

SAN JUAN DE LA CRUZ

El paso sucesivo hacia estados ascendentes crea en San Juan de la Cruz el claroscuro en el esplendor que va de las tinieblas a los levantes de la aurora, a la noche luminosa; poeta de la alborada llega a expresarla con melodía inexplicable ⁽¹⁾; un delicioso sentido de la música, música interior, pausa, acento, donde la condición inefable del lenguaje místico queda detrás de la letra, y llega a ella inextinguiblemente; estamos en el secreto universo de las correspondencias y los símbolos, allí los seres y las cosas adquieren el lenguaje que les pide el alma enamorada y vienen en una fluidez de pasos apenas posados, criaturas animadas, partes de un coro que se desprenden para comunicarnos noticias con la dulce voz del que sabe su dicha y la vela en el tenue acorde melodioso; se desgarran en la ausencia y en la angustia, se elevan victoriosos, se abandonan estremecidos, en los brazos amados, enmudecen en el último límite, en el callado sonido eterno, en la hermosura. La palabra elemental se llena, adquiere faz de espejo, de hijo, de mediador, de guía, esplendor de presencia, de padre, sitio de encuentro, memoria inenarrable, voz de cántica amorosa. ¡Qué deliciosamente canta! ¿Qué dedos embriaga-

(1) Esta simbólica de la noche y del alba en la iluminación y la contemplación se encuentra en la literatura mística de Laredo en la *Subida del Monte Sión*, 1535, cap. XVIII: "Que el crecimiento de la intelectual comprensión se figura en la claridad del alba", donde al parecer sigue a Herp en su *Directorio áures* que San Juan conocía. Dice Laredo: "Es así que al principio del alba se comienza a esclarecer la parte oriental", etc.

dos, en la cuerda, ensayan el son que transfigura el instrumento? ¿Qué oído se inclina para hallar en la fugacidad la voz perenne? La voz perenne nos lleva tras la huella de los pies preciosos, al espejo donde la interior mirada ve unos ansiados ojos que con tanto bello brillo hieren. Fué un tentar hasta dar con esa pauta donde las sílabas suenan desnudas de su contingencia en un éter de ritmo puro. Ritmo simple, repetido y nunca igual, por las variaciones de los estados; una estrofa que suena en otra grada, en otro espacio, en un ámbito que se descubre sucesivamente; también la mano tañedora adquiere otra experiencia y nos habla en un lugar superado, vuelo de música que va alzándose a regiones de esplendor sorprendido. Ritmo simple:

El silbo de los aires amorosos . . .
En par de los levantes de la aurora . . .

San Juan de la Cruz, como España entera, estuvo penetrado por un ritmo; la lengua adquiere un valor de armonía; el poeta místico mide esa unión de las voces y descubre su entera vibración de canto. El “manso ruido” de las hojas, equivale ya a la más perfecta música; ese rumor se transforma en el místico en “silbo”, en el *Sibilus Austri* de Virgilio (*Egl.* V. 82); en los silbos del viento de Lucrecio (*zephyri sibilis*, V, 1382); también el pastor silba a su rebaño, el silbo de los pastores vigila la majada; uno de los nombres de Cristo, es el de Pastor. Lope de Vega lo invoca así:

Pastor, que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño.

La imagen del Pastor tiene no sé qué de retórica eclesiástica, de poesía devota, en cambio San Juan de la Cruz deja este silbo en su puro estado de sensación delicada “de aire que se gusta en el sentido del tacto y el silbo del mismo aire en el oído”, y dedica en la explicación bellas líneas a este recreo del aire para llevarlo después, como alegoría “a las virtudes y gracias del Amado”, expresión de su experiencia en la vía iluminativa. El endecasílabo del poeta descansa generalmente en la segunda sílaba para pasar a la sexta y décima, brisa que se levanta y cae suavemente, o mejor, oleada que tres veces resuena en la rama. Así templó su verso con armo-

nía de letras que imitan a las cosas: “el silbo de los aires amorosos”, con la doble impresión conjunta de roce y de sonido. A esta ciencia del verso, en oído tan afinado, no la aprendió de pronto. Ayudado por el canto, por la atracción de las voces, imantó las palabras; de allí que sus estudios de poética —ya que es poeta, sumo poeta de la emoción pura— requieran algunas hipótesis de anteriores modelos. ¿Qué supo de Petrarca? El ardiente verso de la *Noche obscura*, cima de su exaltación: “Amada en el Amado transformada”, aparece ya en Petrarca (*Triunfo del amor*, 3): *L'amante nell' amato si transforme* (1). En el Cántico, escribe una égloga, teniendo por materia inspiradora el *Cantar de los cantares*; no obstante, cuando en la canción 19 de vía iluminativa, exclama: *Escóndete, Carillo*, nombre que le da a Dios, como él explica: “como si dijera: Querido Esposo mío”, con este diminutivo de caro, querido, nos ofrece un sabor de preciosismo rústico, de viejas églogas de nacimiento de Lucas Fernández: “Di, carillo”; “dínoslo ya, carillo”, y de Juan del Encina, “Déjate deso, carillo, “Nuevas te trayo, carillo” . . . que quizá el santo haya oído en Salamanca. Esta elaborada rusticidad pastoril parece asomarse también en la canción 2 del Cántico: “Pastores los que fuerdes — allá por las majadas al otero”, tiene en la letra su no sé qué de Encina: “Un pastor . . . que aprisca en aquella altura”. En la invocación a los elementos y a sus habitantes, San Juan de la Cruz toca el tema de la creación, y se inspira en las *Confesiones* de San Agustín (X, VI,9). La estructura poética está en la poesía bucólica de la escuela italiana. San Agustín pregunta a la tierra si ella es Dios y le responden la tierra y cuanto vive en ella; pregunta al mar y a sus abismos y a todos los animales que pueblan el agua; pregunta al aire y a sus habitantes, al cielo, al sol, a la luna y a las estrellas. La mente ordenadora y sintética de San Juan de la Cruz funde tierra, mar y abismos, aire, sol, luna, estre-

(1) Esta doctrina transformativa no sólo la vió en versos de Petrarca, en Castiglione, en Fernando de Herrera, sino pudo hallarla también en las *Églogas y farsas* de Lucas Fernández (Madrid, p. 102):

Es Amor transformación
del que ama en lo amado,
do lo amado es transformado
al amante . . .

Lugar muy repetido también en la literatura contemplativa del siglo XVI.

llas en el denominador elementos a los que llama “bosques” y a los habitantes de la tierra, del mar y del aire en el de “espesuras”: “¡oh bosques y espesuras!” A los astros, o sea el fuego, San Agustín no les da habitantes. En San Juan es el fuego el que alimenta a los otros tres elementos. Llama “espesuras” a los habitantes de los elementos por el gran número y mucha diferencia que hay de ellas en cada elemento”. Se dirige como San Agustín a los elementos y a sus habitantes; a todo lo que toca sus sentidos; es decir lo que produce una sensación, tierra, agua, aire, con sus habitantes; los astros con sus lumbres. “Decidme, algo de Él”, les pide San Agustín, lo que da en San Juan de la Cruz: “Decid si por vosotros ha pasado”. El poeta español acota en el *Cántico*: “Respuesta de las criaturas”. En San Agustín la tierra y sus habitantes, el aire y sus habitantes, etc., con una gran voz exclamaron: “Es Él quien nos hizo”. Este *Ipse fecit* nos da origen a la otra lira del *Cántico*; las criaturas responden a San Agustín con su hermosura (*et responsio eorum species eorum*); lo que da en San Juan: “vestidos nos dejó de hermosura”. San Agustín preguntaba a lo visible, al universo sensible; San Juan agrega el mundo invisible, creado también por quien hizo los elementos y sus criaturas: “oh prado de verduras — de flores esmaltado”, es decir a las almas bienaventuradas y a los ángeles.

Cuando San Juan interroga a los elementos y a sus habitantes: “¡oh bosques y espesuras!””, agrega “a la pregunta lo que ya involucra la certidumbre de la respuesta “plantadas por la mano del Amado”. Escribe en el comentario: “dice por la mano del Amado, porque aunque muchas otras cosas hace Dios por mano ajena, como de los ángeles y de los hombres, esta que es criar nunca la hizo ni hace por otra que por la suya propia”. En San Juan de la Cruz es siempre muy importante lo que calla. Cita ángeles y hombres y no la naturaleza. Se opone al poder demiúrgico, desconoce la autonomía creadora de la naturaleza: “criar nunca se hizo por mano ajena”. Se opone así terminantemente a la filosofía universal del Renacimiento y no sólo en esta colaboración con Dios, de la naturaleza; afirma la no eternidad del universo puesto que fué creado de la nada. Santo Tomás comentando a Aristóteles, dejó también aquí su doctrina; San Juan de la Cruz opina

con San Buenaventura, dentro del agustinismo, con parecer definitivo. Quizá deba también a San Buenaventura un antecedente en la doctrina de la creación de los ángeles y almas santas, para preguntarles “decid si por vosotros ha pasado”. Ni los elementos y sus habitantes, ni los ángeles y bienaventurados son Dios, pues son obra de sus manos. Y aquí se acentúa un aspecto del misticismo cuyo origen no indagamos. En la *subida del Monte Sión* de Laredo, 1535, se repite insistentemente: “lo que no es Dios”, quizá por cierto terror al panteísmo y se vuelve a Dios solo, en soledad que “significa desechamiento de todo lo que no es Dios”, para llegar a ese acercamiento “a Dios solo” en abstracción de sus criaturas. Después de la afirmación absoluta de la creación que hace de lo creado obra de su creador sin ningún elemento existente antes de la creación, explica el sentido del endecasílabo: “decid si por vosotros ha pasado”, por “decid que excelencias en vosotros ha criado”. Y se encuentra quizá de nuevo con las opiniones divergentes de los maestros santo Tomás y San Buenaventura.

Dante trata en el Paraíso el complejo tema de la continua creación por la materia y de la causa de la desigual perfección de las cosas. Es Santo Tomás quien habla en el poema (XIII, 76-78) al referirse platónicamente a la idea divina y a su ejecución por el instrumento de la naturaleza:

ma la natura la dá sempre scema
similmente operando all'artista,
c'ha l'abito dell'arte e man che trema.

“pero la naturaleza la da siempre imperfecta, obrando con semejanza al artista que tiene la ciencia del arte y una mano que tiembla”. Y en el comienzo del *Paraíso* donde con tan pocas palabras conglomerada tanta ciencia:

De la gloria de Aquel que todo mueve
lleno está el Universo, donde esplende
en una parte más y en otras leve,

según la noble y meditada traducción de Mitre. San Juan de la Cruz dice lo mismo, pero invariablemente vuelto al simple agustinismo. San Juan no cita ningún autor, no menciona

ninguna doctrina, fuera de las citas bíblicas que interpreta alegóricamente, expone la propia de su ceñida ortodoxia, con toda exclusión posible de la doctrina de los filósofos, sin detenerse en la escala de hermosura; remitiéndome a la explicación del santo: el “pasó por estos sotos con presura”, dice que “Dios las hizo como de paso”, quizá por no tocar la naturaleza agente que crea también lo imperfecto, perfecto si se compara en el Renacimiento con la creación humana, la responsabilidad de la imperfección recae aquí no en la naturaleza demiúrgica sino en el creador directo, y se pensaría en el tema del mal, de lo que no anda bien en el mundo, por eso los elementos y sus criaturas son obras menores, “y en los mayores en que más se mostró eran las de la Encarnación del Verbo y misterios de la fe cristiana en cuya comparación todas las demás eran hechas como de paso, con apresuramiento”, sin negarles las gracias con que fueron dotadas. En San Agustín, aunque San Juan no lo cite al comentar estas estrofas, está la fuente de la inspiración poética y de la doctrina. Hay un retorno anterior a Santo Tomás, en lo que se refiere al testimonio aristotélico y la fusión renacentista. Basta ahora comparar estas estrofas del *Cántico*, poema que es égloga con todos los elementos de la égloga, con cualquier obra pastoril de su tiempo para percibir las diferencias. En la traducción de la *Arcadia* de Sannazaro, edición de Salamanca de 1573, se dice: “los altos espaciosos árboles, en los espesos montes de la naturaleza producidos”, que hasta sugiere: “bosques y espesuras”, la naturaleza es el creador intermediario. En *El Pastor de Fílida*, 1582, de Gálvez Montalvo, por ejemplo:

Floridos campos, llenos de belleza,
en cuya hermosura, sitio y traza
gran estudio mostró Naturaleza.

salvando la calidad de los versos, la visión estética es la misma. En Gálvez Montalvo como en toda la escuela renacentista el instrumento creador, es la naturaleza. En San Juan de la Cruz este colaborador que tantos poderes tiene desaparece. La creación es directa.

Los elementos tradicionales de la poesía pastoril entran en la composición de estas liras. Lo más impresionante por el

lugar en que se encuentra es la exclamación de Fileno en la égloga de Enzina de este nombre:

Oh bosques, oh prados, oh fuentes, oh ríos,
oh yerbas, oh flores, oh frescos rocíos,
oh moradores del cielo superno,
oíd mis dolores. . .

Para valorar una obra se desea saber quién la hizo, quién fué su artífice; nada la realza tanto como venir de manos amadas. Estos “bosques y espesuras”, fueron “plantadas por la mano del Amado”; “la obra de sus manos” del Salmo XVIII. Cuando Luis de León escribe: “plantado por mi mano tengo un huerto” descubre un aspecto horaciano, latino, de quien se recoge en la labor de la tierra. Es el huerto de las *Geórgicas* o si se quiere un huerto estoico. Hasta los objetos caseros descubren delicadamente la obra de unas manos; así en Góngora unos manteles son nieve hilada a telas reducidas por “las manos bellas”. De allí que resalte en la hermosura de estos bosques su origen, que sean más hermosos aún por la virtud y el amor de su artífice.

Falta saber ahora por qué invoca a los bosques, y no a las montañas, a los campos, para convertirlos en símbolo del universo. En primer lugar, quizá, por el ritmo común de “¡oh bosques!” de Juan del Enzina; en segundo porque San Agustín en las *Confesiones*, 35, 56, le llama al mundo metafóricamente, aunque no con carácter poético: “inmensa selva”; y en tercer lugar, como *hyle*, selva en griego, significa también en griego materia, materia primera en Aristóteles con tantas derivaciones filosóficas renacentistas, no es extraño que esta innegable coincidencia sea meditada. Probablemente el primero que tradujo del griego *hyle* por *selva*, para designar la materia, fué Calcidio, en su versión comentada del *Timeo* en lengua latina, del siglo VI, tan leída en la Edad Media. Era común en el Renacimiento llamar selva a la materia. La materia, escribe Giordano Bruno en el diálogo IV de su obra *Causa, Principio y Unidad*, “fué llamada caos, o *hyle* o *selva* (1)”. Por eso San Juan de la Cruz llama *bosques* a los cuatro elementos.

Garcilaso fué la norma de la poesía española del siglo

(1) GIORDANO BRUNO, *Cause, Principe et Unité*, Trad. de E. Namer, Paris, 1930, p. 159.

XVI. San Juan le aprendió el vocabulario, la modernidad, el paisaje, el arte. Agregaré por mi cuenta algunos ejemplos, que a mi modo de ver, significan un trabajo de estilo sobre el texto de Garcilaso, maestro de Juan de la Cruz, no sólo en el verso, sino también en la prosa, donde parece recordarlo, a veces, por ejemplo en la *Elegía primera*, en la reflexión sobre la suerte humana:

¡Oh miserables hados! ¡Oh mezquina
suerte la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina!

Y en el libro II de la *Noche obscura*, cap. XV: “¡Oh miserable suerte la de nuestra vida, donde con tanto peligro se vive”, resonancia natural, ya que Garcilaso poblaba el ámbito con una voz que era también la de sus lectores. Creo que Juan de la Cruz trató de superar la armonía de Garcilaso, dar a la estrofa, a la lira, un ímpetu musical, una dulzura mayor que la lograda por el insigne poeta. Véase en la *Egloga segunda* los versos (639 y 143):

Adiós, corrientes ríos espumosos...
iréis al mar a dalle su tributo,
corriendo por los valles pedregosos.

San Juan retiene el acento de estos versos para forjar los endecasílabos de sus liras. Los “valles pedregosos” se convierten, por influencia de la naturaleza que circunda a San Juan en Andalucía, en “los valles solitarios nemorosos”; los “ríos espumosos” se transforman en “ríos sonoros”. La impresión visual se convierte en auditiva; oye aún de lejos el poeta el río. ¡El rumor remoto del río montañés cómo se acerca al oído! Al comentar, en esta geografía poética, el simbolismo de los ríos escribe: “Los ríos tienen tres propiedades. La primera que todo lo que encuentran lo embisten y anegan”. Si contemplamos los ríos que van permanentemente por su cauce tendríamos que remontarnos al momento genésico, imaginarlos que nacen y embisten y anegan. San Juan vió el río con mirada de poeta; la acción ya realizada continúa realizándose; sigue el río embistiendo y anegando lo que ya estaba embestido y anegado; el río vivo, creador de un acto que no tiene límite en el fluir eterno. Así vió Virgilio

el Timavo, “el río sonoro”; río que se precipita por la montaña con potente murmullo y con la violencia de un mar cubre los campos con ondas resonantes. El epíteto “nemoroso” como decía Baruzi, puede venir del mismo Garcilaso, por el “Nemoroso” de la primera y segunda Egloga (1). El epíteto “sonoro” si no lo tomó de la lengua común pudo encontrarlo en Boscán, a quien leía: “Ni el tañer de instrumentos sonoros” (*Historia de Leandro y Hero*). “Sonoros, solitarios, nemorosos”, adquieren en San Juan una plenitud interior que sólo en él trasciende en el misterio inagotable. Él dió el son a la palabra que vivirá en constante metamorfosis de sensibilidad y de sentido. El verso de Garcilaso llega en él a una plenitud de canto. Cuando, después de la prisión, oye en el monasterio Beas aquella lira que le cantaron para darle gusto y que lo lleva violentamente al éxtasis, el ritmo de esos humildes versos, tenía implícito aunque inhábil el acento que él prefería:

Quien no sabe de penas
en este triste valle de dolores,
no sabe de buenas
ni ha gustado de amores,
pues penas es el traje de amadores.

Versos que no son del mundo alegórico ni poético de San Juan, pero que han sido labrados por la entonación del canto. Adviértase la sonoridad ascendente, e, i, a, oo; el ritmo aceptaba la irrupción triunfal del énfasis victorioso: Amada en el Amado transforma (a a a a). El heptasílabo de la lira generalmente se apoya para avanzar hacia el endecasílabo en la segunda sílaba; el dinamismo poético avanza con el poeta, pues los poemas de San Juan son el relato del itinerario del alma hasta el ansiado estado beatífico. Si Garcilaso se le descubre en la naturaleza ovidiana y virgiliana de las transformaciones y las églogas, no es difícil que el santo deba a Boscán, y casualmente en *Leandro y Hero*, alguna de sus expresiones que él transfigura con la música de la palabra infinitamente

(1) El epíteto “nemoroso” viene seguramente de Ovidio (*Heroidas*, XVI, 53): *Est locus in mediae nemorosis vallibus Idae*; éste es el texto tradicional; la edición de Bornecque trae: *Est locus in mediis nemorosae vallibus Idae*. Esta imagen es familiar en Ovidio (*Arte de amar*, I, 289): *umbrosis nemorosae vallibus Idae*.

gustada. Así la descripción de Hero en Boscán: “Entraba con sus rayos de hermosura — aquí y allá mil gracias descubriendo”, abre un paso para que pueda escribirse la gran estrofa del coro de las criaturas del *Cántico* donde se lee: Mil gracias derramando . . . vestidos los dejó de hermosura”.

El “un no sé qué tan admirable”, y “un no sé qué le puso de hermosura” de la belleza de Hero, en Boscán, parece ser recordada en la intimidad del incierto verso tembloroso: “y un no sé qué que quedan balbuciendo”. Y en esta psicología erótica, traduce Boscán: “porque él era en quien ella a sí misma contemplaba”, que nos recuerda la estrofa 32, de vía unitiva del *Cántico*: “Cuando tú me mirabas”. En Boscán y Garcilaso recoge San Juan un vocabulario poético de palabras comunes que ya habían experimentado la nueva vida que les da el verso. La naturaleza entera penetra en el *Cántico*; los elementos y los seres, en deslumbramiento renacentista. Y caso natural — ese mundo de selvas, de fuentes, de égloga enamorada, se asoma con el insondable mito de Narciso que nos trasmite Ovidio, casualmente está allí el paisaje de naturaleza del *Cántico* (Met. III). *Ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem. A “zaga de tu huella”, sequitur vestigia fur-* *tim*; la fuente de Narciso, sagrada fuente incontaminada, en donde él se mira, y empieza el brillo de sus ojos, se descubre en la lira de nuestro poeta, en el tránsito a la vía iluminativa:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados,
mirase de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados.

Fuente ovidiana, incontaminada, intocada, con cierta semejanza al prado también intocado del *Hipólito* de Eurípides, es a esta sagrada fuente, que simboliza la fe, para el santo, a la que pide el poder ver los “ojos deseados”. El *Cántico*, que tiene tantos modelos inspiradores, sin parecerse a ninguno, recibe este don del paisaje de la fábula de Narciso de Ovidio. Garcilaso tradujo con fiel inteligencia este pasaje de las *Metamorfosis* en la égloga segunda. Es probable que San Juan de la Cruz haya llegado a conocer la traducción de Sánchez de Viana, 1589, del que toma más de una sugestión de vocabulario.

Los comentarios de San Juan del *Cántico* nos dan un delicioso tratado de *Cuestiones naturales* donde no está ajena la ciencia de Séneca con sus preclaras citas de poetas. Podríamos acopiar más elementos que el poeta llevó a sus versos para darles riqueza de vocabulario; la erudición y el modo de los comentarios le acercan a los de San Agustín que es en cierto límite su maestro de toda ciencia. Así el comienzo mismo del *Cántico* ya es fusión de varios elementos:

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

Este “con gemido” que hace recordar a Garcilaso: “un agua clara con sonido”, es agustiniano: *cum gemitu* (*Confesiones*, VII, 17); en la traducción de Toscano de 1555, se vierte así este pasaje: “era arrebatado para ti de tu hermosura . . . y caía *con gemido*”. Este apartamiento de Dios entrevisto, dejaba a San Agustín “con gemido” como a la Esposa del *Cántico*. Expresión virgiliana, del último verso de la Eneida: *cum gemitu fugit . . .* La influencia bíblica él mismo la descubre. Y en el texto del *Cántico* el *Cantar de los cantares*, tan leído y comentado, en la interpretación alegórica, esparce su aroma oriental, su desmayo erótico, volatilizados por el comentario, por el ardor sacro y por la platónica hermosura que lo invade e ilumina. A estas nociones, de la belleza espiritual y natural, de lo espiritual que viste lo natural, las encontró nuestro poeta en el aire de sus años, en su educación filosófica, en su lectura que fué varia —a pesar de la opinión que prevalece—, en su sensibilidad milagrosa y en don —¿cómo he de decirlo?— de su inteligencia lúcida y aristotélica y de aquella experiencia de impresionantes y sobrenaturales descubrimientos. San Juan de la Cruz leyó a dos maestros del paisaje vestido de hermosura, a Fr. Luis de Granada y a Fr. Luis de León. A esta hermosura en sus escalas, esencialmente platónica, debió verla en *Adiciones al memorial de la vida cristiana* de Luis de Granada, obra universalmente conocida en la segunda mitad del siglo XVI. En la doctrina de la hermosura, Granada lo advierte que casi todo lo que él ha dicho “dice maravillosamente Platón”. Este capítulo de las *Adiciones* (Biblioteca de Autores Españoles, t. VIII, p. 481) perfila una época. Obra sintética del renacimiento español, de estética paisajista, con arranque en

la *Introducción al símbolo de fe*, de Granada, que debió conocer San Juan, como *Guía de Pecadores*, que podemos considerar como esbozo ascético y estético del Cántico, obra de íntimo platonismo de la belleza, es la *De los Nombres de Cristo*, de Luis de León. ¿La leyó San Juan de la Cruz? Pudo leerla cuando escribía la prosa del *Cántico* y aun las últimas estrofas. Midamos el temple del sentimiento que se refina en los *Nombres* en puro esplendor de espíritu (*Pastor*): “Vive en los campos Cristo, y goza del cielo libre, y ama la soledad y el sosiego, y en el silencio de todo aquello que pone en alboroto la vida” . . . , “el campo es lo más puro de lo visible”; “campos de flor eterna vestidos”. Todo esto toca la universalidad, tañe en la secreta aspiración a un mundo renacentista divino. Mucho de este convivir con esa soledad hace escribir a San Juan “Estas montañas es mi Amado para mí”, “estos valles es mi Amado para mí”, después de describirlos con abundancia de acariciados epítetos. Vuelve los ojos a “las ínsulas extrañas”, en ellas, dice, “se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres”. Se refiere probablemente a las “ínsulas” de las Indias, de la Oceanía, a quienes les correspondió el calificativo de extrañas; así su contemporáneo Acosta, al describir el Nuevo Mundo y sus islas, habla “de costumbres y hechos extraños”, “de las cosas nuevas y extrañas”, en fin, de lo que fué asombro en la fauna y la flora; el santo repite en otra lira otra especie de “ínsulas extrañas”. En los libros de caballerías, en los poemas caballerescos italianos, aparecen estas ínsulas como lugares remotos y extraños; ínsulas de peregrinación, odiseanas. Así nacen las estrofas de resonancia inolvidable:

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.

Dos poetas diferentes, Fray Luis y San Juan, ofrecen curiosas afinidades, en sus versos; “vestidos los dejó de hermosura”, en el Cántico; “y viste de hermosura” en la Oda a Salinas; este “vestir” irradia contenido poético. La música ha vestido el aire de luz y de hermosura; Dios al crear el mundo

lo dejó vestido de hermosura. En Luis de León aparece este verbo en gloria de apoteosis, de Campos Elíseos (*Eneida*, VI, 640):

Largior hic campos aether et lumine vestit;

vestigio virgiliano que renace y crece en la mejor poesía castellana. Versos tan nobles merecen estudiarse letra a letra. Señalaré alguna misteriosa coincidencia; en la oda a Grial: “y sólo gana — la cumbre del collado; y do más pura mana — la fuente” . . . ; en el *Cántico*: “al monte y al collado — do mana el agua pura”. Hay heptasílabos de Garcilaso, de lánguido ritmo:

Las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,

ritmo que San Juan alarga en versos de delicia inenarrable, y transparentan en una pintura de perfecciones sobrehumanas la luminosidad interior, los pies errantes en el apremio del encuentro enternecido que suspende en el éxtasis dichoso la pobre alma vencedora ya de tanta fatiga:

el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

Con rápida transición de repentino rayo, al ver los ojos deseados, en la fuente cristalina, el alma herida exclama:

Apártalos, Amado,
que voy de vuelo,

“que voy en vuelo de la carne, comenta, para que me los comuniqués fuera de ella”, arrebatado, en el vuelo del espíritu “que destruye el cuerpo”. En el comentario de esta suprema exclamación, San Juan nombra a Santa Teresa y recuerda las obras que dejó, “las cuales, espero en Dios, saldrán presto impresas a luz”. Conmueve esta cita. Al recordar el altísimo vacío del vuelo, fuera del sentido, el ala “en la visitación del espíritu divino”, pensó, al volver, “en ella”, en la santa, en la experiencia de ella; en ella, en su humildad transida y anhelante; parece que en la inaccesible cima al fin por él tocada quedara una noticia de aquellos pies de azucena. En las

Séptimas Moradas late un misterio que no llega al ritmo, que no va arrebatado en la vorágine sonora. “El Señor la junta consigo; mas es haciéndola ciega y muda. . . Cuando la junta consigo ninguna cosa entiende”. Experiencia quizá idéntica en los dos, que San Juan expresa en versos de insondable lirismo de la *Noche obscura*:

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado.

En las ocho ascendentes liras de esta *Noche obscura* — triple noche hallada más allá de nuestra noche corporal— noche que en la *Subida del monte* es camino y activa, y penetrada de Dios, el santo la interpreta camino y pasiva y la ilustra en la didáctica *Noche obscura del sentido*. Sabiamente se ha estudiado el metafísico aspecto nocturno del misticismo de San Juan de la Cruz, que se extiende por toda su obra. San Juan pudo conocer en sus años de estudio de Salamanca a Ovidio ⁽¹⁾. La salida de Tisbe, en las tinieblas de la noche, disfrazada, debió contribuir a crear en él el mito de la aventura nocturna que después, con la experiencia, llevó a la alegoría mística. Una canción de Ariosto *Quando'l sol parte*, traducida al castellano por Gutierre de Cetina —¿la leyó el santo?—, pudo contribuir también al argumento externo de la *Noche obscura*, y de tal manera la noche obscura está escrita con apariencia profana, dentro del símil del sileno de Alcibíades, que aun Góngora se encuentra en este lugar pastoril con San Juan de la Cruz que tan delicadamente le aventaja:

Dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado,

y Góngora en la *Soledad* primera:

Deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

(1) En 1567, cuando San Juan de la Cruz estudiaba en Salamanca, el Brocense, dice Urbano González de la Calle, leyó en marzo, el libro tercero de las *Metamorfosis* de Ovidio; pudo también leer el cuarto libro, de estos dos hay vestigios en la *Noche obscura* y en el *Cántico*. Nada se opone, según Baruzi, a que San Juan de la Cruz haya seguido al Brocense en las explicaciones de textos de su cátedra de retórica.

Esta poesía, en cualquiera forma interpretada, por él o sus exegetas, trasciende de su ciclo, de sus vías cumplidas, con la entera vida espiritual del poeta —pasiva o activa, pasiva desde la tercera estrofa, hasta la unión estática. Poesía formularia, de repeticiones de *noche*, de noches superadas, “noche obscura”, “noche dichosa”, “noche que guiaste”, no se contiene ya y en la cuarta lira, al tono menor se agrega una sonoridad de coro o de órgano, en la afirmación ya desvelada:

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,

para estallar en la exclamación de creciente intensidad a la que parece unirse la voz del universo visible e invisible:

¡Oh noche que guiaste,
oh noche amable más que la alborada,
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

Gradas, círculos ascendentes, las noches sucesivas penetran en la obscuridad más luminosa que el mediodía y la alborada; el Amado dormido en su pecho, y ella el rostro reclinó sobre el Amado; el “quedéme y olvidéme”. En la guiadora noche sosegada el secreto silencio divino, ¿qué dedos rozan las cuerdas sonoras?

La cita que hace de Boscán vuelto a lo divino, —es decir de una parte de estrofa de canción de Garcilaso que tomó de las obras de Boscán y Garcilaso “Vueltas a lo divino”, probablemente por esquivar el nombre del poeta toledano—, demuestra cuidado atento en la creación de una estrofa, puesto que la elige para convertirla en el instrumento lírico de la *Llama*. Un escritor monástico tan ceñido a su mística teología, hallaba quizá reparos en sí mismo para citar a Garcilaso, flor del Renacimiento de España. Se llamaba comúnmente Boscán al volumen de Boscán y Garcilaso: “Un Guzmán, un Boscán y un Juan de Mena”, en Juan de la Cueva, Gallardo II, 704. El Guzmán debe ser en esta trinidad poética, un tanto burlesca, el imitador de Petrarca, Francisco Guzmán, y el libro *Triumphos morales*, 1557. No quiere decir que no lo haya leído a Garcilaso en su verdadero texto. Casi tenía obliga-

ción de hacerlo en su calidad de confesor que debía vigilar las lecturas. Garcilaso fué en parte su maestro del idioma y la armonía, del paisaje de la égloga; nada dice de la lira, de donde la tomó, porque nadie ignoraba su procedencia garcilacista; sí tiene qué decir cuando aparece con una forma fragmentaria, que está fuera del arte, una mutilación de una estrofa, y aunque a estos versos les llama "liras", explica cómo están compuestos. Esta estrofa de la *Canción* segunda de Garcilaso se encuentra también en su *Egloga* segunda (38-76), la trajo de Petrarca de la canción que empieza *Se'l pensier che mi strugge*; la encontró también en la *Arcadia* de Sannazaro, *Sovra una verde riva*. La empleó Gil Polo en la *Diana*, Gálvez Montalvo en el *Pastor de Fílida*, y después, repetidamente la traen casi todos los poetas ilustres de fines de siglo. El corte violento de estrofa tan consagrada saltaría a la vista sin necesidad de la nota aclaratoria que quizá San Juan de la Cruz no haya escrito.

En la *Diana* de Gil Polo, en el *Pastor de Fílida*, obras quizá leídas con otros fines, pudo adquirir naturalmente vocabulario pastoril y mayor conocimiento de la modernidad poética castellana. En esta *Diana* y en el *Pastor de Fílida* la lira se cuenta entre los instrumentos pastoriles, lo que hace pensar en "las amenas liras" del Cántico, aunque aquí signifique música, con sabia anotación aristotélica, reforzada con el "canto de Serenas" por los efectos de la armonía. Escribe "serena" con cierto fino efecto arcaico, aunque se encuentre en Garcilaso, vacilante en Luis de León, donde conviene *las Sirenas a Cherinto*; las "serenas" traen el dulzor antiguo del Marqués de Santillana "las serenas plañen" (soneto X), y el del "cantar de las Serenas", de la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez que seguramente leyó en Salamanca nuestro poeta. Las dos bellas estrofas hepitalámicas, donde se pide silencio a las cosas, para que el ser amado duerma; "por las amenas liras", encierran una estudiada reminiscencia de Garcilaso, del comienzo de la oda *A la flor de Nido*, con una enumeración bucólica: "A las aves ligeras - leones ciervos" ..., muy común en las églogas desde Teócrito. El vocabulario muestra selección admirable. "Suave espira el fresco viento", dice Gil Polo. Y el Cántico: "aspira por mi huerto", con referencia bíblica de "soplar", y prefiere "aspira" a "espira" dos

sinónimos de bella trascendencia virgiliana, *aspirant aurea in noctem*; Petrarca le da en el endecasílabo nuevo abolengo lírico: *L'aura celeste che'n quel verde lauro - spira*. Con estos antecedentes toma Fernando de Herrera el *espira*, su mejor forma verbal y la convierte en una de sus palabras preferidas: "Ni Euro aspira, ni Austro suena ardiente, donde la sonora lira de Tracia espira". "Aspira" en Herrera significa "desear", "querer": "al alto Olimpo levantarse aspira". Algunas formas de erótica mística por ejemplo de la lira "Descubre tu presencia", donde "que la dolencia — de amor que no se cura — sino con la presencia y la figura", participa de una especie de *Arte amatoria*; ya Osuna en el *Cuarto abecedario* (1535, f. 114) dice: "el dolor del amor no puede ser curado sino por el que fué causa dél".

Ciertas formas elementales de la primitiva égloga española parecen haber llegado a San Juan de la Cruz; en la tercera *Farsa* de Lucas Fernández, dice Prabos con su lenguaje de apariencia rústica:

Que Bras-Gil por Beringuella
pasó un montón de quejumbres
por montes, valles y cumbres
hasta que topó con ella.

Lo que da en el *Cántico* (estrofa III):

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas . . .

El mismo sapientísimo Prabos —docto en amorosas desventuras— continúa diciendo:

Envióle mensajera
muy artera
Que lo tentase de amor.

En el *Cántico* (estr. VI) exclama la Esposa:

No quieras enviarme
de hoy más ya mensajero . . .

La bella estrofa donde tan delicadamente se enamora y quizá se previene:

Pues ya si en el ejido,
de hoy más no fuese vista ni hallada . . .

recuerda también el religioso *Auto de Nacimiento* donde Lucas Fernández pinta los ángeles:

He estado casi embebido
mirando que van volando
zagales, y van cantando
por en somo del ejido...
y no sé por donde se han ido...

La historia de la interpretación simbólica de los textos, de Homero, por ejemplo, abarca un vasto espacio del período romano y alejandrino. En la época de San Juan de la Cruz, casi no hay obra erudita en España donde no se haga referencia a la significación simbólica de los mitos y a sus moralidades; San Juan sigue las interpretaciones de los Salmos de San Agustín; el *Cantar de los Cantares* comentado simbólicamente forma una literatura copiosa; la primera interpretación es la literal, la segunda la simbólica; Luis de León estudia la primera, el texto; cualquiera obra, sea la que fuere, puede ser interpretada en su sentido oculto, todo se convierte en símbolo y todo es símbolo en la naturaleza, el agua, la piedra, el monte, el valle, el ciervo, el ave; una escuela medieval en lugar de comentar así las *Metamorfosis* las volvió a lo divino, es el *Ovidio moralizado* de Chrétien Legouais, su *Ars amatoria* estudiada en la Edad Media, debió crear escuelas y doctrinas; el *Convivio* y la *Vita nova* donde Dante explica en prosa el contenido de sus versos se parece al método de nuestro poeta. En la *Noche*, en el *Cántico*, nada debe tener exterior apariencia religiosa; un poema de amor, una égloga, con el más descubierto aparato profano, oculta, su otro sentido simbólico. Tampoco el *Cantar de los Cantares* tiene apariencia religiosa; tampoco la tienen las Eglogas de Virgilio; cuando en el siglo XVI Europa se vuelven a lo divino, los poemas siguiendo una tradición medieval, como el Boscán y Garcilaso vueltos a lo divino, o en la tentativa anterior de López Ubeda, que San Juan de la Cruz también debió conocer, no se forma escuela. El mismo San Juan de la Cruz debió sonreírse de esta inocencia y sobre todo de la irreverencia de transformar obras ajenas. Más recto hubiera sido declarar simbólicas las Eglogas de Garcilaso y explicarlas. San Juan rehuye toda apariencia religiosa en la *Noche* y en el *Cántico*. Hace aparentemente poesía profana; tan profana como Bos-

cán y Garcilaso. Por eso, en la Noche, la historia de una joven que sale sin ser notada, debe documentarse, como él tan cuidadosamente hace, con todos los usos y costumbres que a esta circunstancia corresponde. De allí que se acerque a la fábula de Píramo y Tisbe del libro III de las *Metamorfosis* que él oyó explicar al Brocense — y si no lo oyó la fábula estaba en todas partes donde hubiera estudiantes, y él lo era. Cómo basta leer la salida de Tisbe en las *Metamorfosis* para convencerse que aquí es el modelo de San Juan. Sólo en el comienzo, porque Tisbe halla la muerte y la Amada la unión con el Amado. Voy a referirme al lugar en que Góngora posteriormente toca a lo burlesco la salida y a su comentario por Salazar Mardones que lo voy a referir, abreviándolo, a nuestro poeta (Salazar Mardones, p. 117 y siguientes). Véase antes, la salida, en la traducción de las *Metamorfosis* de Sánchez de Viana (1589):

Salióse Thysbe astuta, disfrazada,
sin que ningún portero se lo sienta,
y de amor y tinieblas rodeada.

San Juan toma literalmente los móviles y circunstancias:

En una noche obscura
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.
. . . Por la secreta escala disfrazada.

Por las tinieblas, *per tenebras*, va Tisbe a donde la espera Píramo, en tinieblas va la Amada,

sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía.
Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía . . .

En estas tinieblas San Juan insiste con la repetición de luz, esta luminosidad interior parece que alumbra la noche. Tisbe no llevaba luz. ¿Fué un descuido de Ovidio? Advertirá

después a la leona por la claridad de la luna; probablemente de la luna menguante, todavía muy luminosa que aparecería pasada la medianoche. Este punto de la luz, que yo me lo explico a mi manera satisfactoriamente, debió preocupar, para no hacer de la luna un *Deus ex machina*. La tiniebla absoluta que tanto estudió San Juan de la Cruz, es difícil de encontrarse, de allí que se razone en Virgilio o en algún otro poeta la causa de una obscuridad muy cerrada. El poema burlesco de Góngora, tan meditado, resolverá ingeniosamente estas dificultades. Ovidio no da luz ninguna a Tisbe. San Juan tampoco, pero la menta negativamente: “sin otra luz”. No podía llevarla quien sale a escondidas y va escondida. No podía llevarla en esta soledad del invisible himeneo. No iría las encendidas lámparas como en Catulo. Las estrofas siguientes tienen también su apariencia de hepitalamio profano.

San Agustín es maestro de San Juan de la Cruz, un Agustín contenido en el siglo XIII por la exposición escolástica; las interpretaciones bíblicas y el arte simbólico, toda cosa es símbolo, y puede dar origen a varios símbolos, constituye el secreto de Juan de la Cruz. Así una palabra “montañas”, en la lira 14: “esas montañas es mi Amado para mí” en la 19: “y las montañas son las potencias del alma”, en la 20: “montes”, “por los montes, que son muy altos son dignificados, los actos extremados en demasía desordenada”... Todo ello en nada quita el sentido literal de égloga del *Cántico*, el lector se deleita con la simple belleza de las imágenes de una realidad admirable.

El epíteto antitético que usa tan esmeradamente San Juan de la Cruz: “la música callada, la soledad sonora”, “¡oh cauterio suave, oh regalada llaga!”, debió encontrarlo con sensibilidad poética en Herrera. *Algunas obras* de Fernando de Herrera, 1582, (cito por edición de Coster) “sabrosos daños”, p. 59; “oh cara perdición, oh dulce engaño”, p. 65; “peligroso puerto”, p. 66; “tan dulce es el dolor de esta mi llaga”, p. 118; esta insistencia quizá venga en parte de Ausias March y sobre todo de Petrarca:

Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,
dolce mal, dolce affanno e dolce peso...

Cervantes en *La Galatea*, que pudo leer San Juan de la

Cruz, se complace con este juego antitético: “¡Oh amarga dulzura, oh venenosa medicina!” . . .

La fuente más segura de San Juan de la Cruz es la de San Agustín. Basta abrir las *Confesiones*, traducción de Toscano, 1555: “las insaciabiles codicias de la necesitada abundancia” de este mundo y de tu “ignominiosa gloria”, f. I, 10; en latín: *copiosae inopiae et ignominiosae gloriae; misericorditer saeviens* II, 3; “oh enemiga amistad”, II, 9; en latín *inimica amicitia*; etc. En la estrofa de la *Llama* de “cauterio suave”, la expresión antitética: “matando muerte en vida la has trocado”, está en las *Confesiones*: “y hieres para sanarnos, y matas porque no muramos a ti”, ed. de 1555, II, 2; y en este lugar agustiniano de las *Adiciones al memorial*, de Luis de Granada: “¡Oh vida de mi ánima, que por darme vida padecistes muerte, y muriendo mataste la muerte” (1).

Las repeticiones de la *Noche* y del *Cántico*, tienen una intención musical y oratoria; en la de “oh noche que guiaste, oh noche amable más que la alborada — oh noche que³ juntaste . . .” siendo cada noche una experiencia distinta, de vía iluminativa, de paso de la vía iluminativa a la unitiva y de vía unitiva y estado beatífico, forman un claroscuro que va de la noche sensitiva a la noche divina y más que repetición son un climax, una gradación. Podríase pensar que tuvo presente la repetición de Virgilio (GEORG. I 289):

Nocte leves melius stipulae, nocte arida prata
tondetur; noctes . . .

Esta figura abunda en San Agustín, pertenece a la retórica de Gorgias (2). Basta empezar por las primeras líneas de las *Confesiones*: *Magnus es, domine, et laudabilis valde: magna . . .*, que Toscano traduce: *Grande eres tú, oh señor, y muy digno de ser loado, y grande . . .* En las primeras diez

(1) “Biblioteca de Autores Españoles”, *Obras de Fray Luis de Granada*, II, p. 442.

(2) C. I. BALMUS, *Étude sur le style de Saint Augustin*, París 1930. Del libro de Balmus nos hemos servido en algunas citas de este trabajo. Teodoro Gomperz (*Les Penseurs de la Grèce*, trad. de Reymond, t. I, p. 521), acepta el parecido de la retórica de Guevara y de sus influencias europeas con la de Gorgias. Guevara lo seguía indirectamente en el abuso premeditado de una técnica que encontró en el estilo de San Agustín. La vasta influencia retórica del autor de las *Confesiones* pertenece a todos los tiempos.

líneas de las Confesiones se repiten: *magnus, magna; laudare, laudare, laudare, homo, homo, homo*. Si se leen las obras de San Agustín, como lo hacía San Juan de la Cruz, la cosecha de repeticiones artísticas (*traductio, poliptoton*), colmará la medida.

La aliteración la debe también nuestro poeta a esta influencia agustiniana; “Amado con amada — Amada con el Amado transformada”, hace recordar a Dante: *Amor che a nullo amato amar perdona*; en la obra de San Agustín la aliteración es uno de los recursos más continuamente usados. La mezcla de aliteración y de repetición:

y en soledad la guía
a solas su querido
también su soledad de amor herido,

está también en el repertorio infinito de la retórica del obispo de Hipona. Con abrir cualquier libro de su discípulo castellano el Obispo de Mondoñedo se las encuentra en cualquier página: “Oh triste del cortesano el cual se levanta tarde, despacha tarde, visita tarde, le oyen tarde, se confiesa tarde, reza tarde, se retrae tarde, se enmienda tarde, le conocen tarde y aun medra tarde”, *Menosprecio de corte*, IX. De Guevara debió leer San Juan de la Cruz el *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*, con rima interna agustiniana, libro que su autor confiesa en la explicación del título: “es obra en que el autor más tiempo ha gastado, más libros ha revuelto, más sudores ha pasado . . .” y continúan los “más”. Escribe Laredo en la *Subida del Monte Sión*, ed. de 1617, p. 306: “aquello que entiende no entiende cómo lo entiende; sábelo sin saber como lo sabe”; la acumulación, a menudo anti-tética: luz, sombra, tinieblas; es común en Laredo. La repetición con carácter afectivo se encuentra en cualquier autor de la época, en la *Diana* de Montemayor, por ejemplo: “Celos me hacen la guerra, — con celos voy al ganado, — con celos a la majada, y con celos me levanto . . ., con celos corro a su mesa” . . ., si le pido de qué ha celos, no sabe responder nada”. No era casual capricho “la razón de la sinrazón que a mi razón” . . . Otra cosa es la soledad repetida de nuestro místico poeta.

ARTURO MARASSO.