

LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN LA ATMÓSFERA DEL *CANCIONERO GENERAL*. ALGUNOS EJEMPLOS

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO
Universidad de La Rioja

Siendo la poesía de San Juan de la Cruz, como viene proclamándose ininterrumpidamente, la de más intensidad y calidad lírica en nuestra literatura, sorprende que, a pesar de haber sido objeto de análisis por parte de las plumas más privilegiadas, siga siendo un misterio y una constante incitación para los críticos. En San Juan de la Cruz nos encontramos, en efecto, desde el punto de vista de la creación, con un autor considerado unánimemente como el mayor poeta lírico español; desde el punto de vista crítico, con una "senda" bibliográfica, si no escondida, ya prácticamente inextricable¹. En todo caso, con uno de los fenómenos más complejos de nuestra historia literaria. Fue Dámaso Alonso, que tan atinadas páginas dedicó a la obra sanjuanista, quien condensó los problemas —que él consideraba los más dificultosos de la literatura española— planteados por la poesía de San Juan: 1) los textos; 2) las fuentes; 3) la crítica literaria de las canciones; 4) las relaciones entre poesía y experiencia mística y entre poesía y comentarios en prosa². Cuatro problemas que, en realidad, parten de uno solo: la manipulación en realidad, son cinco... y cinco que, en realidad, parten de uno solo: la manipulación a la que ha sido sometida la poesía de San Juan. Y no son, sin embargo, los únicos. La propia biografía del santo se ha convertido, en cierto modo, en un reflejo de esa doble dimensión de la figura y la obra de San Juan. Quiero decir que existen, por una parte, interrogantes o lagunas históricas difíciles de resolver y, por otra, las mistificaciones producidas en la biografía desde planteamientos hagiográficos³.

1. Sólo la bibliografía sobre San Juan producida en torno al IV Centenario de su muerte contiene más de 2.000 entradas (véase Manuel Diego Sánchez, *San Juan de la Cruz. Bibliografía del IV Centenario de su muerte (1989-1993)*, Roma, Teresianum, 1993).

2. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942; reimpr. en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1973, II, p. 874.

3. Frente a la biografía del santo, de corte tradicional, que realizó el francés Bruno de Jesús Marie (*Saint Jean de la Croix*, Paris, 1929 trad. cast. Madrid, Fax, 1943) y a la "oficial" de la Orden carmelitana de Crisógono de Jesús Sacramentado (*Vida de San Juan de la Cruz*, ed. de Matías del Niño Jesús,

La compleja personalidad del poeta místico, reflejada en su poética y en su poemario, su infancia, su experiencia universitaria en Salamanca y su vida cotidiana conventual tejen un entramado de muy difícil vivisección. El uso que San Juan hizo de sus poemas y de sus comentarios con finalidad religiosa incide tanto en los problemas codicológicos y editoriales, como en la fijación de un texto sometido a continua variación al hilo de su uso y de sus experiencias. Ante tanta complejidad, los críticos con frecuencia están sometidos a desorientación intentando encajar la poesía sanjuanista en sus propias y personales coordenadas ideológicas, con inevitables caídas en reduccionismos perturbadores. El caso más claro es el del erotismo y su repercusión en la hermenéutica de los textos.

Aparte de la inevitable incidencia de la experiencia mística y la sensibilidad personal, para la fijación de estímulos literarios (léase fuentes), se recurre a Garcilaso, a Fray Luis y a la formación y lecturas habituales en los ambientes conventuales en que el poeta se movía, la *Biblia* en primer lugar. Dámaso Alonso, en su ya citado libro, fundamental, de 1942, puso las bases firmes para la indagación del feracísimo campo de la poesía tradicional y popular y del no menos fecundo de la llamada poesía cancioneril, que empieza a correr manuscrita en el último tercio del siglo XV e impresa con carácter de *summa* poética en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511, 1514...) ⁴. Una indagación en profundidad en este campo proporciona muy clarificadoras sorpresas. Y es en esta dirección donde apuntan las aportaciones que pretendo hacer en este trabajo, que no vendrían sino a confirmar, modestísimamente, la intuición que José Manuel Bleca formuló hace ya muchos años sobre la extraordinaria influencia de dicho *Cancionero* en todos los poetas de los Siglos de Oro ⁵.

Es interesante para mis propósitos tener en cuenta algunos episodios y circunstancias de la vida del santo que ayudan a comprender el aspecto que vamos a considerar. En primer lugar, su estancia en Medina del Campo, donde realizó su primera formación intelectual en el Colegio de la Compañía, sin duda una formación basada

Madrid, BAC, 1997), es la de Jean Baruzi (*Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, 1924; trad. cast. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001) la primera que se atrevió a trazar un perfil biográfico con valor crítico. En la misma línea de propósitos críticos frente a mistificaciones históricas o planteamientos sobrenaturalistas, véanse los recientes estudios de Eulogio Pacho, "Hagiografías y biografías de San Juan de la Cruz", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, (Ávila, 23-28 de septiembre de 1991), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, II, pp. 119-142, y Teófanos Egido, "San Juan de la Cruz, de la hagiografía a la historia", en AA. VV., *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1991. Véase también José de Jesús María (Quiroga), Alonso de la Madre de Dios y Jerónimo de San José (Ezquerro), *Primeras biografías y apologías de San Juan de la Cruz*, ed. de Fortunato Antolín, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

4. *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, ed. facsímil con introducción de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.

5. José Manuel Bleca, "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

en el conocimiento de los poetas clásicos y que, de acuerdo con la pedagogía de los jesuitas, adiestraría al joven Juan de Yepes en la composición y declamación de versos ⁶. Pero fue en Medina también donde conoció por primera vez los versos de Garcilaso, como ha confirmado Dámaso Alonso, y no en Salamanca, como suponía Baruzi ⁷, pues a las todavía importantes ferias de Medina debían de llegar las múltiples ediciones que en la adolescencia de Juan de Yepes estaban saliendo de las imprentas, y en Medina mismo aparecieron dos de esas ediciones, la de 1544 y la de 1553 ⁸. Por otra parte, a los tiempos de su niñez y adolescencia en Medina hay que remitir en último término la influencia de su hermano Francisco. Este Francisco de Yepes, que acompañaría durante muchos años a su hermano Juan, como nos informa su biógrafo Velasco ⁹, estaba especialmente dotado para el canto y la composición de coplas y romances populares que, ya viudo y fraile carmelita como su hermano, volvía "a lo divino". Así que no es aventurado suponer que la convivencia con su hermano debió de influir desde muy temprano en la inclinación de San Juan hacia la poesía popular ¹⁰. Y, en fin, a Medina hay que remitir igualmente el encuentro con Santa Teresa, de tan trascendentes consecuencias para San Juan, recién ordenado sacerdote después de su estancia en Salamanca.

La estancia de San Juan en la capital del saber, determinante en la forja de su carácter y su oficio de escritor, en opinión de Baruzi ¹¹, resulta igualmente de extraordinario interés por varios motivos. En Salamanca coincidió durante cuatro años—desde 1564 hasta 1568— con un profesor, fray Luis, cuya personalidad no podía pasar inadvertida. Allí pudo conocer ya, aunque no estuvieran editados, algunos de los poemas del agustino ¹². En la Universidad de Salamanca adquiere su formación filosófica, teológica y en Sagradas Escrituras ¹³, de alcance fundamental porque esos conocimientos, desde el punto de vista de su vida interior, le servirán para su acercamiento

6. Véase Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, *La formación universitaria de Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 12-13.

7. J. Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, cit., pp. 133-149.

8. D. Alonso, *op. cit.*, pp. 938-939.

9. Para una valoración crítica de la biografía de Fray José de Velasco (*Vida y virtudes del venerable varón Francisco de Yepes*, Valladolid, Gerónimo Murillo, 1617), editada recientemente por Ana Díez Medina (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992), véase T. Egido, "El hermano de San Juan de la Cruz: reliquias y testamento", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, II, pp. 483-492.

10. Para las relaciones entre los dos hermanos, véase Pablo María Garrido, *San Juan de la Cruz y Francisco de Yepes: en torno a la biografía de los dos hermanos*, Salamanca, Sígueme, 1989; pero también José María Cossío, "Rasgos renacentistas y populares en el "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz", *Escorial*, IX (1942), p. 223, y Emilio Orozco Díaz, *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, ed. de José Lara Garrido, Granada, Universidad, 1994, I, p. 288.

11. Véase J. Baruzi, *op. cit.*, pp. 131-182.

12. Véase Francisco García Lorca, *De Fray Luis a San Juan. La Escondida Senda*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 23-24.

13. Véase L. E. Rodríguez-San Pedro, *op. cit.*

a Dios, y desde la perspectiva de su obra para redactar los comentarios en prosa a sus poemas. Pero debió de ser también su contacto con las luchas y vanidades académicas que dominaban la vida universitaria salmantina, tan contrarias a su sensibilidad y aspiraciones religiosas, lo que le llevó a la interrupción de sus estudios para dedicarse a una vida más contemplativa.

La crítica ha llamado la atención sobre la importancia de las amistades femeninas de San Juan¹⁴. Cinco son las ocasiones principales en que, siempre en el ámbito de la vida conventual, San Juan tuvo una relación intensa con mujeres –y tratándose de San Juan ya sabemos lo que debemos entender por intensas–: en la Encarnación de Ávila, en Beas, en Baeza, en Granada y en Segovia. Pero el trato con las mujeres en su madurez, como confesor de las monjas y reformador del Carmelo, sin duda venía precedido de la familiaridad que había adquirido con las “recogidas” del convento de la Magdalena de Medina del Campo, donde asistió regularmente, como niño “doctrino”, para realizar labores de servicio¹⁵. En esa relación con las mujeres¹⁶, piensa Rossi, se gestaron los comentarios al *Cántico* y a la *Llama*, escritos dedicados a mujeres, y es en esta confraternidad femenina donde habría que situar seguramente la fuente y la naturaleza de esa “experiencia” que sirve de base a los escritos sanjuanistas.

Pero me interesa también recordar algunas circunstancias relacionadas con la transmisión de su obra y con el proceso de creación y composición del poeta carmelita. Decía más arriba que todos los problemas que plantea la poesía de San Juan podrían reducirse a uno solo: la manipulación, las diversas manipulaciones a las que fue sometida su obra. Y para empezar, la referida a los textos. No es éste el momento de entrar en el intrincado problema de la ecdótica sanjuanista, que, desde Baruzi, ha ocupado ampliamente a la crítica. En resumen, podríamos decir que la problemática planteada por los textos deriva de dos hechos: uno relacionado con el sistema de composición (atribuible al propio autor), y otro, con la transmisión (a la que en cierto modo no es ajeno tampoco el propio autor)¹⁷. Pero, en fin, ello no hubiera supuesto mayor singularidad dentro del panorama de la transmisión de los textos del Siglo de Oro, si el mismo San Juan no hubiera suscitado el más escabroso problema al convertirse en

14. Véase Rosa Rossi, “Juan de la Cruz: una personalidad no patriarcal”, en José Ángel Valente y José Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 249-259.

15. Véase Alberto Marcos Martín, “San Juan de la Cruz y su ambiente de pobreza”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista...*, II, pp. 176-178.

16. Entre ellas hay que destacar a la propia Teresa de Jesús, a Ana, María y Catalina de Jesús, a Magdalena del Espíritu Santo, con las que tuvo tanto un inmediato y directo trato personal como una intensa correspondencia epistolar (véase J. Baruzi, *op. cit.*, pp. 183-227).

17. Para estos aspectos es imprescindible remitirse siempre a los muchos estudios que les han dedicado principalmente Eulogio Pacho y Paola Elia, entre otros. Véase ahora un estado de la cuestión en el “Prólogo” de Paola Elia y María Jesús Mancho a su edición del *Cántico espiritual y Poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. CXIX-CXLVII.

el primer manipulador de su obra¹⁸, introduciendo esos comentarios que él llamaba “declaraciones”, para explicar el significado de sus versos. Es entonces cuando, sin saberlo –y, por supuesto, sin pretenderlo–, abre un debate que ha provocado miles de páginas y está aún lejos de cerrarse. Con ello entramos en el asunto más resbaladizo de cuantos caracterizan la poesía sanjuanista. Me refiero, claro está, a la cuestión de cuantos caracterizan la poesía sanjuanista. Me refiero, claro está, a la cuestión de cuantos caracteriza a esa “ladera” que Dámaso Alonso quiso rehuir: las relaciones entre que pertenece a esa “ladera” que Dámaso Alonso quiso rehuir: las relaciones entre los comentarios y la poesía y entre la poesía y la mística; el problema de la doble lectura: poesía y comentario, verso y prosa, lenguaje amoroso e interpretación místico-teológica, con una distancia entre ellos, dígame lo que se diga, verdaderamente abismal.

Y esta cuestión nos conduce inexorablemente a otra, la diferencia entre la experiencia mística y la experiencia poética o, dicho de otro modo, al planteamiento teórico más general de la atención que el crítico debe prestar a las razones que el creador da de su propia obra. Graves problemas que dan lugar a posiciones encontradas en la crítica según las perspectivas de interés desde las que se aborde el último significado de la obra de San Juan, desde la teología o desde la literatura. Ahora bien, constituya o no el texto bipartito –poesía/comentario– un conjunto inseparable o hasta un género literario, como quiere ver Cristóbal Cuevas,¹⁹ existen algunos hechos tan incontestables como contradictorios, y en esta comunión reside precisamente la raíz del problema.

Sabemos que en la génesis de la obra de San Juan primero fueron los poemas y más tarde escribió los comentarios. Tenemos testimonios de que precisamente la eficacia poética de aquellos versos independientes, que emocionaban a las monjas de Beas, fue la que las movió a solicitar al santo los comentarios explicativos. El mismo San Juan, con una clara voluntad de estilo²⁰, en el manuscrito de Sanlúcar prefirió no atomizar las liras del *Cántico* y las reunió todas antes de comenzar los comentarios, con el evidente propósito de no romper la esencial unidad del poema: “Y pondré primero juntas todas las canciones, y luego por su orden yré puniendo cada una de por sí”²¹. Y de forma autónoma circularon manuscritos y ediciones sin comentarios. Esto tiene una importancia fundamental, porque quiere decir que el poeta no concibió su obra como un conjunto unitario. Fue primero la inspiración poética y luego vinieron las declaraciones de carácter teológico o doctrinal. Pero es verdad también la reiterada transmisión de la obra sanjuanista como un conjunto inseparable y el sentido inequívocamente místico que el poeta le daba a sus versos, que no veía como expresión de un

18. Véase Domingo Ynduráin, “Introducción” a su edición de la *Poesía* de San Juan (Madrid, Cátedra, 1983, pp. 20-21).

19. Cristóbal Cuevas, “La literatura, signo genérico. La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz”, en AA. VV., *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

20. Véase Víctor García de la Concha, “Conciencia estética y voluntad de estilo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), pp. 371-410.

21. San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y Poesías*. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda, Madrid, Junta de Andalucía-Turner, 1991, II, fol. 4v.

amor humano, sino como manifestación de un anhelo espiritual o explicativos del camino del alma hacia su unión con Dios.

Ciertamente, pues, no cabe rehuir los comentarios en prosa si queremos comprender en su totalidad el sentido de la aventura poética de San Juan y el significado de algunos versos, pero ello no da satisfacción a la pregunta de si la poesía de San Juan obliga necesariamente a aceptar un significado religioso y si los comentarios teológico-místicos son objeto del crítico literario. Debemos a Carlos Bousoño, que precisamente proporciona la explicación poética de algunos de los recursos más característicos y prodigiosos de San Juan, una de las explicaciones más plausibles a las contradicciones que plantea el binomio verso/comentario: el proceso creador de San Juan estaría presidido por una experiencia y teoría místicas previas que actuarían como hilo conductor, del que el poeta que llevaba dentro San Juan se escaparía frecuentemente en un vuelo lírico. Rematado el poema, vendría la operación de declarar la intencionalidad mística, que unas veces se ajustaba con facilidad a los versos y otras veces necesitaba forzarlos²². No estamos obligados a observar un eclecticismo definitivo ni podemos obviar tampoco sin riesgo la "otra ladera", pero, desde el punto de vista metodológico, al crítico literario no puede reportarle mayor interés, a menos que le ayude a su interpretación, porque de otra forma estaría haciendo exégesis mística o hermenéutica teológica, o simplemente desbarrando, pero no crítica literaria. Y añadamos que, por el momento, sólo "desde esta ladera" se han podido explicar en términos objetivos los valores literarios de la poesía de San Juan: los otros caminos parecen conducir a callejones sin salida²³.

Se trata entonces de dar explicación racional hasta donde sea posible de los versos del santo carmelita, en términos de literatura. Y es desde este criterio como se nos aparece la poesía de San Juan como un fenómeno apasionante en que se acrisola una riquísima tradición. Evidentemente, doy aquí al concepto de tradición el contenido con que la entendía Pedro Salinas: esa "vasta atmósfera (que) opera sobre el poeta mediante un gran número de estímulos conjuntos"²⁴. No hablamos, pues, de rastrear fuentes, precursores e influencias (la "crítica hidráulica"), sino de deslindar los elementos que conforman esa "vasta presencia innumerable" desde la que el poeta construye su voz propia. En el caso de San Juan el ejercicio es especialmente importante, porque

22. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, I, pp. 280-287.

23. Por eso parece excesiva la reprensión que José Ángel Valente propina a Dámaso Alonso y a Jorge Guillén, a quienes acusa de una burda y chata comprensión de San Juan y de ser los causantes de bloquear en los ambientes académicos nuevas y más abiertas lecturas (véase José Ángel Valente, "Formas de lectura y dinámica de la tradición", en *Hermenéutica y mística...*, cit., pp. 13-28). Ésta no ha sido, por cierto, la primera reprimenda que le ha valido su libro (o su actitud) al pobre Dámaso: ya en 1950, a los pocos años de su publicación, Fray Emeterio G. Setién de Jesús María escribió contra sus tesis *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso* (Burgos, Monte Carmelo, 1950), en el que le faltó poco para mandarlo a los infiernos.

24. Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 103.

representa el intento de explicar racionalmente el "misterio" en que consiste su técnica poética. Y los estímulos para San Juan, en efecto, eran múltiples, porque vivía inmerso en dos mundos: la realidad ambiental general y el mundo clerical de la Universidad y de los conventos carmelitas. De ambos recibió los ingredientes populares y cultos respectivamente que conforman la tradición de la que se empapa. Ha sido muchas veces citada la famosa y reveladora contestación que San Juan le dio a la monjita de Beas, sor Magdalena del Espíritu Santo, cuando, extrañada del vocabulario tan exquisito de fray Juan, le preguntó ingenuamente de dónde sacaba las palabras: "Hija, unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo". ¿De dónde sacaba San Juan las palabras? A enriquecer la contestación de esta pregunta es a lo que quiero contribuir en este trabajo.

Entre las influencias de la literatura religiosa, estaba, por una parte, la de referencia cristiana —la Sagrada Escritura (en especial el *Cantar de los Cantares*), la Teología, la Patrística—, cuya presencia en la poesía sanjuanista ha sido largamente estudiada²⁵; pero, por otra, se viene señalando desde hace mucho tiempo una deuda de San Juan con la mística islámica²⁶, reafirmada por estudios recientes²⁷, y aun con la mística hebrea²⁸, si bien una buena parte de la crítica tiende a minimizarla. A esta vinculación con las Escrituras y con las místicas orientales habría que sumar el entronque de la escritura sanjuanista con la tradición mística cristiana en general (franciscana, agustiniana, dominicana y jesuítica)²⁹. Algunos críticos han destacado, sobre todo en sus escritos místico-teológicos, elementos del neoplatonismo, corriente cultural con la que comenzaría quizá a familiarizarse ya en sus estudios medinenses, y en la que Juan de Santo Matía tendría ocasión de profundizar durante su estancia en la Universidad de Salamanca³⁰. De la tradición culta representada por Garcilaso, como ya adelantó Baruzi³¹, le vinieron múltiples elementos, tomados directamente o a través del *contrafactum* a lo divino de Sebastián de Córdoba³². El influjo de Fray Luis, que a Dámaso Alonso le suscitaba en 1942 muchas dudas, ha quedado confirmado

25. Véase Colin Thompson, *El poeta y el místico. Un estudio sobre el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz*, El Escorial, Swan, 1985. Por su parte, José L. Morales (*El "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz: su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Madrid, Espiritualidad, 1971) ha llegado a detectar en los escritos del carmelita hasta 1.583 citas bíblicas directas y 115 implícitas.

26. Véase Miguel Asín Palacios, "Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz", *Al-Andalus*, I (1933), pp. 7-79.

27. Véase Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid, Hiperión, 1990.

28. Véase Catherine Swietlicki, "Entre las culturas españolas: San Juan de la Cruz y la cábala cristiana popular", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista...*, I, pp. 259-267.

29. Véase Ángel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.

30. Véase, por ejemplo, D. Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990.

31. Véase J. Baruzi, *op. cit.*, pp. 141-149.

32. Véase D. Alonso, *op. cit.*, p. 898.

de forma concluyente con varias evidencias³³, que han acentuando el papel mediador del agustino entre Garcilaso y San Juan y minimizado, por tanto, el ascendiente de la obra de Sebastián de Córdoba.

Pero todo ello constituye esa tradición que Salinas llama “de los letrados”, imprescindible para explicar la ideología y desentrañar la técnica de San Juan, y que recibía a través del medio académico o impreso. Ahora bien, lo que, a mi juicio, le da carácter aún más apasionante a esos múltiples estímulos que rodeaban a San Juan era también el fluido universo poético que en la España del siglo XVI constituían los cancioneros. A pesar de los múltiples y extraordinarios esfuerzos realizados³⁴, estamos aún lejos de conocer aquella maravillosa realidad literaria en la que circulaban decenas de cancioneros, muchos de los cuales están por editarse modernamente, y miles de pliegos sueltos con versos de una pléyade de poetas³⁵, en cifra que supera con mucho a cualquiera que se pudiera aducir para las demás literaturas europeas. A esto hay que añadir otro aspecto: para comprender el alcance de la difusión de aquella poesía no debemos considerar sólo la cantidad de lectores sino también –y sobre todo– el número de oyentes a quienes llegaba de segunda mano. Dejando aparte los poemas de largo aliento y descaradamente culturalistas, una gran parte de los poemas cancioneriles son poemas breves (canciones, villancicos, coplas, etc.) cuya brevedad facilitaba una difusión oral paralela a la difusión por la lectura.

Para ilustrar esa atmósfera a la que me estoy refiriendo, querría traer a colación dos citas que dan buena muestra de la difusión que llegaron a alcanzar esos manuales poéticos: una procede del *Cancionero* de Ximénez de Urrea, impreso por Arnau

33. Véase F. García Lorca, *op. cit.*

34. José Manuel Blecua, glosando aquella afirmación de Nebrija “Yo fui el primero que abrió tienda de la lengua latina en España, y todo lo que en ella se sabe de latín se ha de referir a mí”, escribió: “Don Ramón Menéndez Pidal, el gran maestro de los romanistas, muy bien pudiera hacer suya esa célebre frase de Nebrija y afirmar, con el mismo orgullo, que todo lo que se sabe de nuestra lírica primitiva –y de otras muchas cosas– se ha de referir a él. Incluso lo que no pudo decir en 1919, fecha de su perfecta y ya clásica conferencia, lo adivinó con tanta penetración, que los descubrimientos posteriores sólo vinieron a confirmar sus hipótesis. (No es que nuestro gran filólogo se sacase de la manga toda una lírica, pero le faltó muy poco)” (véase D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1975, p. XXXI). Parecido reconocimiento podría hacerse de la obra de Antonio Rodríguez-Moñino con respecto a la lírica cancioneril y romancística: no se sacó de la manga todo un corpus poético desconocido... pero casi. Y en esta línea de reconocimientos, no podemos olvidar tampoco el impagable rastreo que Margit Frenk ha realizado de la lírica tradicional en la poesía de los Siglos de Oro (véase Margit Frenk, *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (Siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987) ni, por supuesto, los esfuerzos también titánicos de Brian Dutton (*El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991) por hacernos accesible este inmenso caudal poético.

35. Véase Alan Deyermond, “The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar”, *Mester*, VII (1978), pp. 3-8.

Guillén de Brocar en 1513³⁶, que en el segundo “Prólogo a su madre”, Catalina de Híjar, le ruega que no publique la obra para que no ande “en bodegones y cocinas y en poder de rapazes que me juzguen maldizientes”; la otra es de *La Celestina*, que en *El lector a un su amigo* dice: “me venía a la memoria, no solo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee”.³⁷

La referencia a los “bodegones y cocinas” aludidos por Ximénez de Urrea explicita bien a las claras la profundidad de la penetración social a la que llegaban los versos cancioneriles, pues toda esa “muchedumbre” de rapaces, galanes y enamorados que tanto inquietaban, aunque por razones diversas, a Ximénez de Urrea como a Rojas, disponía y alimentaba su sensibilidad con los convencionalismos del código amoroso que les proporcionaban los cancioneros que, consumidos por todas partes y por todos los medios, avivaban sus pasiones.

Hay que reconocer a Dámaso Alonso que fuera el primero que “desveló” el misterio de la poesía sanjuanista, conectándola con unas “raíces” entre las que destacaba esta espléndida “tradición castellana”. En su famoso estudio, Dámaso Alonso detecta unos cuantos casos de la presencia de la poesía cancioneril en los versos de San Juan³⁸. No ha sido el único: Francisco López Estrada³⁹, José Manuel Blecua⁴⁰, Marcel Bataillon⁴¹, García de la Concha⁴², etc., han explorado igualmente esta escondida senda. Así, ha quedado de manifiesto la procedencia de la lírica tradicional –culto o popular– de muchos versos, motivos y técnicas empleados por San Juan: el *véante mis ojos*, la oposición *muerte-vida* del *muero porque no muero* que San Juan comparte con Santa Teresa, el mágico y famoso verso del *no sé qué*, el tema de la caza de amor, el motivo de la fuente que San Juan utiliza en “la fonte que mana y corre”, el *carillo* del *Cántico*, la alusión a la morenez no vergonzante, en la que se mezclan fuentes bíblicas y populares; e incluso para la hebra voladora, cuyas fuentes garcilasianas están tan claras, se han encontrado también correlatos populares.

36. *Cancionero de las obras de don Pedro Manuel (Ximénez) de Urrea*, Logroño, 1513, fol. 2v.

37. Fernando de Rojas, *Celestina*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 77.

38. D. Alonso, *op. cit.*, pp. 943-981.

39. Francisco López Estrada, “Una posible fuente de San Juan de la Cruz”, *RFE* (1944), pp. 473-477.

40. J. M. Blecua, “Los antecedentes del poema del ‘Pastorcico’ de San Juan de la Cruz”, *RFE*, XXXIII (1949), pp. 378-380; reimpr. en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 96-99.

41. Marcel Bataillon, “La tortolita de Fontefrida y el *Cántico espiritual*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 291-306; reimpr. en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 144-166.

42. V. García de la Concha, “Montería y cetrería de amor ‘a lo divino’: la Encarnación”, en A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979, II, pp. 53-66.

Por este mismo camino, Ricardo Senabre ha añadido algunos ejemplos más a la lista ya conocida, tomados de romanceros y cancioneros⁴³. Senabre plantea una tesis muy interesante sobre el modo de gestación de los poemas sanjuanistas, especialmente los del *Cántico*: es lo que llama la "composición mnemónica". Según este crítico, de acuerdo con los testimonios de sus compañeros carmelitas sobre las condiciones en las que el santo se encontraba en la cárcel de Toledo y sobre sus costumbres en general, San Juan no pudo manejar –no manejaba habitualmente– fuentes escritas o directas, pero retenía en su memoria poética versos fácilmente recordables, esquemas generales de organización, metáforas singulares, acuñaciones aisladas, figuras rítmicas, en fin, recuerdos poéticos fragmentarios que, cuando le convenía, los incluía, consciente o inconscientemente, en su creación. Y concluye que a partir de estos recuerdos fragmentarios construyó San Juan muchas canciones. De esta forma, por ejemplo, Senabre relaciona el movimiento del arranque mismo del *Cántico* ("¿Adónde te escondiste...?") con el de la conocidísima cancioncilla "¿Dó los amores, dó los, / dónde los iré a buscar? Dígame tú, el marinero..."; encuentra la fórmula *aquel que yo más quiero* en el *Cancionero de galanes* ("A mi puerta la garrida / nasce una fonte frida / donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería"); el *par peno* y *muero* lo registra como una fórmula mil veces repetida en un *Cancionero castellano del XV*, donde descubre los versos anónimos "Que por quien yo peno y muero / si la amo, si la quiero"; y hasta para el *gemido* del emocionante hemistiquio "y me dejaste con gemido" halla entronque con múltiples fuentes cultas y populares; etc.

Por su parte, Joaquín González Cuenca⁴⁴, partiendo de la idea de que en la poesía de San Juan se entremezclan varios niveles de significado, lo cual representa la mayor dificultad para su inteligibilidad, ha sugerido –y explorado– la rentabilidad hermenéutica que para el desentrañamiento del secreto poético del carmelita tiene la aplicación metodológica de conceptos como los de la anagogía y la isotopía. González Cuenca, que no concibe a un San Juan lector de poesía "en cancioneros", admite, sin embargo, la muy verosímil posibilidad de que el fraile estuviera sensibilizado con la poesía "de cancionero", intelectual y conceptuosa, que desde su difusión escrita –y simultáneamente– alcanzaba a un público mucho más amplio a través de su difusión oral. Y para reclamar la vinculación de sus versos con las técnicas compositivas de esa otra poesía de cancionero, aporta un poemilla de Escrivá (tomado del *Cancionero General* de Hernando del Castillo), de resonancias claramente sanjuanistas:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta conmigo,
porqu'el gozo de contigo
no me tome a dar la vida.
Ven como rayo que hiera,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido
por mejor hirir do quiere.
Assí sea tu venida;
si no, desde aquí me obligo
qu'el gozo qu'avré contigo
me dará de nuevo vida.

No es poco, y, sin embargo, a pesar de estar abierto el camino, podemos decir todavía que falta por hacer una exploración sistemática de esta pervivencia de la poesía cancioneril, sobre todo la del gran cancionero –el *Cancionero General*– en los grandes poetas áureos. Precisamente de esta magna antología proceden los ejemplos que me propongo incorporar, como modesta aportación, al repertorio de relaciones ya mencionado.

Como sabemos, en 1511, un castellano afincado en Valencia, Hernando del Castillo, se asoció con el impresor Cristóbal Kofman para imprimir y comercializar un gran volumen de poemas, recogidos por Castillo durante los 20 años anteriores. Con el *Cancionero General* de Hernando del Castillo nos encontramos ya lejos de los planteamientos de Alfonso de Baena al presentar a Juan II de Castilla, como un servicio más de corte, los resultados de su recogida de poemas, en forma de cancionero, alrededor de 80 años antes⁴⁵. Lo que para Baena era un acto de servicio cortesano, para Castillo era una empresa comercial, destinada al gran público aficionado. Este dato es muy interesante para mis propósitos, porque lo que Castillo pretende fundamentalmente es la difusión, y esta popularización de la poesía culta va a producir dos hechos: por una parte, el fenómeno previsto, la difusión; por otra, la consolidación de un sistema, la edición de antologías cuya poética va a ir variando al hilo de las modas literarias. El mismo *Cancionero* de Hernando del Castillo fue "corregido y aumentado" varias veces en el transcurso de sus sucesivas ediciones a lo largo del XVI⁴⁶. Nada menos que nueve ediciones, desde la de Valencia de 1511

45. En las proximidades de 1426-1430 fijan B. Dutton y J. González Cuenca la fecha de elaboración del *Cancionero* baenense (véase la "Introducción" a su edición del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. XX).

46. Antonio Rodríguez-Moñino (*Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (s. XVI), Madrid, Castalia, 1973, 2 vols.) señala las diferencias entre unas y otras: la de Valencia (1511) se compone de 1.091 composiciones; la de Valencia (1514) suprime 186 de la anterior y añade 190 nuevas, poniendo de manifiesto ya que se trata de un cancionero abierto; la de Toledo (1517) reproduce la de Valencia de 1514; la de Toledo (1520) reproduce la de 1517; la segunda de Toledo (1527) añade 1 composición

43. Ricardo Senabre, "Sobre la composición del *Cántico Espiritual*", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista...*, I, pp. 95-106.

44. Joaquín González Cuenca, "Un aprendido canto: la tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista...*, I, pp. 205-219.

hasta la de Amberes de 1573, han sido localizadas por Rodríguez-Moñino, y eso significa una gran cantidad de ejemplares a lo largo del siglo.

De esta manera se crea lo que podríamos llamar una atmósfera de gusto literario que propicia la divulgación de técnicas, expresiones y palabras muy marcadas, hasta configurar una zona de nadie en que los usuarios, llevando el agua a su molino, acomodan las letras a sus intereses, entre los que destacan los religiosos, sobre todo mediante la técnica del *contrafactum*, es decir, la "poesía a lo divino". Ese es el camino que toma San Juan de la Cruz, al que, como opina González Cuenca, debemos considerar más como oyente que como lector, que en cierto modo también lo era, de esta poesía, y cuyo talante, decididamente religioso y místico, encontraría en esa atmósfera, en esos tópicos, en ese léxico, materiales más que abundantes para plasmar su complejísima experiencia íntima, de tan difícil formalización.

Contamos con muchos testimonios de la biografía de San Juan que hablan de su gusto por entretenerse cantando canciones y recitando romances, mientras trabajaba o viajaba; de las recomendaciones que daba sobre la bondad del canto en la vida carmelitana; de la emoción que sentía cuando oía recitar o cantar⁴⁷. Ello, por otra parte, entroncaba con la tradicional afición de los carmelitas al canto y al *contrafactum* de la poesía popular⁴⁸, hábito tan arraigado en las costumbres conventuales como han puesto en evidencia las colecciones líricas encontradas en los recintos carmelitanos⁴⁹. De modo que puede concluirse que la actividad poética de San Juan y su familiaridad con la poesía popular, que le venía de su juventud, se integra plenamente en su ambiente conventual y en su vida espiritual. Esa familiaridad hace plausible imaginar que en su memoria bullesen, si acaso de forma fragmentaria, cientos de canciones, o versos sueltos, que luego él utilizaba consciente o inconscientemente para sus propias creaciones y que actuaban como recursos expresivos de los que echar mano para comunicar su intensa vida interior.

El profesor López Estrada, al principio de un comentario a las coplas que comienzan "Tras de un amoroso lance..."⁵⁰, donde rastrea la imagen de la caza como persecución de amor en la tradición poética inmediata a San Juan, dice lo siguiente:

a la de 1520; la de Sevilla (1535) suprime 178 composiciones de la de 1514; la segunda de Sevilla (1540) reproduce la de 1535; la de Amberes (1557) reproduce la de Toledo de 1527, suprimiéndole una canción y añadiéndole 58 nuevas; la segunda de Amberes (1573) reproduce la de 1557.

47. Véase José Fradejas Lebrero, "Sobre los romances de San Juan de la Cruz", en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 53-68.

48. Véase E. Orozco Díaz, *op. cit.*, pp. 143-165.

49. Véase V. García de la Concha y Ana María Álvarez Pellitero, *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, ed. facsímil, Salamanca, Consejo General de Castilla y León, 1982.

50. Francisco López Estrada, "Volando en las alturas: persecución de una imagen poética en San Juan de la Cruz", en Juan Paredes Núñez (ed.), *Presencia de San Juan de la Cruz (Baeza 1991)*, Granada, Universidad, 1993, pp. 265-289.

Para que sea posible el estudio crítico de una obra hay que conocer el texto (y esto es indudable, y lo suscribimos todos los investigadores), y también el contexto. El término *contexto* es de gran complejidad y comprende cuanto rodea al autor en el proceso de la creación, incluyendo también todo lo que se relaciona con la nueva obra poética que el escritor está creando y, en especial, el grupo de obras al que pertenece la novedad y, sobre todo, las relaciones literarias que se crean con ello. Obsérvese que esta propuesta no es lo mismo que la obsesión genética que movía a los críticos positivistas del siglo XIX que abrieron las puertas a la consideración de las fuentes y de las influencias, punto de partida, es cierto, de los estudios comparatistas. No dejamos de establecer en nuestros estudios un cometido para esta indagación de las influencias, pero nuestro propósito sobrepasa más allá del préstamo en sí mismo para integrarse en una consideración global del hecho poético que, para que sea posible, requiere esta relación con el grupo afín y del que toma los elementos para lograr el nuevo propósito.

Desde estas mismas consideraciones, insisto, y no desde el propósito "hidráulico" de detectar fuentes de forma mostrenca; más, pues, como una propuesta metodológica o modo de asedio a la poesía sanjuanista que como parentescos de primer grado es como vamos a considerar ya estas nuevas concordancias que deseo aportar al todavía parco corpus reunido, con el fin de perfilar un poco más ese complejo contexto que rodeaba a nuestro autor en su proceso de creación y en el que atribuimos especial importancia al *Cancionero general* de Castillo⁵¹.

Veamos, en primer lugar, estos versos pertenecientes a *Los siete salmos penitenciales* de Pero Guillén de Segovia⁵²:

Ayas tú merced de mí,
Señor mío,
si en mis obras me desuio
contra ti;
ca ya sabes concebí
tus saetas,
qu'en mi corazón secretas
rescebí.

(vv. 297-304).

51. Debo advertir que no dispongo en este trabajo de espacio suficiente para dedicar un comentario "por extenso" a cada uno de los poemas o versos que voy a proponer, por lo que me limitaré a señalarlos acompañándolos de unas breves observaciones.

52. Hernando del Castillo, *Cancionero general de..., según la edición de 1511, con un Apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557*, ed. de José Antonio de Balenchana, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, I, p. 49. En adelante, *Cancionero...*, seguido del volumen, número del poema y página. Se transcriben los textos tal como aparecen en dicha edición.

Lo más llamativo es el juego poético de Pero Guillén con la tríada *saetas-concebir-recibir*, que coincide con el que podemos observar en uno de los pasajes más difíciles de San Juan, la canción 8 del *Cántico*⁵³

Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

Tratándose en ambos casos de poemas escritos con y desde una actitud religiosa, la combinación de la tríada, aunque asociada con ritmos diferentes, parece responder en su formalización poética, a pesar de la oscurecedora hiperbatización del último verso de San Juan, a similares experiencias afectivas. A la vista de la patente proximidad entre los versos penitenciales del poeta cortesano y los del poeta místico, la relación de la lira de San Juan con unos versos de Diego Hurtado de Mendoza propuesta por Ynduráin⁵⁴ se nos revela extraordinariamente remota, al margen de su distinta contextualización.

En “Otras (coplas) suyas” dedicadas por el poeta Pedro de Cartagena al Vizconde de Altamira “seyendo competidores en servicio de una dama, yendo tan mal al vno como al otro”⁵⁵, encontramos una más de las muchas variantes cancioneriles de la paradoja *vida/muerte*, la misma que sirve de motivo al *muero porque no muero* de San Juan:

que la muerte que nos mata
es tardarse nuestra muerte
(vv. 28-29)

53. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y Poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, p. 14. En adelante, *Cántico espiritual*..., seguido del número de página.

54. D. Ynduráin, “Introducción”..., cit., pp. 64-65.

Y ansi, pues mi juicio no recibe
percepción que el sentido no refiera,
diré lo que de tu dolor concibe.

55. *Cancionero*..., I, 146, pp. 348-349, vv. 24 y ss.

| | |
|---|---|
| Nuestra gloria muerta es; tal desventura nos tracta nuestra desdichada suerte, y miraldo y vello es que la muerte que nos mata es tardarse nuestra muerte; | porque tan alto combate, aunque partido se tracte, bien vedes vos no nos vale; pues porqu’el mal nos ygual, rogad vos a Dios que os mate, que a mí el alma se me sale. |
|---|---|

En el caso de Cartagena el uso de la fórmula se hace en un poema cuyo motivo es la solidaridad por el rechazo amoroso de una dama, con un sentimiento impostado y en un contexto festivo, es decir, profano, mientras que en el de San Juan el tópico expresa el deseo gozoso de la muerte, la angustia existencial por una tardanza que retarda la unión amorosa (divina). A este respecto, y para reiterar la perfecta sintonía de San Juan con su contexto poético, no podemos dejar de recordar las “Trovas de Gómez Manrique a una dama que le preguntaba cómo le iba”, citada por Pedro Salinas en su estudio sobre Manrique⁵⁶. En ese poemilla se concentran tanto la contraposición tópica *vida/muerte* como una variante del par *penar y morir* y la repetición del gerundio en final de verso, tan utilizada por San Juan en el *Cántico* (canciones 5 y 7), esto es, elementos semánticos, rítmicos y fónicos, rimas desinenciales –¿recursos mnemotécnicos, como piensa Senabre?⁵⁷–, que San Juan compartía con unos compañeros artísticos de los que le separaba, sin embargo, un impulso poético de vuelo más trascendente e inspirado⁵⁸. Por otra parte, el hecho de que el motivo *vida/muerte* lo utilizase también Santa Teresa viene a avalar la constancia de que este tipo de poesía circulaba profusamente en los ambientes carmelitanos.

El mismo juego conceptual con las contraposiciones es el que hallamos en la “Glosa” al mote “Haze bien quien mal me haze” del poeta Soria⁵⁹:

56. P. Salinas, *ob. cit.*, p. 37.

Así muero viviendo
y vivo siempre penando,
en mi secreto gimiendo
e con lágrimas plañiendo
en público suspirando.
¡Oh mal fadado de mí!
porque entonces no morí
por no morir cada día.

57. R. Senabre, art. cit., en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*..., I, p. 104.

58. Véase, a mayor abundancia, la primera estrofa de la “Glosa [a un romance] de Nicolás Núñez” (*Cancionero*..., I, 444, p. 538), donde se emplean también estos mimos recursos (la construcción antitética *vida/muerte*, el tópico *penar y morir* y la repetición de gerundios):

Partido de mi beuir
do agora muero biviendo,
saqué de biuo el sentir
por acabar de morir,
y ando continuo muriendo:
caminando con tristura,
reposando con pesar,
desterrado de holgura,
“maldita seas, ventura,
que assí me hazes andar”

59. *Cancionero*..., I, 631, p. 595.

Pues con la muerte me plaze
y me pesa con beuir,
para acabar de morir
haze bien quien mal me haze.
Que si yo quiero perderme,
en ganarme más me pierdo,
pues que ya pierdo ell acuerdo
que dicha manda que acuerde:
desdicha es la que me haze
esforçar para beuir,
y pues mi gana es morir,
haze bien quien mal me haze.

Se suman aquí, en primer lugar (vv. 1-3), una variante del binomio *penar y morir* combinada con una variante de la antítesis *vivir-morir*, de uso, como sabemos, tan extendido en la poesía cancioneril y de las que sería ocioso citar ejemplos en la poesía de San Juan porque son sobradamente conocidos⁶⁰. Sin embargo, sí conviene señalar la contraposición *ganar-perder* que hallamos en los versos 5-6, que San Juan emplea en ese verso conmovedor que cierra la estrofa 20 del *Cántico*: “me hice perdidiza y fui ganada”⁶¹. La originalidad del carmelita radica aquí, como pudiéramos decir en todos los demás casos, en esa capacidad que distingue a todos los poetas auténticamente grandes para servirse de un utillaje poético que respira en el ambiente, aun demasiado manido por la pléyade de poetas secundarios, y elevarlo a nuevas resonancias. Eso es precisamente lo que hace San Juan con la oposición *ganar-perder*, de sentido tan contrario al de los versos de Soria, que en el místico expresa con extraordinaria sencillez y belleza, huyendo de la conceptuosidad y del mostrenco juego verbal, la ansiedad por el encuentro amoroso.

Para abundar en los ejemplos comentados anteriormente, aún podemos añadir la “Pregunta de Badajoz el músico”⁶², composición a la que pertenecen las siguientes estrofas:

Y mirá bien que la pena
por quien tanto muero y peno
no se trate como agena,
pues de vos no soy ageno.

60. Recuérdese, por no evocar ahora más casos, el v. 6 de la estrofa 2 de la *Llama de amor viva* (“matando muerte, en vida la has trocado”), para el que D. Ynduráin (“Introducción”..., cit., pp. 219) encuentra una correspondencia en el *Cancionero de Velázquez de Ávila*. Véase también D. Alonso, op. cit., pp. 951-953.

61. *Cántico espiritual*..., p. 26.

62. *Cancionero*..., I, 741, p. 641-642

Va mi mal y triste vida
por mi socorro de huido
como va'l ciervo herido
con eruolada herida.
(vv. 21-28)

En la primera nuevamente volvemos a encontramos con el par *peno/muero*, aquí traslocados en *muero y peno*; y la segunda, claro está, nos evoca de inmediato los versos 3-4 de la canción primera del *Cántico*⁶³: “Como el ciervo huiste / habiéndome herido”?, que hay que conectar también con el *ciervo vulnerado* de la canción 12⁶⁴.

En un “Romance hecho por Quirós sobre los amores del Marqués de Zenete con la Señora Fonseca”⁶⁵ se “narra” el sentimiento inconsolable de un desventurado amante que, para alejar su tristeza, se imagina adentrándose en un desierto; solo y desorientado, llega hasta una extraña fuente cuyas aguas no pueden calmar su sed; angustiado, allí se queda dormido, y se sueña contento viendo el agua dulce fluir; pero al despertar se siente desdichado porque comprueba que la fuente sigue seca y más ahogada su alma. Se advierten inmediatamente algunos elementos estructurales (el dolor por el abandono, la huida en soledad, la fuente, el sueño...) que esta alucinada peregrinación amorosa tiene en común con la del *Cántico* sanjuanista, si bien tanto la intencionalidad de ambos poetas —Quirós y San Juan— como el resultado de sus respectivas “peregrinaciones” difieren de forma radical. Pero este caso nos autoriza a pensar que en el proceso creador del carmelita no sólo se aprovechaban tales o cuales fórmulas de la tradición poética sino también esquemas argumentales que, claro está, el místico adaptaba o combinaba a la medida de sus intenciones expresivas. Pero quisiera concretarme en los versos 17-20 de esta composición de Quirós

Y metióme en un desierto
muy solo sin compañía,
adonde caminé tanto
que de mí ya no sabía

porque a través del verso 20 (“que de mí ya no sabía”) hallamos una conexión con la estrofa 17 del *Cántico*

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,

63. *Cántico espiritual*..., p. 7.

64. *Cántico espiritual*..., p. 18.

65. *Cancionero*..., I, 476, pp. 560-561.

ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía.”

y aun con la estrofa 4 de la *Noche*

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía.”

Se trata de una conexión literal entre los tres casos por el empleo de la misma rima desinencial, el verbo *sabía* en la forma de la primera persona del imperfecto. Quizá no debemos pensar sólo en una simple coincidencia casual, porque los versos *que de mí ya no sabía* (Quirós)/ *ya cosa no sabía* (*Cántico*)/ *quien yo bien me sabía* (*Noche*) se encuentran en tres estrofas que expresan un mismo sentimiento de desorientación y en una misma soledad (*desierto-vega-donde nadie parecía*). Tal vez, entonces, debemos interpretarla como uno de tantos recursos (¿mnemotécnicos?) que, procedentes del ambiente poético, estaban almacenados en la mente del San Juan y que afloraban cuando procedía en el proceso de su creación artística, y ello con independencia de que la sensación íntima que expresan los citados versos de San Juan pudieran tener referentes últimos en la tradición bíblica, platónica o en la mística sufí, como se ha señalado por la crítica.

De gran interés, dentro de este ramillete de ejemplos, resultan las “Coplas” de Núñez al villancico “Es dolor tan sin medida / la partida, / qu’ es como perder la vida”⁶⁸:

Porque al triste que se parte
con este dolor tan duro,
si de amor no va seguro
la muerte es la mejor parte:
porqu’ es engaño sin arte
la partida
de la persona querida.

Que la condición de ausencia
es tener siempre temor,
porque ausencia gasta amor

66. *Cántico espiritual*..., p. 23.

67. *Cántico espiritual*..., p. 206.

68. *Cancionero*..., I, 646, pp. 601-602.

quando tarda la presencia:
assí que d’ esta dolencia
la guarida
es no tardar la venida.

Que si es larga ell esperança,
haze callo en la tristeza
y tórnase la firmeza
muchas vezes gran mudança:
pues la fe con la tardança
es herida
que mata presto la vida.

Comparemos las coplas (especialmente la segunda estrofa, vv. 8-14) con la tan debatida canción 11 (de la versión B)⁶⁹ del *Cántico espiritual*:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

¿Cabe dudar de la proximidad entre el texto sanjuanista y el del poeta Núñez? No es ya sólo que en ambos casos haya una coincidencia léxica –*presencia, dolencia, mata, máteme*– o de campos semánticos –*herida, que no se cura*–; es que en el discurso nos encontramos con el mismo esqueleto argumental de una doctrina que circuló ampliamente entre los poetas cancioneriles: la no-visión del amante (ausencia) genera en el que la siente el temor de su pérdida (muerte); sólo el reencuentro (la vista, la presencia) consuela ese dolor (herida). No otro es el impulso sentimental con que se abre el *Cántico* de San Juan cuyo movimiento narrativo parece así responder a un canon de motivos argumentales presente en la poesía cancioneril: la desaparición del amado (“¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?”) produce un sufrimiento mortal (“adolezco, peno y muero”), una herida (“¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?”) que sólo el reencuentro con él (“tu vista y hermosura”) puede remediar⁷⁰. Quizá, pues, no sea necesario remontarse a la remota tradición de la lírica galaico-portuguesa ni a la más próxima influencia de la poesía culta italianizante, que usan profusamente el tema del abandono y posterior angustia del amante, para explicar

69. Véase el “Prólogo” de Paola Elia y María Jesús Mancho a su edición del *Cántico espiritual y Poesía completa*, cit, p. CXXXV; además, pp. 375 y 451-455.

70. La relación causal ausencia/muerte es recurrente en San Juan. Véase la estrofa 3 de las “Coplas del alma que pena por ver a Dios” (vv. 1-4): “Estando ausente de ti, / ¿qué vida puedo tener, / sino muerte padecer, / la mayor que nunca vi? (*Cántico espiritual*..., p. 213).

el sentimiento de desconsuelo con que arranca el itinerario amoroso de la amada del *Cántico*: San Juan disponía de arquetipos cancioneriles más cercanos al ambiente de su vida cotidiana que de manera difusa pudieran estar retenidos en su memoria⁷¹. No hace falta tampoco esforzarse demasiado para encontrar ejemplos y de poetas de primer orden. Dentro del mismo *Cancionero general*, una canción de Jorge Manrique⁷², por ejemplo, advierte sobre los fatales peligros de la ausencia para los amantes:

Quien no' stuuire en presencia,
no tenga fe en confiança,
pues son oluido y mudança
las condiciones d'ausencia.
Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente,
que quan presto fuere ausente
tan presto será oluidado:
y pierda toda esperança
quien n'stuuiere en presencia,
pues son oluido y mudança
las condiciones de ausencia.

En esta otra del mismo Manrique que transcribo a continuación pudieran encontrarse algunas claves para comprender mejor las complejas relaciones que la estrofa 11 (B) del *Cántico* establece entre la presencia del amado ("descubre tu presencia") y la visión de su mortal hermosura ("y máteme tu vista y hermosura"); y contribuir también a la justificación de su secuencia con la estrofa que comienza "Apaga mis enojos"⁷³. En fin, si nos fiamos del paradigma manriqueño, quedarían despejadas las dudas semánticas que a Ynduráin le planteaba la expresión *tu vista*: no serían los ojos del amado los que matan a quien mira, sino la visión del amado lo que provoca la muerte (de amor) de la amada⁷⁴.

Quien tanto veros dessea,
señora, sin conosceros,
¿qué hará después que os vea
quando no pudiere veros?

71. Véase al respecto Aurora Egido, "La enfermedad como camino de perfección en la *Vida de Santa Teresa*", en Ralph Penny (ed.), *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, Madrid, Castalia, 1994, II, pp. 161-173.

72. *Cancionero*..., I, 281, p. 488.

73. Sobre el asunto de la posición de esta estrofa en la secuencia del *Cántico*, véanse los estudios específicos de Francisco García Lorca ("La estrofa añadida (del *Cántico Espiritual*)", en su *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo, 1984, pp. 67-79) y Eulogio Pacho ("Descubre tu presencia. La estrofa once del segundo Cántico", *Monte Carmelo*, CIII [2] (1995), pp. 307-331).

74. D. Ynduráin, "Introducción"..., cit., pp. 71-77.

Gran temor tiene mi vida
de mirar vuestra presencia,
pues amor en vuestra ausencia
me hirió de tal herida:
aunque peligrosa sea,
delibró de conosceros
y si muero por que os vea,
la victoria será veros.⁷⁵

Pero podrían citarse muchos otros ejemplos, dentro del mismo *Cancionero*, en los que se echa mano del tópico del efecto salutífero de la presencia del amado para el dolor que causa su no-visión. Como esta estrofa tercera de "Otra pregunta del Maestre Racional a Juan"⁷⁶:

Por esto pido, señor,
pues sentís del mal que muero,
quál es más rezia dolor,
no vella, o la temor
que por muy cierta yo espero.
Que con su vista no puedo
deste mal sino salvarme,
y en no verla tengo miedo,
estando vos ay quedo,
pues quiso Dios apartarme.

Tristeza y desesperanza por la partida, herida, dolor y desconsuelo ante el abandono son términos y sentimientos recurrentes en los poetas cancioneriles, como podemos observarlo asimismo en el "Romance hecho por Cumillas contrahaciendo al de: *Digas tú, el hermitaño*"⁷⁷.

Dígame tú, el Pensamiento
que sostienes triste vida,
¿Dónde mora ell Esperança?
¿Dónde haze su manida?
Respondióme' l Pensamiento
con pasión, y no fengida:
— De mí s'es partida agora
para siempre despedida.
Yo, triste, quedo muy triste
del dolor de su partida;

75. *Cancionero*..., I, 330, p. 501.

76. *Cancionero*..., I, 766, p. 651.

77. *Cancionero*..., I, 480, pp. 564-565.

va herida en las entrañas
de vna muy mortal herida,
dolores le van detrás,
congoxa que no le oluida,
síguenla muy brauamente,
lléuanla ya de vencida
a la cueva de tristura
donde tiene su guarida.
De plazer des poblada,
de tristezas guarnescida;
está hecha de tal suerte
que ay entrada y no sallida.

Si traigo ahora este caso no es sólo para añadir una muestra más de la proximidad lingüística y sentimental entre aquellos poetas del amor humano y éste del amor divino; obsérvese en concreto la coincidencia en el uso de la palabra *manida*, muy rara en el *Cancionero general*, que aparece en el verso 4 de Cumillas en oración interrogativa (“¿Dónde haze su manida?”) y en forma admirativa en la estrofa primera de la *Fonte* de San Juan (“¿Que bien sé yo dó tiene su manida...!”)⁷⁸. Claro que en el primero la pregunta expresa una desorientación angustiosa por haber perdido la esperanza (que tiene su *guarida* en una *cueva de tristura*), y en el segundo, por el contrario, la admiración manifiesta un sentimiento henchido de gozo por la *eterna fonte* (de vida).

Para cerrar esta gavilla de afinidades, he aquí unos versos del “Purgatorio de amor” del Bachiller Ximénez⁷⁹:

Me fuy por vnos collados,
por do yua ell alma mía
de plazer tan vazía
quanto llena de cuydados.
(vv. 7-10)

Después que mucho lloré
a cabo d’una gran ora,
vn poco que assossegué
todo yo me trasporté,
contemplando en mi señora:
todo m’agené de mí,
que ni vía ni sentía;

78. *Cántico espiritual*..., p. 220.

79. *Cancionero*..., II, 964, p. 213.

que como en visión la vi,
por suyo todo le di
quanto bien en mí tenía.
(vv. 51-60)

La lectura de estos versos plantea, a mi juicio, no ya una mera coincidencia léxica entre la poesía del bachiller Ximénez y San Juan, más o menos casual y traslocada –*me fui /vámonos; collado*–, sino esa otra forma de sutil ascendencia que hemos podido observar en algunos casos anteriores, es decir, la participación en un mismo entramado conceptual, que resuena, por ejemplo, en la canción 35 del *Cántico*⁸⁰

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Por una parte, los versos 7-10 de Ximénez expresan el mismo sentimiento que embarga a la Esposa en las primeras estrofas del *Cántico espiritual* en busca de su Esposo; por otra, los versos 55-56 evocan con fuerza el enajenamiento místico que produjo a la Esposa la bebida en la *interior bodega* del Amado (*Cántico*, 17 y 19)⁸¹. Pero similares observaciones podrían hacerse si la comparación la establecemos con las estrofas 7 y 8 de *La Noche*:

El aire del almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía⁸²

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado⁸³
entre las azucenas olvidado.

Concluyendo. ¿Con quién tratamos, al tratar de San Juan? Como hombre, se trataba de una psicología claramente centrípeta, inclinado hacia el despego de la vida y al refugio en la interioridad para huir de una realidad que le resultaba penosa (en eso

80. *Cántico espiritual*..., p. 41.

81. *Cántico espiritual*..., p. 23 y 25.

82. *Cántico espiritual*..., p. 207.

83. *Cántico espiritual*..., p. 207

contrasta con otro hombre de mentalidad religiosa como es Fray Luis). Y para expresar lo que para él constituía su sentido vital más radical, es decir, la búsqueda en el yo profundo del "Otro" —llamemos a ese Otro como lo llamemos para designar lo absoluto— radicalmente no echa mano de la teología, sino del lenguaje poético, al darse cuenta de su virtualidad, es decir, de su poder expresivo y comunicador para formalizar su delicadísima actividad interior. ¿Y qué canon tenía delante? Podemos estar de acuerdo con Parker⁸⁴ en la idea de que San Juan funde en su poesía tres cánones: el amor cortés, el neoplatonismo y la mística. Y hasta concluir con él que la genialidad del carmelita consistió en la superación de esos modelos, por una parte dándole sentido al amor-sufrimiento de León Hebreo y transformándolo en amor-armonía, y por otra elevando las convenciones lingüísticas del amor cortés tal como se expresaba en la lírica culta y popular a niveles de significación trascendente. Pero es aquí justamente donde las tesis de Parker pueden cerrarse en arco con las más materialistas de Keith Whinnom⁸⁵, que abren una puerta extraordinariamente interesante para descifrar el "misterio" —otra vez— de la poesía de San Juan. Whinnom aduce la existencia —aún en el XVI— de un engaste entre los cantos seculares y el culto divino que favorecía una gran frontera polisémica en la cual términos religiosos y profanos tenían sentidos intercambiables; en la cual, por ejemplo, el verbo *morir* funcionaba como una metáfora de la culminación sexual. Desde esta perspectiva, el *muero porque no muero* tendría un significado cargado de ambigüedades. Y en parecida ambigüedad se encontrarían términos ampliamente utilizados en la poesía cancioneril con un doble sentido, como *cabalgar, gozar, merecer, pacer, perder, gloria, corazón, alma, cuidado, ausencia*, etc. Por otra parte, recursos típicos del lenguaje erótico-amatorio eran el empleo del juego de contrastes, las repeticiones de palabras, la *dispositio* en forma de preguntas y respuestas, las expresiones conceptistas, las paradojas y, en definitiva, el uso del lenguaje con valor simbólico.

Claro es que no quiero decir con esto que haya de interpretarse la poesía de San Juan en un sentido groseramente erótico-sexual, pero qué duda cabe de que el lenguaje sanjuanista participa también de esa frontera dudosa en la que las palabras no dicen exactamente lo que dicen y que caracterizaba el canon literario subyacente. Esa ambigüedad de su lenguaje místico-amoroso es la que, sin duda, estuvo en el origen de la persecución a que fue sometida su obra y la que posiblemente le hizo aconsejable escribir sus comentarios aclaratorios. Pero lo que sí quiero decir es que el acervo ideológico de la poesía cancioneril, con su extenso repertorio de situaciones, de variables afectivas y lances de amor, con un léxico y unos modos de decir más o menos estereotipados, constituía un vasto sistema expresivo y un imaginario cuyo depósito compartían los poetas y los amantes. Una sensibilidad tan exquisita como

84. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

85. Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.

la de San Juan, impelida a comunicar poéticamente su compleja intimidad —la radical desorientación del ser humano, el desasosiego, la búsqueda del conocimiento— no pudo permanecer —no permaneció de hecho— impermeable a los recursos —también complejos— que había acuñado el código lingüístico amatorio y que, de una forma u otra, le llegaban. La diferencia entre el místico carmelita y los demás poetas es que el "frailecico" de Fontiveros, poseedor de una experiencia interior muy rica y con una gran capacidad para el salto de un sentido a otro, logró llevar hasta el final un proceso que en la mayor parte de los poetas queda interrumpido. Está fuera de dudas que para lograr la riqueza de perspectivas que supo conferirle a sus textos recibió, de una forma u otra, múltiples inspiraciones cultas y populares. No parece secundaria la que le vino de la poesía cancioneril, como se ha ido poniendo en evidencia por la crítica, pero un rastreo sistemático en el profuso mundo de los cancioneros dará con seguridad otros muchos testimonios de esa comunión poética. Los textos en los que nos hemos detenido en este trabajo demuestran, a mi juicio, que en esa pesquisa el gran manual del *Cancionero general* de Hernando del Castillo merece una atención mucho más detenida y paciente que la que hasta el momento se le ha prestado.