the nightingale’s heart”, as some poets would express it»⁴¹. Por cierto que el ruiseñor de las *Geórgicas*, que nada supo del éxtasis transformante, nunca entonó estas cantinelas supraterráneas. Pero el Reformador ori-

entaliza aun más a su dulcísima Filomena. El verso que sigue a su prodigioso canto sin palabras es muy extraño, sin duda: «el soto y su donaire». La aplicación de la noción de «donaire» o «gracia» a un soto o bosque de árboles es inaudita. En nuestra lengua el adjetivo «donaire» se suele aplicar a personas con gracia, incluso a mujeres que se mueven con gracia. El soto parecería moverse asimismo con gracia, de seguro por el aire que aspira en este venturoso jardín arbolado donde escuchamos el trino del ruiseñor. El soto parecería adquirir su «donaire» al eco del canto de la Filomena, que precede su misterioso movimiento. La lírica europea no nos ayuda a comprender aquí las imágenes, aparentemente inconexas e irremisiblemente delirantes. La intertextualidad literaria islámica, en cambio, nos permite comprender que los símiles sanjuanísticos están más concatenados de lo que parecería a primera vista. Cedo una vez más la palabra a Annemarie Schimmel, que comenta los versos en los que Rumi alude al aire primaveral que orea el jardín de su alma. El ruiseñor canta y su música sin palabras hace bailar de júbilo el bosque, porque ha quedado invitado a la danza cósmica en celebración de Dios:

Creation is seen as a great cosmic dance in which natura, dreaming in non-existence, heard the Divine call and ran into existence in an ecstatic dance. The trees flower, gardens which have come dancing into being, continue their dance in this world, touched by the spring breeze, and listening to the melodies of the nightingale: The twigs started dancing like repentants (who have just entered the mystical path), the leaves clap their hands like minstrels,⁴² led by the plane-tree. The nightingale comes back from its journey and calls all inhabitants of the garden to join her in *samā*⁴³ to celebrate spring. The common people perhaps do not see this dance which begins as soon as the spring breeze of love touches the trees and flowers...the leaves, dressed in green like houris, happily dance on the tomb of January... Only dried-up twigs are not moved by this breeze and this lovely sound, comparable to the dry hearts of scholars and philosophers.⁴⁴

Parecería que Annemarie Schimmel se encuentra describiendo el verso del «Cántico» que nos ocupa —«el soto y su donaire»— ya que insiste en otro lugar: «the trees likewise dance in the spring breeze»⁴⁵. No es de extrañar, pues hace años la docta investigadora me dijo que ella no se asombraba de los misterios sanjuanísticos que tanto habían «asustado» a Menéndez Pelayo y a Dámaso Alonso, porque solía leer a San Juan «como si fuera un sufí». A un lector de Rumi, no cabe duda, no le puede parecer incongruente el baile del soto aireado, que danza al son de la melodía primaveral del ruiseñor. Escuchemos una vez más los versos del *Masnawi* de Rumi:

¡Oh viento, haz danzar a las ramas en recordación del momento en que nos hiciste intuir la unión!
¡Mira estos árboles, todos irisados de alegría en reunión de beatitud!

.....

*¡Ven al jardín infinito del corazón
y contempla sus frutas innumerables!
¡Observa sus retoños verdes, cómo danzan,
considera la suavidad de la rosa sin espinas!»⁴⁶*

No cabe duda que ha llegado la primavera al vergel bienaventurado de los poetas sufíes. Ya sabemos que también San Juan insufló de súbito la estación florida en el «Cántico espiritual», porque nos explicaba, como recordaremos, que su Filomena podía inaugurar su canto justamente porque había pasado el invierno. En los comentarios en prosa al «Cántico», el poeta elabora toda una teoría teológico-mística en torno al significado de esta súbita primavera espiritual:

...así como el canto de Filomena, que es el ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno, y hace melodía al oído y al espíritu recreación, así en esta actual comunicación y transformación de amor que tiene ya la Esposa en esta vida, amparada ya y libre de todas las turbaciones y variedades temporales, y desnuda y purgada de las imperfecciones, penalidades y nieblas, así del sentido como del espíritu, siente nueva primavera en libertad y anchura y alegría de espíritu (CB 39,8).⁴⁷

Ya no nos puede extrañar que el santo coincida casi al pie de la letra con los místicos del Islam en lo que se refiere a la teoría mística detrás de este resurgimiento primaveral del jardín florido al que acude el ruiseñor a celebrar su transformación en Dios. Los inviernos de las estepas de Anatolia pueden ser largos y muy fríos, y todos celebran con júbilo el advenimiento de la primavera, pero sobre todo nuestro tantas veces citado Molānā Rumi, para quien la vuelta de las estaciones tiene, como para San Juan, un hondo sentido trascendente. El invierno es el momento de practicar la paciencia espiritual, a la manera de los árboles, que guardan celosamente su savia para hacerla circular en el momento preciso, cuando el sol acaricia sus ramas y las viste de verde, como los bienaventurados del paraíso⁴⁸. El invierno, como nos recuerda una vez más Annemarie Schimmel, es el momento en el que el contemplativo se repliega sobre sí mismo para acumular fortaleza espiritual y para limpiarse de toda atadura material indebida. Los secretos tesoros espirituales que Dios les ha concedido a sus siervos en soledad sólo podrán manifestarse en el momento preciso: en la primavera de sus almas, que es a manera de resurrección simbólica. Durante los fríos invernales de la purgación, de la sequedad y del repliegue espiritual, el ruiseñor ha desaparecido del jardín helado. Cuando el hielo simbólico se derrite, se derriten las ataduras que lo aprisionaban, tanto materiales como espirituales, y por eso Rumi puede exclamar en su *Fibi mā fibi*: «En completo anonadamiento espiritual exclamé: “Oh Rey de reyes,/todas las imágenes se han derretido en este fuego!”»⁴⁹. (Los sufíes, como San Juan, hilaban muy fino en lo que a la más alta vida mística se refiere, y despreciaban por igual estas ataduras espirituales al mundo de las imágenes, ya que Dios no

es imagen). Es pues después de purgada en el espíritu y desembarazada de toda perturbación y atadura imperfecta cuando el avecilla canora puede regresar triunfante a sembrar su canto extático en el vergel florido, al que hace danzar, como vimos, de júbilo ultraterreno.

Importa añadir que este soto que danza en raptó místico al son del aire y del canto primaveral del ruiseñor es un soto nocturno. No puede no serlo, ya que el ruiseñor canta de noche, y lo sabe San Juan, que pasa a celebrar en su próximo verso precisamente a «la noche serena». (Advirtamos que ha anochecido de súbito en el «Cántico»: atrás quedó el lamentar de los pastores garcilasianos que tenía que concluir necesariamente con la venida de la noche. No cabe duda que el tiempo no fluye igual para San Juan que para los poetas pastoriles al uso clásico). Pero un sufí entendido en la literatura en clave de los iniciados comprendería inmediatamente que la «noche serena», constituye otro tópico místico más, ya que el espacio nocturno es un hito en el camino hacia la Transcendencia. San Juan acuña en sus tratados teológicos el término técnico de la «noche oscura del alma», que parece endeudado a su vez con el misticismo islámico. Tanto Miguel Asín como yo hemos dedicado largas páginas a esta posible filiación islámica⁵⁰, a la que no ha sido difícil ir añadiendo ejemplos adicionales. La noche espiritual de esta lira es, sin embargo, «serena» y no «oscura», sin duda porque estamos en un momento de alegría extática donde los principios de la vía mística, asociados a períodos ascéticos, han quedado atrás. Tampoco el poeta parece aquí aludir al momento de agotamiento psíquico por exceso de actividad espiritual, que Evelyn Underhill asocia —*toutes proportions gardées*— con una depresión emocional sobrecogedora pero inmensamente fecunda. Aquí parecería que la oscuridad aniquila nuestros sentidos y nuestra razón para dar paso a la vivencia más profunda y gozosa de la luz sobrenatural, que pasa a ser celebrada, como consecuencia, en el último verso: «con llama que consume y no da pena».

Esta llama transformante, afín a todas las tradiciones místicas, es, como he tenido ocasión de explorar en otro lugar⁵¹, también reconocible dentro del discurso literario sufí. De seguro con la sola mención de la «noche» y la «llama» la Madre Ana de Jesús quedaría alertada al hecho de que su poeta barajaba abreviaturas metafóricas para el éxtasis místico. No en balde el Reformador habría de dedicar dos poemas futuros a ambos motivos temáticos: la «Noche» y la «Llama». Los dos poemas y los dos símbolos parecen ser parte del regalo sin par del innombrable «aquello» que su Amado le dio en el instante sagrado y sin tiempo que la esposa denomina como «el otro día». Los sufíes también supieron de esas conflagraciones místicas asociadas al canto del ruiseñor. Fazl siente que el ruiseñor de su alma se incendia en el fuego de la Rosa mística: «Oh tú que enciendes las velas de la Rosa/y arrojas fuego a la cosecha del Ruiseñor...»⁵².

Tampoco el símil de la llama, que consume no sólo al ruiseñor sino al mismísimo jardín oreado, musicalizado y nocturno, escapó a los místicos musulmanes. San Juan

cierra con esta extraña imagen de «la llama que consume y no da pena» el alucinado torrente verbal de su lira embriagada. Mientras que Ibn 'Arabi inaugura los versos más famosos del *Tarjūmān al-aswāq* (*Intérprete de los deseos*) justamente con la llama transformante: «¡Oh maravilla! Un jardín entre llamas». He aquí la estrofa completa:

*¡Oh maravilla! ¡Un jardín entre llamas!
Mi corazón ha devenido capaz de cualquier forma:
es un pasto para gacelas y un convento para monjes cristianos.
Y un templo para ídolos y la Kaaba del peregrino
y las tablas de la Torah y el libro del Corán.
Yo sigo la religión del Amor.
Donde quiera que vayan los camellos del Amor,
allí está mi religión y mi fe.*⁵³

La idea resulta clara para un sufí: el corazón o *Qalb*, representado, como tantas otras veces, bajo la imagen de un jardín o huerto divino, queda ahora envuelto en llamas porque se encuentra en estado de perpetua transformación (la voz *taqallub*, una de las variantes de la raíz trilitera q-l-b significa precisamente eso: transformarse). El fuego convierte en sí todo lo que toca, y por eso este corazón/jardín es capaz de dejarse «quemar», es decir, de convertirse por participación en todas las manifestaciones de Dios simultáneamente sin atarse a ninguna porque se incendia en todas. Lo glosa a su modo el propio San Juan en sus *Dichos de luz y amor*: «Lo que pretende Dios es



Detalle de miniatura persa

hacernos dioses por participación, siéndolo Él por naturaleza. Como el fuego convierte todas las cosas en fuego» (Dicho 106). El alma que llega a este grado místico sublime se encuentra, según Michael Sells, «in the station of no station» —en la «morada de la no-morada»⁵⁴. El contemplativo ha alcanzado una morada mística tan alta que ya no se tiene que apegar a ninguna otra, por beneficiosa que sea: todas las recibe jubiloso. Una vez más y como en las liras centrales de la unión del «Cántico», la sucesión hipnótica de imágenes que constituye la lira parecería indicarnos que éstas no terminan nunca: parecería que se nos derriten ante los ojos, como las imágenes que Rumi celebraba ver derretidas en su *Fibi mā fibi*, cual hielo invernal ante el calor de la primavera del espíritu. Y es que hemos acabado por abrazarnos en todas las imágenes, sin excepción, en el afortunado *locus* a-temporal y a-espacial del alma transformada en Dios. O transformándose perpetuamente en Dios: es difícil indicar el tiempo cuando éste ha sido borrado.

Ante todo lo que venimos explorando, no parecería exagerado considerar que el canto del ruiseñor juancruciano se asemeja más a la melodía exaltada del *bolbol* de los persas que a la triste cantinela de la Filomena de las *Geórgicas* de Virgilio. La contextualidad sufi, aparentemente más alejada históricamente de la clásica para este poeta egresado de la cultísima Salamanca, resulta, sin embargo, particularmente fértil a la hora de decodificar los secretos más importantes de la *rara avis* del «Cántico». Acaso la Madre Ana de Jesús se encontraba a salvo, culturalmente hablando, de la espesa tradición virgiliana y supo decodificar sin mayor problema la Filomena sanjuanística como ave del éxtasis. No descuento, una vez más, que símiles como éstos se encontraran lexicalizados y fueran muy conocidos en los ambientes monacales donde se generaron y se leyeron los versos del santo. Posiblemente nuestra cultura clásica nos ha dificultado el acceso a algunos símbolos cruciales de San Juan, que quizá, una vez más, sus primeros lectores comprendieran sin tanto esfuerzo erudito de confrontación de fuentes antiguas.

Curiosamente, a despecho de su nombre aristocrático de larga estirpe clásica, la misteriosa, oximorónica Filomena juancruciana es una avecilla que se comporta con la alegría extática de sus congéneres orientales. Al amparo protector de su nombre griego se esconde un *bolbol* al uso sufi. La Filomena sanjuanística, ¿es pues ruiseñor de Virgilio o de los persas?... Parecería que de Virgilio y simultáneamente de los persas. Pero, por cierto, mucho más de los persas que de Virgilio.

Este artículo fue publicado por primera vez en Revista de Estudios Hispánicos (Universidad de Puerto Rico. Facultad de Humanidades) 1998, pp. 45-49.

Notas

1.- Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, *Obras Completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, vol. 2, pág. 64.

2.- Remito al lector a mi ensayo «Para la génesis del “pájaro solitario” de San Juan de la Cruz», en *Huellas del Islam* en la literatura española. *De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Hiperión. Madrid. 1985/89, pp 43-59. Al presente sigo la pista a otras dos aves igualmente misteriosas de la poesía juancruciana: la paloma del «Cántico» y el halcón del poema «Tras un amoroso lance»: pese a su aparente estirpe occidental, ambas se comportan, al igual que el «pájaro solitario» y la «Filomena», como las aves simbólicas de la poesía mística islámica.

3.- María Rosa Lida, *La tradición clásica española*, Barcelona, Ariel, 1975.

4.- He aprendido mucho en este sentido del ensayo, aún inédito, de Ferdinand Padrón: «La corporeidad de los sujetos líricos en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz» (Memoria presentada en el curso graduado de *Literatura mística española*. Universidad de Puerto Rico, 1996). Citado con permiso del autor.

5.- López-Baralt y E. Pacho, *op. cit.*, vol. 2 pág. 214.

6.- Laleh Bakhtiar, *The Sufi: Expressions of the Mystic Quest*. Londres, Thames and Hudson, 1976, p. 23. La traducción española es mía.

7.- Advierto que para las transliteraciones del árabe y del persa me serviré de las normas de la revista *Al-Andalus* y de la Escuela de Estudios Árabes de Madrid. Respeto, sin embargo, los distintos sistemas de transliteración de cada autor que voy citando: de ahí las variantes.

8.- *Ibid.*, p. 30.

9.- San Juan de la Cruz y aún Teresa de Jesús manejaron un vocabulario cifrado que es decodificable sólo desde coordenadas literarias islámicas. Para más detalle, refiero al lector a mis siguientes estudios: *San Juan de la Cruz y el Islam* (Colegio de México/Universidad de Puerto Rico 1985, Hiperión, Madrid, 1990), «Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (*Nueva Revista de Filología Hispánica* XXX (1981), pp 21-91; *Asedios a lo Indecible*. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante, Trotta, Madrid, 1998 y «El *trobar clus* de los sufíes y la mística española: una simbología compartida» (en prensa, en versión al urdu, en el *Iqbal Review* de Lahore, Pakistán).

10.- Para un comentario más pormenorizado de estas liras del «Cántico», véase mi citado libro *Asedios a lo Indecible*.

11.- López-Baralt y E. Pacho, *op. cit.*, vol. 2, p. 65

12.- Xavier Picaza, *El «Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz. Poesía. Biblia. Teología*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1992, p. 388.

13.- Nicholas Perella, *The Kiss, Sacred and Profane*, University of California Press, Bekerley, Los Ángeles, 1969, p. 5.

14.- Cf. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*. Gredos, Madrid, 1975, pp. 359 y ss.

15.- Cf. El citado estudio de la insigne María Rosa Lida, *La tradición clásica en España*. p. 44.

16.- «Cómo bajo la sombra del álamo lamenta la afligida Filomela a sus hijos perdidos, a quienes un rudo labrador hurtó, observándolos implumes en el nido: toda la noche llora; posada en una rama renueva su sentido canto, y con sus tristes lamentos llena la lejanía». (La traducción española de la que nos servimos es de María Rosa Lida, *op. cit.*, p. 39.)

17.- Garcilaso de la Vega, «*Égloga I*».

- 18.- Los versos son de «*La bucólica del Tajón*», apud M. R. Lida, *op. cit.* p. 47.
- 19.- Apud M. R. Lida, *op. cit.*, pp. 44-45.
- 20.- *Ibíd.*, p. 46.
- 21.- *Ibíd.*
- 22.- Jorge Luis Borges, *Obras completas*. 3 Vols.
- 23.- Para una revisión de la bibliografía al respecto, cf. mi ensayo: «Lo que había del otro lado del Zahir de Jorge Luis Borges», en *Conjurados. Anuario Borgiano* Vol. I. Centro de Estudios Jorge Luis Borges (Universidad de Alcalá), Franco María Ricci, Milán, 1996, pp. 90-109.
- 24.- La tradición está viva en el siglo XX, como muestra la obra literaria del egregio pensador Mohammad Iqbal, del Pakistán.
- 25.- Annmarie Schimmel, *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*. East-West Publications. London and the Hague, 1978, p. 115.
- 26.- Annmarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 1975, p. 307.
- 27.- Henry Corbin, cf. Su *Avicene et le récit visionnaire*. Téhéran, Societé des Monuments Nationaux, 1954, p. 229.
- 28.- Nasm ad Din al Kobrā, *Die Favā ib al-Ġamāl wa Favāth al-Ġalāt des Naqm ad-dīn al- Kubrā* (Hereusgegeben und erläuter von Fritz Meier. Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1957, p. 1. (La versión del árabe es mía).
- 29.- Apud Schimmel, *The Triumphal Sun...*, p. 115.
- 30.- Ruzbahān Baqli, *Sharh-i shathiyāt. Les paradoxes des soufis*. Editada por Henry Corbin, Tehran y Paria, 1966, p. 396, La traducción española es mía.
- 31.- B. Furuzanfar, ed., *Dīwan-I Shams-I Tabrīzī*, Kulliyāt-I Shams ya dīwan-I kabīr, 10 vols. University of Teheran, Teheran, 1957-67, D 2453-56. Traduzco a partir de la versión inglesa de William Chittick, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teaching of Rumi*, State University of New York Press, 1983, p. 308.
- 32.- *Ibíd.*, p. 115. La traducción española es mía.
- 33.- «El canto de la dulce Filomena» seems to echo this bitter-sweet effect: the mystical filomena sang because she could not talk after her tongue was cut out by the man who raped her, [...] Her speechlessness strikingly resembles the mystic's own, whose delirious verses are his «song» or alternative expression» (Elizabeth B. Davis, *op. cit.* p. 217).
- 34.- A.Schimmel parafrasea un verso del *Masnawi-e ma'navi* de Rumi en su hermoso ensayo «The Celestial Garden, in Islam», en: *The islamic Garden*, Richard Ettinghausen, ed., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C., 1976, p.38.
- 35.- Apud Schimmel, *The Triumphal Sun...*, p. 115.
- 36.- Incluso cuando el ruiseñor se asocia, por excepción, con la figura de Mahoma, es justamente porque el Profeta proclama los secretos de la belleza de Dios y enseña a su comunidad los misterios de la Divina Unidad (cf. Schimmel, «*The Celestial Garden*», p. 38).
- 37.- Apud Chittick, *op. cit.* p. 132.
- 38.- De ahí que el canto afásico del ruiseñor extático haya sido asociado en el Islam con la oración. Un *hadith* o enseñanza oral atribuida por tradición a Mahoma, que cita Qoshayri, nos cuenta cómo Dios ordenó al arcángel Gabriel no contestar a las plegarias de su rendido siervo por el placer que le producía escuchar su voz. Annmarie Schimmel nos recuerda que Rumi ofrece una versión antropomórfica de este *hadith*, en el que compara la oración humana con el canto de los ruiseñores y las cotorras (*Mystical Dimensions...*, p. 158). También algunos maestros espirituales han animado a sus dirigidos a «enseñarle al ruiseñor de la lengua el *zeker*» (*Ibíd.*, p. 169). El *zeker* es la recolección contemplativa lograda a través de la repetición acompasada de una jaculatoria pía como los nombres de Dios o la proclamación de la fe islámica: *la illāha illā Allāh* («no hay dios sino Dios»). La repetición mántrica permitía al contemplativo concentrar y recogerse en oración de quietud para acceder más fácilmente al éxtasis.
- 39.- Apud Chittick, *op. cit.*, p. 349. La versión española es mía.
- 40.- La cita es del *Masnawi*, II, 3755, apud Schimmel, «The Celestial Garden», p. 39. La versión española es mía.
- 41.- *Ibíd.*
- 42.- La estudiosa cita aquí el *Masnawī* de Rumi.
- 43.- La *samā'* es la audición musical de los sufíes, que incluye recitaciones de poesías y, en algunas ocasiones, bailes rituales, como por ejemplo el baile ritual de los derviches giróvagos, que bailan con sus faldas blancas acampanadas (símbolo de su sudario) y sus largos bonetes de fieltro (símbolo de sus lápidas) porque han aniquilado su ego para dar paso a la experiencia directa de Dios.
- 44.- *The triumphal Sun...*, p. 220.
- 45.- *I am Wind, You are Fire. The life and Work of Rumi*, Shambhala Dragon Editions, 1992, p 201.
- 46.- Apud Chittick, *op. cit.*, pp. 284-285. La versión española es mía.
- 47.- López-Baralt y E. Pacho, *op. cit.*, vol. 2. p. 224.
- 48.- Varias azoras coránicas afirman, en efecto, que los bienaventurados del paraíso vestirán riquísimas túnicas verdes. El verde es el color por excelencia en la espiritualidad islámica, cosa que no nos debe extrañar, dada la sed secular de estos hijos del desierto, para quienes el verdor implicaba la posibilidad de la vida en medio de los rigores del desierto. Cf. Aldelwahab Bouhdība, «*Les arabes et la couleur*» (en: *Hommage a Roger Bastide*, PUF, Paris, 1979, pp. 347-354).
- 49.- Apud Schimmel, *I am Wind...*, p. 53. La versión española de los versos del *Fibi mā fibi* es mía.
- 50.- Cf. Miguel Asín Palacios, «Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz» (*Al-Andalus* I (1933), pp. 7-79; *Śadībiēs y alumbraos* (Edición de Luce López-Baralt, Hiperión, Madrid, 1990) así como mis citados estudios *San Juan de la Cruz y el Islam y «Simbología mística musulmana...»*.
- 51.- En mis citados estudios «Huellas del Islam...» y «Asedios a lo Indecible...»
- 52.- Apud Schimmel, «The Celestial Garden», p. 38. La versión española es mía.
- 53.- Ibn 'Arabi, *Tarjumān al-ashwāg. A Collection of Mystical Odes*. Tr. Reynold A. Nicholson, Royal Asiatic Society, Londres, 1911, p. 41. La versión española es mía.
- 54.- Ibn 'Arabi, «Garden Among the Flames: a Reevaluation», en *Mystical Languages of Unsayng*. The University of Chicago Press, Chicago & London. 1994, p. 78.