CONCIENCIA ESTÉTICA Y VOLUNTAD DE ESTILO EN SAN JUAN DE LA CRUZ

En la moderna bibliografía crítica sobre la poesía sanjuanista [1] se advierte con facilidad una clara evolución de actitud ante el enunciado de este ensayo. En tanto que los estudios publicados alrededor del Centenario —1942— polarizaban, como de común acuerdo, hacia la vertiente de la estética y ponían un acento afirmativo en la conciencia y voluntad de estilo, posteriormente, algunos de los mismos críticos han ido relativizando sus posiciones hasta dejar prácticamente borrada o, al menos, muy desdibujada cualquier intencionalidad artística en el gran místico poeta. La primera etapa del fenómeno es comprensible. Don Marcelino Menéndez Pelayo, en su discurso de ingreso en la Real Academia, había hablado de

> una poesía más angélica, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios... Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas... Juzgar tales arrobamientos, no ya con el criterio retórico y mezquino de los rebuscadores de ápices, sino con la admiración respetuosa con que juzgamos una oda de Píndaro o de Horacio, parece irreverencia y profanación.

Bien es verdad que más adelante añade:

> ... el autor era tan artista, aun mirado con los ojos de la carne, y tan sublime y perfecto en su arte, que tolera y resiste este análisis y nos convida a exponer y desarrollar su sistema literario.

No lo hizo el gran maestro, aunque el propósito le acompañó hasta el final de su vida. Quedaba, pues, el camino abierto y la

[1] Para los estudios de crítica textual, vide Eulogio de la Virgen del Carmen, *La crítica sanjuanista en los últimos veinte años*, «Salmanticensis». 8. 1961, págs. 195-246.

necesidad apuntada. Cuando se presentó la ocasión oficial, Dámaso Alonso publicó su extraordinario, y en conjunto aun no igualado, estudio sobre la vertiente literaria de la poesía de San Juan [2], José M.ª de Cossío investigó los rasgos renacentistas y populares del *Cántico Espiritual* [3], Eugenio d'Ors analizó el estilo del pensamiento de San Juan [4], Gerardo Diego examinó la musicalidad y el ritmo de los poemas [5], Orozco confrontó lo espiritual y lo material en la palabra poética del santo carmelita [6] y otros muchos —basta repasar cualquier elenco bibliográfico— añadieron análisis del mismo tipo. Decía D. Alonso:

> Hemos querido indagar la materia y estructura de cada una de estas flores maravillosas; y los poemas, uno a uno, nos han ido mostrando, junto a su encanto específico, el cumplimiento de una ley común: la estructura de cada uno de estos poemas muestra tal dominio del desarrollo, una tan intuitiva, pero tan sabia ordenación, gradación y contraposición de las partes, que, *del lado humano, San Juan de la Cruz se nos prueba consumado técnico*, un refinado artista de la palabra como instrumento literario... La lírica de San Juan de la Cruz revela *un intento ponderado, una lucha, que tenemos que suponer consciente, para aproximarse a la expresión de lo inefable* por una serie de vías perfectamente contrastadas [7]. Una irresistible inclinación de mi espíritu —manifiesta Cossío [8]— me ha conducido a abordar puntos concretos y limitados en las obras que he hecho objeto de mi estudio.

---

[2] *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. Madrid. C. S. I. C. 1942. En adelante citaré la 4.ª edición. Madrid. Aguilar. 1966.

[3] José M. de Cossío. *Rasgos renacentistas y populares en el «Cántico Espiritual»*. «Escorial». 25. 1942, págs. 205-228.

[4] Eugenio d'Ors. *Estilo del pensamiento de San Juan de la Cruz*. «Revista de Espiritualidad». 1942. 241-254. Para d'Ors el estilo de San Juan de la Cruz es el plateresco. «Como el barroquismo se inserta en una fábrica plateresca española, el misticismo se inserta en la obra de San Juan de la Cruz. Teología casi escolástica, ascética casi ignaciana, definen aquí los grandes planos desnudos: en ellos se insertará al deliquio pánico de una voluptuosidad mística» (págs. 253 y s.).

[5] Gerardo Diego. *Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz*. «Escorial». 26. 1943, págs. 163-186.

[6] Emilio Orozco. *La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz*. «Escorial». 1942, págs. 315-335. Este y otros estudios han sido recogidos en el magnífico libro del mismo autor *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid. Guadarrama. 1959. Cito siempre esta edición.

[7] *Op. cit.*, pág. 177.

[8] *Op. cit.*, pág. 210.

Es como una cierta disculpa ante el decidido avance del análisis literario por los versos del místico.

> Se dirá —comenta Gerardo Diego [9]—: minucias, insignificancias, atomizaciones materialistas de un hecho tan santo y glorioso como la poesía angélica del serafín carmelita...

Pero en todos ellos es idéntico el convencimiento que expresa Orozco:

> ... no hay que sugestionarse... y creer toda su obra poética brote espontáneo de ese estado anímico de arrobamiento y de inspiración puramente sobrenatural. El santo mismo nos declara su posición como poeta, la intervención de lo intelectivo, el esfuerzo de creación, la búsqueda del giro y de la palabra precisa [10].

Pero he aquí que, pocos años más tarde, Dámaso Alonso escribe:

> a este hombre [San Juan] no le importaba el arte, que lo único que le importaba era Dios...; digámoslo sin miedo: el arte, en sí mismo, no era nada, no significaba nada para él; Dios lo llenaba todo...

Y poco más adelante:

> Y entre todos estos artistas en frenesí (habla de Góngora, de Mallarmé, de Juan Ramón...) se adelanta sereno, imperturbable, un hombre que avanza recto: no burila, no le importa la perfección formal, ni quizás sabe qué es; no se detiene ni aun a coger una flor de su camino. Avanza irresistiblemente atraído por el centro obsesionante [11].

Y Emilio Orozco, que tan bellas y definitivas páginas escribió sobre la relación entre poesía y mística [12], dice que de la actitud de san Juan ante la imaginería

> es bueno gustar tener aquellas obras que ayudan al alma a más devoción [13],

o ante la música

---

[9] *Op. cit.*, pág. 174.
[10] *Op. cit.*, pág. 175.
[11] Dámaso Alonso. *Poesía española*. Madrid. Gredos. 1962, págs. 254 y s., y 267.
[12] En el ensayo introductorio del citado libro.
[13] *Subida*. Libro III. Cap. 35.

> poco importa oír una música sonar mejor que otra si no me mueve más ésta que aquélla a hacer obras [14],

se deduce

> cuál sería su posición (una intención puramente devocional) ante toda la lírica profana, e igualmente el por qué, a pesar de haber leído a Garcilaso, pudo preferir inspirarse en un libro tan desigual y con tantas caídas como la versión a lo divino hecha por Sebastián de Córdoba [15].

Ante este contraste parece oportuno reflexionar expresamente sobre el tema, a la luz de los progresos alcanzados en el conocimiento biográfico de san Juan, así como en la fijación crítica de la cronología y redacción de sus textos poéticos.

San Juan de la Cruz, ¿un «poeta a lo divino»?

Tal es el título último que le da Dámaso Alonso. Orozco afirma también que

> la corriente de la poesía cantada surgida en el ambiente carmelitano es paso necesario para la más cabal explicación —aunque lo esencial, es claro, sólo lo explica su poderosa individualidad— de la compleja y profunda poesía de San Juan de la Cruz [16].

Aceptemos este punto de vista como hipótesis de trabajo y partamos del marco externo. Bruce W. Wardropper, que ha elaborado una historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental [17], comienza por plantear esquemáticamente las relaciones entre la cultura religiosa y la profana, y de su análisis deduce que en el campo religioso se dan dos grupos de actitud perfectamente definidos ante el problema: una poesía ascética y mística original, y una poesía divinizada,

> obra de los que absorben y subliman el *mundo* en sus escritos religiosos y, por lo tanto, no rechazan enteramente el *mundo*, reflejo del intento divino en el acto de la creación [18]. La forma nuclear —añade— de la tensión entre lo sagrado y lo profano, se encuentra en la interpretación del amor.

---

[14] *Subida*. Libro III. Cap. 24.
[15] *Op. cit.*, págs. 161 y s.
[16] *Op. cit.*, pág. 159.
[17] Bruce Wardropper. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid. 1958. En realidad se trata de un esbozo. La verdadera historia supone muchos estudios parciales que aun faltan.
[18] Pág. 55.

Marín Ocete, en su estudio sobre Gregorio Silvestre [19], sostiene que

> el camino del platonismo, que llevó en España desde la admiración por la belleza concreta a la devoción por la belleza espiritual del alma, y de aquí a la aspiración a la divinidad, origen de todas ellas, vino a resolver la oposición medieval entre amor divino y amor humano, y a hacer posible que las mismas expresiones cantasen a la amada y a la hermosura infinita del Creador, sin ningún modo de sacrilegio.

Es indudable, en efecto, la influencia platónica en la intensificación del uso del «deslizamiento», de que habló A. Castro, entre el amor humano y cortés y el amor divino. La corriente divinizadora entra en España, como es sabido, con la «devotio moderna», en un ambiente en el que, para decirlo con Ortega, «la religión se hizo devoción». Era natural que, para excitar ésta, se propagaran los *contrafacta* literarios [20].

Fue el villancico la forma estrófica popular más divinizada; y junto al villancico, el romance: Menéndez Pidal afirma que

> todo romance muy divulgado provocaba una imitación religiosa, para ser cantada con la melodía que andaba en boga [21].

Pero no sólo se divinizaban temas y formas populares sino, del mismo modo, materias cultas. El más parodiado a lo divino de los poetas cultos fue el Petrarca [22]. En España se dan casos como el del buen Sebastián de Córdoba —del que nos ocuparemos más adelante—, que se lanzó a la empresa de divinizar

---

[19] A. Marín Ocete. *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico.* Granada. 1934, pág. 53. La verdad es que esa presunta oposición medieval fue muy relativa. Bastaría para contradecirla el *Libro de Buen Amor.* O los escritos de R. Llull.

[20] Dámaso Alonso sugiere que el proceso de «contrafactum» debe de ser muy antiguo y sospecha que la famosa canción de vela de Berceo es, aunque burlesca, el primer ejemplo de conversión a materia religiosa de una canción profana. Vide. *Poesía española,* pág. 230.

[21] *Romancero Hispánico.* Madrid. 1953, pág. 37.

[22] Lo demuestran desde *Il Petrarca spirituale* de Girolamo Malipiero. Venecia. 1536, al *Thesoro de Sacra Scrittura sopra rime del Petrarca,* que publicó Gian Giacomo Salvatorino en Venecia, 1547.

sistemáticamente toda la obra de Boscán y Garcilaso. Wardropper dice que la crítica ha sido

> incomprensiva e impaciente con él,

y lo considera con rango honroso entre los poetas del siglo XVI. Leyéndolo entero —tarea para la que se precisa bastante paciencia— se ratifica uno en el juicio de Menéndez Pelayo, quien calificó su obra de

> extravagante e insensata.

Dos notas señala Orozco como propias de esta *divinización*. La primera de ellas su carácter *tradicional*. Es tarea de toda una colectividad religiosa que se intercambiaba versos, de palabra y por escrito, sin que hubiera conciencia de propiedad intelectual. La propagación se vio favorecida por la segunda nota: el carácter *musical*, cantado, de todos esos versos a lo divino, sobre la pauta de melodías populares más o menos de moda. Las liras, sonetos y formas estróficas menores son especialmente aptas para el canto [23]. Se comprende fácilmente que los conventos de las distintas órdenes hayan sido un centro de gran actividad divinizadora. Pensemos en los franciscanos que, a imagen de su fundador, fueron auténticos juglares a lo divino. Entre los jerónimos, por citar un ejemplo, destaca fray Hernando de Talavera, cuyos versos recordaban a Menéndez Pelayo los de Montesino. Mas, sin duda, es el Carmelo el área religiosa de mayor intensidad de poesía popular y culta divinizada y cantada. El estudio del P. Emeterio [24] me dispensa de tener que extenderme en este punto. Bastantes cartas teresianas hacen referencia o llevan como apéndice canciones a lo divino [25]. El P. Eulogio escribe:

[23] Un sacerdote, Cristóbal de Cabrera, viendo que la gente vulgar mundana «nunca cesa de cantar cantares indignos de las orejas cristianas», recoge «varios metros de meditaciones y canciones y cancionetas espirituales». Allí encontramos —según Orozco, op. cit., pág. 120— las liras castellanas más antiguas de que tenemos noticia.

[24] Emeterio de Jesús María. *Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX*. «El Monte Carmelo». 54. 1949. 5-173.

[25] Particularmente interesante es la que escribe a Lorenzo de Cepeda desde Toledo el 2 de enero de 1577, que puede leerse en la edición de las *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid. B. A. C. 77. 1A. t. III, págs. 294-299.

> la copla en el ambiente teresiano era de todos los días. Los episodios motivadores se multiplicaban... Tanto las crónicas de la Congregación española y portuguesa, como las biografías de los primitivos religiosos y monjas de la Descalcez, están salpicadas a cada paso de noticias y muestras de incontables poesías originales o adaptadas a tema religioso [26].

Entiendo que habría que clasificar la poetización a lo divino en el Carmelo en dos grupos, suficientemente diferenciables aunque entre ellos no se dé una neta separación: 1.º poesías improvisadas espontáneamente en fiestas, recreaciones y con motivos diversos [27]. Se trataba de versificaciones muy elementales, hechas casi siempre sobre los mismos esquemas y que tenían una vida muy efímera, sin pasar a integrarse en el acervo duradero; 2.º poesías trasladadas a lo divino de un modo más o menos elaborado, con ánimo de servir a la devoción de los frailes y monjas y del pueblo cristiano en general. Permaneciendo válido el principio, enunciado por Orozco, de la ausencia total de conciencia de propiedad intelectual —lo que posibilita el carácter tradicional y las variantes en el decurso de trasmisión—, en buena parte de estas composiciones cabe investigar la autoría. Teresa de Jesús distingue muy bien en sus cartas entre las canciones hechas por ella y las que son obra de alguna otra hermana [28], y es de sobra conocida la fecundidad de la que ella llamaba «monja letrera» y a la que en una carta dice:

> Y qué en gracia me cayó cómo dice con tanto desdén: «¡ahí envían esas coplas las hermanas»! y será ella la trazadora de todo [29].

Las poesías a lo divino de este segundo grupo tienen, por lo común, mejor factura, aunque es preciso reconocer que los versos a lo divino pecan, casi siempre, de conceptismo tortuoso, de exageración y retorcimiento del léxico.

---

[26] Eulogio de la Virgen del Carmen. *San Juan de la Cruz y sus escritos*. Madrid. Ediciones Cristiandad. 1969, pág. 87, notas 73 y 74 ad calcem.

[27] «He mirado —escribe Santa Teresa a María de San José el 1 de febrero de 1580— cómo no me envían nengún villancico, que a usadas no habrá pocos a la elección, que *yo soy amiga que alegren su casa con moderación...*».

[28] Véase la carta citada en la nota 25.

[29] Carta a María de San José, de 9 de enero de 1577.

Juan de Yepes vivió desde muy joven el ambiente de la divinización. Cossío señala [30] a su hermano Francisco —mozo, según su biógrafo Velasco,

> de natural alegre y que sabía cantar y tañer y danzar [31] —

como precedente y muestra de la formación popular de nuestro santo poeta. Orozco, al hablar de Franscisco como importante y fecundo poeta a lo divino, desarrolla esta tesis y supone, en la misma línea, que

> algo pesarían sobre él [San Juan] las aficiones de su hermano mayor [32].

Porque es el caso que Francisco, trocado en un hombre intensamente piadoso, se convirtió de juglar profano en poeta a lo divino. Creo, con Eugenio Asensio, que sus versos

> en general son prosaicos y mediocres: pareados morales, cabezas de villancicos de dos, tres o cuatro versos romances con estribillo, algún villancico entero...

Pero son, a mi juicio, muy interesantes los vestigios de paralelismo que el propio Asensio encuentra en ellos y que pueden resultar ilustrativos del problema que Dámaso Alonso plantea al tratar del poema de la *Fonte* [33]. En el Colegio de la Compañía de Medina —más adelante me ocuparé expresamente de la formación que allí recibió Juan de Yepes— debía de cultivarse ampliamente la divinización: los jesuítas fueron eficaces propagadores de la «devotio moderna» y ya queda dicho que fue ésta la impulsora de tal movimiento poético. Nada permite, sin embargo, conjeturar una participación activa de nuestro poeta en tal corriente por este tiempo. En el Carmelo, sí. Quedan suficientes testimonios directos para concluir la participación de san Juan

---

[30] *Op. cit.*, pág. 223.

[31] José Velasco. *Vida y virtudes del venerable varón Francisco de Yepes*. l. I, cap. 2, pág. 7; cit. por Crisógono de Jesús. *Vida de San Juan de la Cruz*, en *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid. B. A. C. 5.ª edic. 1964, pág. 36.

[32] *Op. cit.*, pág. 134.

[33] Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid. Gredos. 1957, págs. 218 y ss.

en las costumbres de la improvisación. Se refieren casi todos —es cierto— a su época de prior en Andalucía. Uno de sus frailes declara:

> ordenaba que hiciéramos coplillas... en lo cual él nos ayudaba e inflamaba diciendo su copla... [34].

Pero hasta los críticos más rigurosos extienden la posibilidad a los primeros años de Ávila. Muestras, aunque tardías —de la época de priorato— de esta improvisación, son las letrillas *Del Verbo Divino* y *Olvido de lo criado* [35].

Más documentada aparece, desde luego, la participación de San Juan en la composición de canciones religiosas y poesías a lo divino destinadas al acervo común de la fervorización carmelitana. En este punto resulta sumamente reveladora la ordenación de sus producciones poéticas tal como se compiló en el primer repertorio, conservado en los manuscritos del *Cántico A*, de Sanlúcar, Bruselas, etc. El criterio de disposición no es, como cabría pensar, el cronológico, sino el de géneros literarios, por así decir. En efecto, se agrupan en primer lugar, bajo el título de «Canciones» los poemas del *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*; a continuación se colocan tres Coplas: *Entreme donde no supe*, *Vivo sin vivir en mí* y *Tras un amoroso lance*; siguen «Otras canciones a lo divino», reducidas, a pesar del título plural, al *Pastorcico*; después, el «Cantar» de la *Fonte*; y, por último, la serie de Romances. En el repertorio del *Cántico B* —manuscrito de Jaén— se repite el mismo esquema de ordenación, añadiendo, tras la serie de tres Coplas, una nueva de dos Glosas: *Sin arrimo y con arrimo* y *Por toda la hermosura*. No fue este —insisto— el orden de composición; dentro de cada grupo se respeta, sí, la cronología, pero en el conjunto se establece una neta distinción entre los que se ha venido llamando «poemas mayores» —las Canciones del *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*— y las demás composiciones, subdivididas según la técnica métrica. Se insinúa

[34] Crisógono. Op. cit., pág. 217.

[35] La primera formaba el estribillo de una acostumbrada procesión del Adviento. Una imagen de la Virgen iba deteniéndose ante cada celda, al tiempo que se cantaban esos versos. La segunda fue publicada por vez primera en 1667 con las *Cautelas*..

de este modo, «ab extrínseco», la distinta naturaleza y teleología de las piezas poéticas sanjuanistas. Un repaso de la datación cronológica —sigo en esto las recientes aportaciones del P. Eulogio [36]— nos aportará, también, sugerencias importantes. Me parece, en especial, valiosa la que nos hace situar la mayor intensidad de versiones sanjuanistas a lo divino en los años de Granada —1582-1584—. Veámoslo con mayor detalle.

Con mucha probabilidad la composición más antigua es la copla *Entreme donde no supe*, a la que no se ha encontrado precedente profano alguno y en la que, según Dámaso Alonso,

> no sólo las estrofas de la glosa y la misma coplilla primera, sino que hasta el mismo tema ha sido ya creado, inventado con sentido místico [37].

Es un caso de lo que más arriba llamé composición directa de canciones religiosas. Muy cercana en el tiempo —estamos en los años de dirección espiritual del santo en Ávila: 1572-1577— hay que situar la copla del *Vivo sin vivir en mí*, estrechamente relacionada con la versión teresiana. No es exacto, como parece dar a entender Dámaso Alonso [38], que esta composición aparezca en varios manuscritos primitivos con la rúbrica de «Coplas a lo divino» o «Glosa a lo divino». Tanto la versión de la fundadora como la de San Juan guardan relación con conceptos y formas de la poesía profana —los que sabiamente rastreó el propio D. Dámaso—, pero no cabe hablar de divinización ya que lo único que se trasmuta es la clave de interpretación de la glosa, sin que pueda establecerse el paralelismo estructural que es bien palpable en la copla *Tras un amoroso lance*. Más aún,

> En el ms. de Sanlúcar de Barrameda llevan [los versos de la caza de amor] este epígrafe, repetido en las demás copias importantes: «Otras [coplas] del mismo [autor] a lo divino»... El sentido obvio es que las dos coplas que preceden a esta poesía no se consideran como divinizadas, sino como creación directa de tema espiritual... [39].

---

[36] *San Juan de la Cruz y sus escritos* constituye, en conjunto, la exposición más rigurosa y completa de la problemática textual sanjuanista.
[37] *La poesía de San Juan...*, pág. 95.
[38] *La poesía de San Juan...*, pág. 87.
[39] Eulogio de la Virgen del Carmen. *San Juan de la Cruz y sus escritos*, pág. 248, nota 35 ad calcem.

Así pues, son dos las únicas composiciones sanjuanistas —ninguna a lo divino— anteriores a la prisión toledana. En ésta, aparte de las 30-31 estrofas primeras del *Cántico*, san Juan escribe los romances, que no guardan relación alguna con los poemas a lo divino sino con la composición directamente religiosa, y el llamado Cantar de la *Fonte* —intermedio, por su contenido, entre los poemas mayores y el resto de su poesía— y que se sitúa en la misma línea de relación con el Cancionero profano que la indicada para el *Vivo sin vivir en mí*; Dámaso Alonso sugiere una asociación implícita con el romance de Fontefrida, un moldeamiento del verso inicial en los giros populares, señala el extraño paralelismo que recuerda el apuntado por Asensio en los versos de Francisco de Yepes, y termina conjeturando la posible existencia de un villancico que, tal vez, tendría sólo dos versos [40]. Nada más. Hay que esperar a la etapa granadina para encontrar las versiones a lo divino en nuestro poeta. El *Pastorcico* y *Tras un amoroso lance* no figuran en el elenco toledano ni en el copiado por la madre Magdalena en Beas; se encuentran por primera vez en el manuscrito de Sanlúcar. Esto lleva al P. Eulogio a señalar como fecha muy aproximada de composición los años 1582-1584, puesto que el último repertorio data de 1585. No es preciso resaltar aquí la fidelidad modélica de versión a lo divino de ambas piezas [41]. En 1580 publica Pedro de Padilla el *Thesoro de varias poesías*. Allí, en el f. 149 v. aparece la Canción: «Por sola la hermosura / nunca yo me perderé, / sino por un no sé qué, / que se halla por ventura...». Poco tiempo después, en uno de los encuentros de San Juan, a la sazón prior de Los Mártires en Granada, con las religiosas de la misma ciudad, una de las hermanas intercala en la conversación espiritual esa estrofa citada. El padre

---

[40] *La poesía de San Juan...*, págs. 98 y s.

[41] Para el *Pastorcico*, vide la nota de José Manuel Blecua sobre los orígenes profanos —RFE. XXXIII. 1949, págs. 378-380—; la versión que se lee en *Flor de Romances*. Zaragoza. 1578, apuntada por Rodríguez Moñino en la edición de Valencia. Castalia. 1954. Introducción, pág. XVI. El poemita en págs. 250 y s.; por último, Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan...*, págs. 193-196.—Para el tema de la caza de amor, Francisco López Estrada. *Una posible fuente de San Juan de la Cruz*. RFE. XXVIII 1944, págs. 473-477; Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan...*, págs. 90-95.

le hace repetirla y en los días siguientes nace la Glosa a lo divino que conserva idéntico comienzo [42]. Conocemos el proceso de gestación gracias a las declaraciones que hace en el proceso la M. María de la Cruz (manuscrito Vat. 2861 546, f. 292). Por lo que respecta a la otra Glosa —*Sin arrimo y con arrimo*—, que se intercala en el códice de Sanlúcar, no se conoce, hoy por hoy, ningún antecedente profano. El P. Eulogio apunta una fecha de composición intermedia entre la redacción de la *Llama* y *Por toda la hermosura* [43].

Parece, pues, probado que la actividad sanjuanista de composición a lo divino se concentra en los años de Granada. Esto hace suponer que por entonces restableció el contacto —el primero lo habría establecido durante los años juveniles de estudio— con la literatura profana, e, incluso, quizás, con las nuevas publicaciones de retórica. Sobre este punto volveré inmediatamente. Antes quiero indicar cómo, aunque elementos de la poesía profana impregnen gran parte de su obra, de san Juan de la Cruz como poeta a lo divino cabe hablar solamente de una manera restringida a determinadas producciones de una época [44]; y cómo ninguna de ellas aparece fruto espontáneo, sino en un contexto de lenta maduración. Baste eso por ahora.

Digresión sobre las fuentes

Vaya por delante que el esfuerzo del P. Emeterio por borrar cualquier influencia de Garcilaso o de Sebastián de Córdoba en el místico poeta [45], me parece tan digno de alabanza como desenfocado y, en gran parte, baldío. Las investigaciones fundamentales de Dámaso Alonso y las del P. Crisógono, Baruzi,

---

[42] Dámaso Alonso aclara que «la palabra *glosa*, a más de su sentido estricto, era empleada en el siglo XVI en otro más amplio y general: desenvolvimiento en estrofas de un tema inicial, del que al fin de cada estrofa se repiten uno o dos versos». *La poesía de San Juan...*, pág. 205, nota 160.

[43] *San Juan de la Cruz y sus escritos*, pág. 251.

[44] ¿Contenían otras composiciones de este tipo los papeles desaparecidos en la persecución de Diego Evangelista? No hay ningún dato documentado que nos permita pensarlo.

[45] Emeterio de Jesús María. *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso*. Burgos. 1950.

M.ª Rosa Lida, Blecua, Cossío, López Estrada y Orozco prueban, en amplia red de convergencias, la relación de la poesía sanjuanista con la popular tradicional española y con la lírica renacentista. Es posible, sin embargo, que en algunos casos concretos esta investigación «fluvial», como Jorge Guillén la llama donosamente, se haya excedido. Porque el ambiente estaba tan sobresaturado de lugares comunes, de «topoi» poéticos, que resulta muy arriesgado, cuando se da coincidencia conceptual pero no concreta lexical, avanzar determinaciones de influjos concretos.

Hace bastantes años —antes de que Blecua descubriera el *Pastorcico* profano— el jesuíta Ricardo G. Villoslada, estupendo conocedor de la época sanjuanista y hombre de gran sensibilidad literaria, adivinaba una estrecha relación entre la poesía de nuestro santo y la del portugués M. Sánchez de Lima. Su artículo —inédito, pero manuscrito [46]—, que amablemente me ha cedido, es hoy insostenible en muchos puntos; pero el material que aporta, conserva un valor ilustrativo de esa convergencia en «topoi» a la que aludo. Miguel Sánchez de Lima, un portugués, servidor, quizás capellán, del marqués de Villena, publica en 1580 —la fecha, en principio, no deja de ser sugestiva por lo que acabo de decir— un *Arte Poética* [47]. Los gustos del autor, de quien dice su compatriota Montemayor que «no fue letrado, ni más de romancista», polarizaban hacia la poesía renacentista y, así, para ejemplificar las nuevas «composturas» —metros y estrofas—, se anima a imitar a sus poetas preferidos, a Garcilaso y Boscán sobre todo. He aquí algunos fragmentos significativos.

A) *Tema del «Pastorcico»*

En «Exemplo del verso suelto» leemos:

> Asirio su ganado apacentaba,
> un *pastor del amor muy mal herido,*
> y debaxo de un mirto al fresco viento
> se quexa de su suerte y desventura,

[46] Ricardo G. Villoslada. *San Juan de la Cruz y el portugués M. Sánchez de Lima.*

[47] *El Arte Poética en Romance Castellano.* Alcalá. 1580. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid. C. S. I. C. 1944. Cito esta edic.

y dize entre sí hablando el desdichado...
¡Ay, Rosania cruel¡ ¡Ay, cruda fiera¡
Dí, cómo no te ablanda mi gemido... [48]

He subrayado lo que nos evoca, más o menos cercanamente, a san Juan. El parecido es más claro en la «Égloga» del portugués:

Un monte está tan alto e incumbrado,
cual otro más no vido humana gente...
está al pié deste monte recostado
un pastor del amor muy lastimado... [49].

Y de nuevo recurre el tema, bien que con infinita distancia de calidad respecto de San Juan, en el «Diálogo tercero»:

Riberas del claro Lima
apacienta su ganado
un pastor tan sin ventura,
cuanto de amor lastimado;
a sombra de una arboleda
está solo recostado...
Quéxase de su pastora
porque assi le ha olvidado,
con un ¡ay! del hondo pecho
desta suerte ha començado...
¡Ay, mi ninfa cruel! ¡Ay, mi pastora!
Pues muere, sin morir, del mal de amores
el triste pastorcillo que en ti mora [50].

B) *Tema de la dolencia de amor que con presencia se cura*

Es el que encontramos en la famosa estrofa 11, añadida a la primera redacción del *Cántico*. He aquí la recurrencia en Sánchez de Lima, en unas que él llama «redondillas»:

Y puesto en vuestra presencia,
dissimuláys sin curar
esta mi mortal dolencia,
mas ya no basta paciencia
a tanto dissimular [51].

---

[48] *Arte Poética*, págs. 84 y s.
[49] *Op. cit.*, pág. 98.
[50] *Op. cit.*, pág. 113.
[51] *Op. cit.*, págs. 50 y s.

C) *Ecos diversos*

Entre montones de versos mediocres nos tropezamos de repente con algunos que alumbran, como chispazos, el recuerdo sanjuanista:

> Por un verde prado
> .....
> .....
> *mil gracias desparciendo* y mil amores... [52]
>
> ... y si al reyno del Spanto
> baxasse en un momento
> *por las cavernas lóbrigas y oscuras...* [53].
>
> ... que con el gran desseo
> de ver su hermosura en aquel prado
> *quedóse entre las flores escondido* [54].

Por supuesto —lo sé muy bien— que ni este último verso puede compararse poéticamente a aquel «entre las azucenas olvidado», ni las *cavernas lóbrigas* son «las profundas cavernas del sentido». Como tampoco las tres citas sobre el pastor dolorido alcanzan la cercanía al *Pastorcico* de san Juan que tienen los ejemplos del Cancionero aducidos por Blecua, Dámaso Alonso y Rodríguez Moñino o, más inmediatamente, la que presentan los versos de Sebastián de Córdoba. Si he citado estas convergencias temáticas y las ocasionales semejanzas de algunas expresiones de un autor coetáneo con san Juan, es para precaver contra los excesos determinativos de influencias. En concreto, contra algunos de los señalados por Dámaso Alonso a propósito de Sebastián de Córdoba. Porque yo no dudo que nuestro poeta conoció sus *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*, pero estoy, igualmente, convencido de que san Juan establece contacto con el libro, no en Ávila —antes, por consiguiente, de la composición de las 31 estrofas del *Cántico* y la *Noche*— sino en Granada, cuando, como he dicho, se concentra su producción a lo divino. Me baso para ello en las siguientes

[52] *Op. cit.*, pág. 76.
[53] *Op. cit.*, pág. 74.
[54] *Op. cit.*, pág. 77.

razones: 1.º El propio Dámaso Alonso, tras su prolijo estudio, establece en las «Conclusiones» que sólo dos temas —«...el del pastor muerto en el árbol y el de la escena nocturna de amor, con viento, junto a la almena»— llegan a los versos sanjuanistas por el cauce de Córdoba. Otros dos —«el tema de la fuente y las imágenes nocturnas y aurorales»— están en Garcilaso y en Córdoba —en éste, por supuesto, a lo divino— y el propio maestro sospecha que puedieron sobreponerse en san Juan los dos recuerdos. Pero Hatzfeld ha estudiado con suficiencia el origen de estos elementos [55], aparte de que la semejanza de la estrofa doce del *Cántico* con los versos de Córdoba es francamente lejana y de que resulta muy impreciso atribuir a influjo inmediato de Córdoba la imaginería nocturna y auroral, cuando el mismo D. Dámaso reconoce que es abundantísima en toda la poesía cortesana, en el propio Garcilaso —como ya estudió Baruzi— y de uso también frecuente en la ascética cristiana. *Topoi*, también, de la poesía trovadoresca son las almenas y la brisa vespertina. Y, tratándose de *topoi*, ¿es tal la aproximación literal que autorice a hablar de influjo concreto? Desde luego que la apreciación de una analogía es algo muy subjetivo, pero sospecho que son bastantes los que, como yo, no la descubren en estos casos [56]. En el *Pastorcico* salta a la vista que San Juan tenía muy fresca en la memoria la pieza del Cancionero —muy en boga por aquellos años, como atestigua el hecho de que Sánchez de Lima, entre otros, aborde el tema con insistencia— y es claro, también, que a este recuerdo se sobrepuso en la estrofa clave, articuladora del poema, la traslación espiritual de Sebastián de Córdoba. Nuestro poeta no se ata a ninguno de los dos polos: hace de ellos trampolín para lanzarse a altos vuelos de nueva

[55] Helmut Hatzfeld. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid. Gredos. 1968, págs. 54 y s.

[56] Compare el lector por sí mismo la estrofa sanjuanista «Oh cristalina fuente» con la siguiente de Córdoba:

Allí estaba una fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía
y al parecer mostraba gran hondura.
Allí, como en espejo, parecía
una diversa historia variada
puesto que yo miraba y no entendía.

creación. Las variantes del *textus receptus* que recoge Manuel de San Jerónimo en su *Reforma de los Descalzos* [57] son muy sugerentes en relación con las características propias de la poesía a lo divino. 2.º: el segundo motivo que me lleva a indicar los años granadinos como fecha en la que san Juan establece contacto con Córdoba, es que la *Llama*, cuyas estrofas declara él haber compuesto siguiendo el Boscán a lo divino [58], es, precisamente, de 1584, muy poco posterior —coetánea puede decirse— del *Pastorcico* [59]. Conoció, pues, y utilizó el libro de Sebastián de Córdoba, pero entiendo que fue tardíamente y que de él tomó sólo esto: un modelo estrófico y el tema del pastor muerto en el árbol.

Un «humanista» llamado Juan de Yepes

Volviendo al tema central de nuestro estudio debemos preguntarnos a bocajarro: ¿qué preparación estética y literaria tenía San Juan de la Cruz? Cossío afirmaba en 1942 que

> la iniciación... en sus preferencias renacentistas habrá siempre que buscarla en su llegada a la Universidad de Salamanca, en 1564... [60].

Dámaso Alonso, por su parte, situaba el más que probable conocimiento de Garcilaso en los años de Medina [61]. Entiendo que la base de la preparación literaria de nuestro poeta está constituída —como ya apuntó Hornedo [62], siguiendo la obra de Olmedo [63]— por los estudios realizados durante los años 1559-

---

57 Manuel de San Jerónimo. *Reforma de los Descalzos*. Madrid. 1710. T. VI. Libro 23. Cap. 31. Nn. 6-9, págs. 140 y s., núm. 1.

58 Se refiere al libro de Sebastián de Córdoba. *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*. 1575.

59 El P. Eulogio, creyendo al manuscrito procedente de las Descalzas de Sevilla, señala como fecha de composición el año 1584. *San Juan de la Cruz y sus escritos*, págs. 246 y s. y nota 32 ad calcem.

60 *Op. cit.*, pág. 210.

61 Se apoya, entre otras cosas, en el hecho de que en el mismo Medina aparecen dos ediciones de Garcilaso en 1544 y 1553. *La poesía de San Juan...*, págs. 74 y s.

62 Rafael M.ª Hornedo. *Fisonomía poética de San Juan de la Cruz*. «Razón y Fe». 127. 1943, I., págs. 220-243.

63 Félix G. Olmedo. *Juan Bonifacio y la cultura religiosa del siglo de oro*. Santander. 1939.

1563 en el Colegio de la Compañía de Jesús en Medina. La «Ratio Studiorum» no estaba aún del todo perfilada y la ordenación del P. Nadal —«De studiis Societatis Iesu»— quizás no se implantó en Medina hasta más tarde. Procedemos, pues, por conjeturas, aunque con mucha probabilidad de acierto. Sabemos que tuvo como profesores a Miguel de Anda, el primer año, y a Gaspar de Astete el segundo; pero a quien él consideraba como «maestro» era, sin duda, a Juan Bonifacio. Formado en Alcalá y Salamanca, había llegado éste muy joven a Medina. Una carta suya de 1586 le muestra como un humanista purísimo, por lo que a latinidad clásica se refiere, y decididamente innovador. Es de suponer que su actitud juvenil —en Medina— fuese aún más radical. Dice:

> Por eso (para no dar que hablar) explicamos todavía —yo mismo se lo aconsejé a nuestros superiores— los preceptos de la antigua gramática, por condescender con algunos que nos lo pidieron, que parecen del número de aquellos que, después de inventados los cereales, siguen manteniéndose de bellotas. Por eso vive todavía Vives entre nosotros; por eso tengo yo que explicar, a veces diariamente, los cinco escritores difíciles, por dar gusto a los que buscan más el saber que saber hablar bien. Por lo mismo me presto sin dificultad a leer a Valerio Máximo, a Suetonio, a Alciato... A mis discípulos ordinarios les leo a Cicerón, Virgilio y alguna vez las tragedias de Séneca; Horacio y Marcial expurgados, César, Salustio, Livio y Curcio, para que tengan ejemplos y modelos de todo: de oraciones, de poesía y de historia [64].

La formación latina era, pues, francamente buena. Los alumnos se ejercitaban constantemente en la composición, urgiéndoles el P. Bonifacio para que «pesen las palabras y sustituyan las flojas y vanas por otras más propias y significativas». Una verdadera labor de «lima» horaciana, que recuerda, casi literalmente, la norma de Fray Luis de León. Pero todo esto se refiere al latín. No sé en qué fundamentan Orozco [65] y otros [66] la noticia de la ejercitación de Juan de Yepes en prosa y verso romances por esos años. En los colegios de jesuítas, al igual que en

---

[64] Olmedo. *Op. cit.*, pág. 54.
[65] *Op. cit.*, págs. 203 y ss.
[66] El mismo P. Crisógono lo apunta en la biografía citada, pág. 38.

otros centros, se dejaba ésta a la libre iniciativa de los alumnos [67]; además, el P. Bonifacio era muy riguroso al respecto:

> mientras nuestros alumnos —decía— se ejercitan en aprender la lengua latina, no deben ni pensar siquiera en hacer versos castellanos, porque eso, además de distraerlos mucho de sus estudios, los hace algo muelles y puede hacerles perder la chaveta, como les ha sucedido a otros que se han dado a los versos con demasiado furor [68].

Hornedo sospecha que tal prohibición se refiere a los años de Gramática, cuando se aprenden los rudimentos del latín; pero él mismo reconoce que Bonifacio encaminaba su enseñanza

> más a la oratoria que a la poesía, para la cual se sentía falto de dotes [69].

Criticaba, por ejemplo, a los españoles por el mero hecho de que

> les agradan extraordinariamente los versos fáciles, claros, suaves y ligeros [70].

Puede afirmarse que Virgilio era el modelo preferido entre todos. Eugenio Asensio descubrió en la Biblioteca Nacional de Lisboa un libro cuyo título completo es: «D. Baptistae Mantuani Carmelitae, Theologi ac Pöetae clarissimi, *Parthenice Mariana*, recenter excusa in Methymnensium scholasticorum gratiam Collegio Societatis Iesu bonas litteras addiscentium. *Methymnae Campi, Anno MDLXI*» [71]. Fue un texto predilecto, según Bataillon, de los colegios de Humanidades del Renacimiento, hasta el punto de que algunos virtuosos pedagogos llegaron a compararle con el propio Virgilio [72]. He subrayado el lugar y año de impresión para resaltar la coincidencia con los estudios de nuestro poeta [73]. Bataillon destaca, también, el gusto de los colegios de

---

67 Hornedo. *Op. cit.*, pág. 229.
68 Olmedo. *Op. cit.*, pág. 44.
69 Hornedo. *Op. cit.*, pág. 231.
70 *Ibid.*
71 Vide Marcel Bataillon. «La tortolica de Fontefrida». *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid. Gredos. 1964, págs. 163 y ss.
72 *Ibid.*
73 No he encontrado ninguna referencia documental sobre el estudio de la *Parthenice* por parte de Juan de Yepes, pero hay que suponerlo como muy posible. Asensio afirma que de ella pudo tomar la imagen de la tortolica viuda. *Op. cit.*, loc. cit.

jesuítas por un teatro escolar imitado de los antiguos [74] y Hornedo documenta algunas representaciones llevadas a cabo por los años que comentamos [75]. Cristóbal Plantino, editor y amigo de Arias Montano, habla del sello especial que los jesuítas imprimen en la formación humanística de sus alumnos; cultivan —dice—

> un género que les es propio y que no tolera nada que no sea *docto, casto, sencillo y recto* [76].

En efecto, se proponían como fin en la educación la «docta pietas», la fusión de la piedad y las letras que propugnaba Erasmo.

> Para nosotros —escribía san Ignacio [77]— nos podría bastar sin tanto Cicerón ni Demóstenes; pero como san Pablo se hizo todo a todos para ganarlos a todos, así la Compañía, con deseo de ayudar a las almas, toma estos despojos de Egipto para trocarlos en honor y gloria de Dios.

El acercamiento humanístico a la cultura clásica se animaba así y se teñía de una intencionalidad religiosa. Más que el logro estético se buscaba la corrección elegante, la dignidad; pero puede darse por cierta la adquisición de un hábito de gusto y un criterio selectivo en todos los alumnos. San Juan cursó allí gramática y retórica; no disponía de mucho tiempo libre para el estudio, pero su hermano Francisco cuenta que

> andándole a buscar de noche en el hospital (en el que trabajaba), no le podían hallar, y al cabo venían a verle entre las tinadas de los manojos estudiando [78].

¿Conoció por entonces Juan de Yepes la literatura romance? ¿Cuál pudo ser su formación en este sentido? Como he dicho,

---

[74] Marcel Bataillon. *Erasmo y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México. Fondo de Cultura Económica. 1966, pág. 772. Sobre este tema puede consultarse el estudio de A. Bonilla, *El teatro escolar en el Renacimiento Español*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*. t. III.

[75] *Op. cit.*, pág. 236.

[76] Cit. por Bataillon. *Erasmo y España*, pág. 772.

[77] *S. Ignatii Epistolae*. M. H. S. I. VIII, pág. 618; cit. por Ricardo G. Villoslada. *Loyola y Erasmo*. Madrid. Taurus. 1965, pág. 318.

[78] Cit. por Crisógono. *Vida de San Juan*, pág. 36; nota 37 ad calcem.

Dámaso Alonso da como casi seguro que leyó a Garcilaso, puesto que en 1553 y 1554 lo editan dos libreros de Medina. Hay que partir de un hecho probado. Paralelo al interés purista por la latinidad, que se inculcaba por los maestros humanistas, crecía entre los estudiantes la afición por la literatura romance. El Brocense, por ejemplo, se quejaba de que cuando se representaban comedias latinas con entremeses castellanos, los alumnos prestaban mayor atención a éstos que a las piezas clásicas [79]. En las crónicas y reglamentos internos de los Colegios de la época se puede espigar multitud de datos referentes a los libros de literatura romance que, más o menos secretamente, circulaban entre los colegiales. Nuestro poeta no tuvo por qué ser una excepción en este punto. Su oficio de colector de limosnas le hacía estar muy en contacto con el pueblo y al tanto de cuantas novedades fueran surgiendo en Medina. Naturalmente que Salamanca significó una ampliación de posibilidades formativas en el campo literario; allí, como dice Cossío,

> paralelamente a sus estudios de Humanidades, debió experimentar un aprendizaje sin aulas ni maestros [80],

basado en las costumbres estudiantiles a que acabo de aludir. Baruzi supone que en el curso 1566-1567 asistió a las clases del Brocense (clases, por cierto, que le costaron al gran gramático un proceso inquisitorial [81]); no parece seguro, porque en ese año el Brocense explicaba Retórica a los colegiales del Trilingüe y debieron de ser muy pocos los alumnos no colegiales que asistieron a sus clases [82]. De la posible relación con fray Luis se ha escrito todo. Hornedo cree que oyó sus lecciones sobre el tratado «De inspiratione» —curso 1567-1568—, en las que el agustino

---

[79] U. González de la Calle. *Francisco Sánchez de las Brozas*. Madrid. 1923, pág. 463.

[80] *Op. cit.*, pág. 210.

[81] El Brocense había permanecido fiel a la teología de Erasmo. Así, por ejemplo, un día había dicho que la iglesia defendía las imágenes sólo porque el luteranismo las atacaba... No se recataba de atacar a santo Tomás y añadía que «aunque los frailes dominicos pensaban que la fe estaba fundada en santo Tomás, que no era así y que ¡mierda para santo Tomás!» Cit. por Bataillon. *Erasmo y España*, págs. 734 y s.

[82] G. de la Calle. *Francisco Sánchez de las Brozas*, pág. 499.

expuso sus revolucionarias teorías sobre la Vulgata. De la lectura de Vilnet y del estudio del P. Eulogio sobre la Sagrada Escritura en la redacción del segundo *Cántico Espiritual* [83] no se deduce una actitud de filiación magisterial reconocible. En su estudio comparativo entre fray Luis y san Juan de la Cruz, el P. Ángel Custodio Vega establece las siguientes conclusiones: *a)* no se encuentra ninguna influencia doctrinal concreta de San Juan en fray Luis; *b)* se encuentra una sola influencia doctrinal de fray Luis en san Juan: el símil del madero encendido no bien dispuesto, imagen tradicional que nuestro místico utiliza de modo peculiarmente semejante a fray Luis; *c)* ambos coinciden en otros varios puntos doctrinales y en posible dependencia de fuentes comunes [84]. En el orden literario no podemos hacer más que conjeturas. Dámaso Alonso piensa, por ejemplo, que entre los estudiantes salmantinos circularían versos de fray Luis [85]. ¿...? Nada, por último, nos autoriza a pensar en un conocimiento mutuo de ambos poetas en los años de estudio. Cuando fray Luis estrecha más tarde su contacto con la Reforma carmelitana, ningún indicio sugiere un especial trato entre ellos.

Subrayaría, en cambio, como factor posteriormente influyente en la obra literaria de san Juan, su formación intensamente platónica de esos mismos años. Consta, en efecto, que estaban en gran auge Avicena y Averroes y que el platonismo ganaba día tras día nuevos adeptos, lo que constituye una prueba más de la tendencia renacentista de la universidad salmantina. ¿Leería allí a Plotino, con quien su obra presenta evidentes analogías? En el mejor de los casos tuvo que tratarse de fragmentos conocidos indirectamente ya que la traducción latina de Marsilio Ficino no se publica hasta 1580. Mas el conocimiento del pla-

[83] Jean Vilnet. *Bible et Mystique chez saint Jean de la Croix.* Desclée. 1949. Hay traducción castellana —La Biblia en la obra de San Juan de la Cruz—. Buenos Aires. 1953.—Eulogio de la Virgen del Carmen. *La Sagrada Escritura y la cuestión de la segunda redacción del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz.* «Ephemerides Carmeliticae». 5. 1954, págs. 249-475.

[84] Ángel Custodio Vega. *Cumbres místicas. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.* Madrid. Aguilar. 1965, pág. 41.

[85] *La poesía de San Juan...*, pág. 25.

tonismo fue completado por san Juan en las aulas del Estudio General Carmelitano de san Andrés, donde privaba la escuela de Juan Baconthorp, llamado por entonces «príncipe de los averroistas». Que fray Juan de santo Matía destacó por encima de sus compañeros, no es alabanza tópica de biógrafo. Basta señalar el hecho de que fue designado prefecto de estudiantes con la misión de defender tesis públicas, explicar algunas clases y ayudar al maestro en la solución de las dificultades.

Así llegamos al final de la etapa formativa de san Juan con más conjeturas que pruebas documentales, pero con una idea muy concreta de su personalidad intelectual. Porque es evidente que Baruzi tiene razón al afirmar que

> San Juan no nos ofrece el aspecto de un humanista [86],

si el término se entiende en el sentido de una cultura laica. Pero esto no autoriza a descartar cualquier tipo de cultura humanística en él. Juan de Yepes se formó, en efecto, en el Humanismo contrarreformista que, como escribía el secretario de Ignacio de Loyola, P. Polanco:

> cuanto a las letras, a una mano quiere que todos se funden bien en la gramática y letras de humanidad... Después ningún género de doctrina aprobada desecha, *ni poesía, ni retórica*... [87]..

No alcanzo a comprender por qué el P. Hornedo afirma que el equilibrio entre la influencia de lo culto y lo popular en la poesía sanjuanista se desnivela a favor de lo popular, entre otras razones,

> por la escasa penetración de sus conocimientos humanísticos, debido a su aislamiento del mundo de las letras, por sus tareas de reformador y sus enajenamientos místicos [88].

Quizás late en esa tesis el tópico erróneo, muy difundido por lo demás, del desprecio absoluto de Teresa de Jesús, y del Carmelo

---

[86] Jean Baruzi. *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique*. 2.ª edic. París. 1931, pág. 104.

[87] *S. Ignatii Epistolae*. M. H. S. I. t. III, pág. 502; cit. por Ricardo G. Villoslada. *Op. cit.*, pág. 317.

[88] Rafael M.ª Hornedo. *El Humanismo de San Juan de la Cruz*. «Razón y Fe». 129. 1944, pág. 133.

reformado, en general, por las letras. La Fundadora afirma tajantemente en el libro de su *Vida*:

> ... siempre fui amiga de letras... y buen letrado nunca me engañó [89].

Sus primeras confidencias sobre la proyectada reforma del Carmelo masculino las hace a fray Antonio de Heredia, añadiendo este elogio de él:

> siempre buen fraile y recogido y muy estudioso y amigo de su celda, *que era letrado* [90].

«Hombre de *muchas letras*» es el calificativo que da al P. Gracián, a quien considera pieza clave de la Reforma [91]. Menéndez Pidal ha interpretado magistralmente la peculiar voluntad de estilo teresiano [92]. Frente a la mundanización de aquellas monjas de excesivo locutorio, ella quiere que las Descalzas parezcan «grosseras más que curiosas» y para esto utiliza el habla hidalga de Ávila, llegando ella misma, a veces, en busca del sabor popular, a arcaizar por sí misma determinadas palabras. Pero ya hemos visto cómo acepta y elogia los logros a lo divino de la monja letrera y cómo los distingue de los «dislates» que cantaban sus hijas de Toledo [93]. Las vicisitudes de los primeros años de la Descalcez han sido estudiadas, sobre la base de un replanteamiento, por Ildefonso Moriones [94]. Su tesis, aun despojada de un exceso de subjetivismo, fruto de la coyuntura postconciliar en que fue escrito, resulta enormemente sugestiva para nuestro propósito. Frente a la tendencia hacia un humanismo cristiano —entendido como apertura a los valores de la personalidad—, actitud que, siguiendo el pensamiento de la madre Teresa, encarnaban como personajes centrales Gracián, Ana de Jesús y la

---

[89] Santa Teresa de Jesús. *Vida*. V, 3.

[90] Cit. por Crisógono. *Vida de San Juan*, pág. 64, nota 15 ad calcem.

[91] Santa Teresa de Jesús. Libro de las *Fundaciones*. Cap. 23.

[92] *El estilo de Santa Teresa*. Ensayo recogido en *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid. 1958, págs. 118-142.

[93] En la carta a su hermano Lorenzo, citada en la nota 25, dice que espera que le envíe un villancico mejor que los que cantaban las monjas en Toledo que «no tenían pies ni cabeza», aunque para ellas todo era bueno.

[94] Ildefonso Moriones. *Ana de Jesús y la herencia teresiana*. ¿Humanismo cristiano o rigor primitivo? Roma. Edizioni del Teresianum. 1968.

monja letrera, María de san José, se impuso muy pronto la posición rigorista del grupo encabezado por Nicolás Doria. No sólo torcieron la trayectoria fijada por la Fundadora sino que, más tarde, desviaron, a su arbitrio, la historiografía de aquellos primeros años. Los dos bandos estaban perfectamente definidos, y uno de los puntos básicos de contraste era su respectiva preparación intelectual y su actitud ante las letras; el grupo de Doria, en concreto, estaba inicialmente formado, según Moriones,

> por algunos ermitaños y otras personas que entraron en la Orden con demasiados años y pocas letras... [95].

Nada extraño, en este conflicto, que los «humanistas» propusieran a fray Luis de León como ejecutor del Breve Pontificio, lo que obtuvieron, y que Doria y los suyos lo impugnasen y combatiesen con todas las armas. ¿Qué papel jugó en todo esto san Juan de la Cruz? Moriones responde en sus conclusiones:

> Al frente del primer grupo, propagadora de un espíritu nuevo, la madre Teresa de Jesús... seguida y apoyada por colaboradores ideales para sus dos familias: fray Juan de la Cruz y Ana de Jesús, Jerónimo Gracián y María de San José. Formando un grupo compacto, vivificado de un mismo espíritu —emparentado con el espíritu de la Universidad de Alcalá y el de la Compañía—, se entregaron con generosidad a un ideal... [Su espíritu tiene] características bien determinadas: suavidad y discreción, interioridad, celo de las almas, *amor a las letras*... Jefe del segundo grupo, el padre Nicolás Doria, reunía en torno a sí restos de ermitaños «sin letras», que se habían acogido a la Regla primitiva como a una tabla de salvación para poder continuar su vida solitaria y penitente..., incapaces por cultura y por temperamento de entusiasmarse con las novedades teresianas [96].

Críticamente, sorprende mucho la ausencia del nombre de fray Juan de la Cruz en las fuentes de primera mano. ¿Es que representó, como algunos quieren, una actitud intermedia, ecléctica? Es una solución apriorística. Que él estaba más cerca, por formación y por trayectoria, del grupo de Gracián, es indudable. Gracián pensaba que

---

[95] *Op. cit.*, pág. 99.
[96] *Op. cit.*, págs. 463 y s.

> para el aumento de una Orden no hay mejor camino que plantar seminarios en las Universidades de estudiantes, porque allí toman el hábito los buenos sujetos, como experimenté en los conventos de Alcalá, Baeza, Sevilla y Granada, donde también hay estudios [97].

Pues bien, fue san Juan el elegido para fundar en las dos primeras ciudades, así como, más tarde, desempeñó el priorato de Granada. Tampoco deja de ser revelador el hecho de que el *Cántico Espiritual* esté dedicado, precisamente, a Ana de Jesús. Pero él no era un hombre de acción; intervino, sí, en asuntos materiales y en negocios de la Reforma; no sería sin embargo, aventurado afirmar que para ello tenía que hacerse violencia. Mucho menos tenía, por supuesto, de luchador. A lo largo de su biografía se va perfilando la figura de un contemplativo, hombre de pensamiento, con vocación de soledad. Es lo que explica que siendo él, teóricamente, el Co-Reformador, en la práctica su nombre quede en segunda fila en los avatares de la empresa. Coincidían en esto su propia idiosincrasia y la visión que de él tenían sus compañeros. La denominación familiar teresiana de «Séneca» es, en este sentido, muy sugerente: alude a su capacidad de sufrimiento, a su profundidad intelectual, a su actitud vital. Repasando las referencias que la Fundadora hace de él, se advierte que más que presentarle como gobernante le exalta como maestro y consejero. Y que todos lo veían así lo demuestra el hecho de que los propios Calzados, en los primeros momentos de la prisión, intentan captarle mediante halagos y para ello

> visitábanle los más graves y a darle consejos y avisos y a ofrecerle muy buena celda y *librería* [98].

La intensa actividad intelectual sanjuanista de los años de Granada se explica fácilmente en este contexto: a medida que los problemas de gobierno se complican, él se autorreduce y repliega a su mundo preferido, el pensamiento y la escritura.

Después de todo esto, entiendo que aparece justificado el

---

[97] Cit. por Moriones, pág. 87.

[98] Relación de Ana de San Alberto en el proceso. Cit. por Crisógono. *Vida de San Juan*, pág. 124, nota 17 ad calcem.

epígrafe de este apartado: Juan de Yepes, fue, en efecto, un «humanista» de la contrarreforma. Avancemos ahora para entrar en el mundo prodigioso de sus poemas mayores. Sólo allí descubriremos la verdadera dimensión de su conciencia estética y de su voluntad de estilo.

San Juan de la Cruz, místico poeta

Se ha escrito mucho sobre las relaciones entre mística y poesía en general [99] y en el caso concreto de san Juan [100]. Desechada la idea de una identificación total (H. Bremond), la mayor parte de los tratadistas coinciden hoy, con distintos planteamientos y variantes parciales, en la tesis maritainiana, que establece una analogía de conocimiento por vía de connaturalización [101]: mística y poesía, según él, aunque esencialmente diversas, coinciden en presentarse como un conocimiento intuitivo y totalizante que se produce metarracionalmente, más allá de las coordenadas de tiempo y espacio en las que se inserta nuestro conocimiento habitual. Han sido los románticos quienes han resaltado más la tendencia del poeta, en analogía con el místico, hacía lo absoluto. Juan Ramón hablará en «Animal de Fondo» de que su avance poético es hacia Dios, y esto le llevará, incluso, en consecuencia, a afirmar que

> el poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena al silencio [102].

Pero no necesitamos perdernos en disquisiciones generales. Jorge Guillén vio hace tiempo con acierto que

---

[99] Me parecen fundamentales el libro, citado, de Baruzi y la Introducción de Orozco a su *Poesía y Mística*. Además, J. Maritain. *Frontières de la poésie*. París. 1950; J. Monchanin. *De l'esthetique à la mystique*. París. 1955; José M.ª Valverde. *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid. 1951; Daniel de la Inmaculada. *Mística y estética*. Burgos. 1956.

[100] En casi todos los autores citados —sobre todo en los dos primeros— se hacen largas referencias a san Juan. Añádase Max Milner. *Poésie et vie mystique chez saint Jean de la Croix*. París. 1951; Francisco Yndurain. *Mística y poesía en san Juan de la Cruz*. «Revista de Literatura». 3. 1953, págs. 9-15.

[101] *Op. cit.*, pág. 166.

[102] Cit. por Guillermo de Torre. *Problemática de la Literatura*. Buenos Aires. 1951, pág. 157.

en el prólogo del *Cántico Espiritual* se cifra toda una poética [103].

En efecto, en él podemos encontrar una clave hermenéutica de la poesía sanjuanista. Tratemos de resumirla brevemente. El concepto fundamental en que san Juan condensa la sublime experiencia sobrenatural es el de «inteligencia mística»:

> una teología o sabiduría mística —interpreta el P. Eulogio [104]— en la cual las verdades divinas sin entenderse distintamente, no sólo se conocen, sino que, al mismo tiempo, se gozan o gustan.

El alma experimenta, pues, un conocimiento de Dios por vía de contemplación y en plena desnudez de accidentes, imágenes o fantasmas:

> [la] contemplación está para la vista del entendimiento rasa y ajena de todas nubes de formas y fantasías y noticias particulares que puedan entrar por los sentidos; a oscuras de todo lo sensitivo y natural enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma, sin ella saber cómo.

Pero se trata de un «conocimiento-amoroso» o de un «amor-conocimiento», con valor noético y emotivo a la vez:

> Dios le comunica [al alma] esta ciencia e inteligencia en el amor con que se comunica al alma, esle sabrosa para el entendimiento, pues es ciencia que pertenece a él; y esle también sabrosa a la voluntad, pues es en amor, el cual pertenece a la voluntad.

El alma lo siente, aunque no lo entiende, al modo de lo que acontece en la fe. Así, la inteligencia mística puede calificarse de indistinta, general y confusa.

Esta experiencia de inteligencia mística es esencialmente apofática, inefable:

> ¿... quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden.

---

[103] Jorge Guillén. *Lenguaje y Poesía*. Madrid. Revista de Occidente. 1962, págs. 109 y s.

[104] Eulogio de la Virgen del Carmen. *El «Prólogo» y la hermenéutica del Cántico Espiritual*. «El Monte Carmelo». 66. 1958, pág. 49.

En este punto, como en los anteriores, cabría multiplicar las citas, no sólo del *Cántico Espiritual* sino de la *Noche* y la *Llama*. En esta última dice que

> el propio lenguaje [de la inteligencia mística] es entenderlo para sí y callarlo y gozarlo el que lo tiene.

Pero hay momentos en que el místico siente la necesidad irresistible de desbordarse y comunicar su vivencia a los demás. Lo expresa mejor que nadie Teresa de Jesús en el capítulo XVI del libro de su *Vida*:

> Oh, válgame Dios, cuál está el alma cuando está así. Toda ella querría ser lenguas para alabar al Señor. Dice mil desatinos santos, atinando siempre a contentar a quien la quiere así. Yo sé persona que, con no ser poeta, que le acaescía hacer de pronto coplas muy sentidas...

Habla de sí misma. Es el caso de Francisco de Asís, quien, tras una noche de éxtasis, rompe a cantar el Cántico del sol. O de Catalina de Siena, dictando a tres amanuenses que no daban abasto. Sin duda en todos estos procesos se da cierta afinidad con los trances en que brota la poesía. Comparemos, si no, las palabras de Teresa de Jesús con estas de Rilke a un joven poeta:

> inquiera y reconozca si tendría que morirse en cuanto ya no le fuera permitido escribir; una obra de arte es buena si ha nacido de una íntima necesidad [105].

Así nace la expresión literaria de la vivencia mística inefable: en una tensión interna entre el impulso hacia la comunicación y el refugio en el silencio. Reflejos de este conflicto íntimo pueden verse en la *Subida* 2, 26, 4 y 8; en la *Noche*, 2, 27 y en la *Llama*, 4, 17. El místico cede confiando en la gracia de Dios, porque el amor de Dios es inmenso y

> el alma que de él es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir (núm. 1).

La teología católica, apoyándose en el principio de que la Gracia perfecciona la naturaleza, admite que la vivencia mística

[105] Rainer María Rilke. *Cartas a un joven poeta*. Barcelona, 1949, pág. 15.

puede conllevar fuerzas especiales con que suplir la propia debilidad [106]; pero conviene recordar, en todo caso, que aun en la revelación pública Dios ha respetado siempre los estilos peculiares de cada hagiógrafo, de lo que resulta esa enorme variedad y desigualdad de valores literarios que encontramos en los distintos libros de la Biblia. En su clasificación de la poesía mística distingue muy bien Hatzfeld [107]

> la auténtica poesía mística que vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético... y la poesía pseudopoesía didáctico-alegórica de místicos verdaderos, quienes, por error artístico subjetivo, desechan una genuina representación de sus experiencias en prosa, que estaría en consonancia con sus capacidades expresivas, y adoptan, en cambio, una forma de expresión que no es su fuerte o su vocación y resulta, por tanto, inapropiada.

Ejemplos de una y otra pueden ser, respectivamente, san Juan de la Cruz y santa Teresa. El recurso a la poesía por parte de nuestro místico se apoya además, aparte de en las razones genéricas apuntadas, en dos ideas neoplatónicas: *a)* para el agustino Egidio de Viterbo, que indudablemente influyó en Fray Luis y en los maestros renacentistas,

> la poesía constituye un modo de conocimiento, una especie de teología primitiva [108];

b) el origen divino de la música puede extenderse a la poesía, dado el peculiar carácter musical de ésta en aquel tiempo.

La tarea con que se enfrenta san Juan es gigantesca. Trata de comunicar ese «conocimiento-afecto» (descartemos toda idea de estadios sucesivos) indistinto, general y confuso, discontínuo de toda imagen, que siente pero no entiende. No le sirve para ello un lenguaje *denotativo*, apto sólo para transmisión de conceptos racionales, sino que ha de buscar un lenguaje *connotativo*, trascendente del tiempo y del espacio; en una palabra, metarracional. Y ha de servirse, en fin, de un idioma que, si bien en la literatura petrarquista ha afinado el instrumento léxico

---

[106] J. Arintero. *La evolución mística*. Madrid. 1952, pág. 545.
[107] Helmut Hatzfeld. *Op. cit.*, págs. 16-17.
[108] Vide Eugenio Asensio. *El Erasmismo y las corrientes espirituales afines*. RFE. XXXVI. 1952, pág. 56.

del análisis psicológico en general [109], iba a entrar por vez primera en el campo de tales vivencias sobrenaturales. Me apresuro, sin embargo, a dejar bien sentado algo que muchos críticos olvidan: y es que *el poema nace sin intención didáctica alguna, con ese puro propósito expansivo de cantar las maravillas de Dios.* Sólo más tarde, al servicio de un motivo apostólico, sacrificando lo que era pura Estética —teológica Estética— al interés de las almas, surgen las declaraciones en prosa. Así, al prologar la *Llama de amor viva,* confiesa san Juan:

> *Alguna repugnancia he tenido en declarar estas cuatro Canciones...* (núm. 1).

Estamos, pues, muy lejos de la poesía a lo divino, de composiciones hechas para enfervorizar a las monjas y frailes carmelitas: los tres poemas mayores, las Canciones sanjuanistas —por algo fueron catalogadas aparte en los primeros códices— nacen ligadas a momentos teopáticos, en un lento proceso que jalona la vida de san Juan. Naturalmente, los poemas necesitan como soporte una cierta estructura conceptual:

> en torno al núcleo radical de una particular experiencia —dice el P. Eulogio [110]— puede el poeta dibujar un cuadro descriptivo con elementos que alargan históricamente el preciso momento del traspaso místico.

No es imaginable, por ejemplo, que San Juan haya vivido en la prisión toledana el itinerario completo que las 30-31 estrofas primeras del *Cántico* recogen. Como hay que rechazar el fácil esquema de un paralelismo entre la evolución espiritual del místico y el proceso de los poemas. Todo, en definitiva, nos aleja de una teleología pragmática, y más aún de la didáctica, en la composición de las Canciones. En este sentido el, por otra parte finísimo, estudio de Bousoño—«San Juan de la Cruz, poeta «contemporáneo» [111]— está desenfocado al no acertar en la fijación de las relaciones entre el esquema doctrinal, los tratados y los

---

[109] Rafael Lapesa. *Historia de la lengua española.* Madrid. 1950, pág. 207.

[110] *El «Prólogo» y la hermenéutica del Cántico...*, págs. 40 y s.

[111] Recogido en Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética.* Madrid. Gredos. 4.ª edición. 1966, págs. 182-204.

poemas sanjuanistas. Merece la pena señalar sus puntos flacos. En su «Estructura literaria del Cántico Espiritual» [112] el P. Eulogio ha matizado los distintos géneros literarios utilizados por nuestro místico en el plano del adoctrinamiento espiritual. En tanto que el *Cántico Espiritual,* la *Noche Oscura* y la *Llama de Amor Viva* se presentan como «Declaraciones», respectivamente, de las «Canciones» del *Cántico,* la *Noche* y la *Llama,* la *Subida del Monte Carmelo* aparece como un «Tratado». A su vez, existen notables diferencias entre las citadas «Declaraciones»: *a)* las del *Cántico Espiritual* discurren ceñidas a las estrofas y versos del poema; *b)* las de la *Noche Oscura* pretenden ceñirse a la canción, mas sin lograrlo ya que, insensiblemente, san Juan se desliza hacia la forma de «tratado»; *c)* en la *Llama de Amor Viva,* la 1.ª y 4.ª estrofas son «declaradas» al modo de las del *Cántico,* mientras que en la 2.ª y la 3.ª predomina, de nuevo, la forma tratadista. No cabe, por consiguiente, adoptar, como hace Bousoño, un criterio uniforme en la determinación de las relaciones entre poemas y prosa explicativa. Menos aceptable aun me parece su reconstrucción del acto creador de nuestro poeta, según la cual, «san Juan se halla en posesión, antes de empezar su poema, de una experiencia y teoría mística perfectamente definidas, cuyo esquema general y a veces cuya condensación pormenorizada sigue en su trabajo lírico. De ahí que el hilo conductor del *Cántico* sea, en efecto, místico, no sólo para los comentarios, sino también para nosotros...». Y aduce como prueba del predominio, a veces, de lo doctrinal-místico sobre lo poético la última estrofa del *Cántico* y, más en concreto, sus dos últimos versos:

> ,,, y la caballeria
> a vista de las aguas descendía.

Quisiera notar que tales versos están referidos a uno de los «topoi» poéticos más constantes en la Biblia: la milicia celeste de los astros cuando desciende sobre las aguas del mar. En la *Égloga* de Sánchez de Lima se da una versión mitológica profana:

[112] «El Monte Carmelo». 69. 1960, págs. 383-414.

> Era esto al tiempo que el señor de Delo
> con presuroso paso resolvía
> el carro y los caballos por el cielo,
> para darles beber donde solía [113].

Niego, por tanto, cualquier dicotomía entre doctrina mística y expresión poética en las Canciones. La dificultad interpretativa es la común a toda poesía simbólica, que requiere un máximo esfuerzo en la determinación de supuestos. Por lo demás, san Juan pudo entrever en bloque, en el acto creador, los núcleos de los símbolos centrales, pero no la medula doctrinal de cada uno de los versos y, mucho menos, las explicaciones y trasposiciones explicativas de palabras. El poema emerge, así, como entidad autónoma de naturaleza estética, entendida ésta en su dimensión teológica.

Recobremos el hilo de nuestro discurso. Dejábamos al místico frente a su gigantesca tarea. Para connotar su vivencia, san Juan elige como instrumento básico —lo he insinuado ya— el símbolo. Concuerdo con Bousoño en estimar que Baruzi y Dámaso Alonso, cada uno por su camino, se quedan cortos en la valoración del símbolo, al contemplar sobre todo «el porte continuativo que *a veces* puede éste adoptar» [114]. Uno y otro, sin embargo, nos han proporcionado, también en esto, logros definitivos. El primero, al destacar el carácter nuclear y articulador del símbolo de la noche; Dámaso Alonso, descubriendo como estructura formal literaria de las «Canciones» la alegoría simbólica. A la misma conclusión había llegado, equivalentemente, Luis Cernuda, cuando decía que

> inclinado sobre ella [la poesía sanjuanista] el lector, como sobre un agua clara, ve en la superficie copiarse puramente la imagen del mundo que conoce, y bajo ella, al mismo tiempo, distinta y misteriosa, la profundidad misma del agua; tras la hermosura terrena que en ellos [los versos] le deleita, supone siempre el fondo insondable donde aquella queda suspendida [115].

Me resulta equívoca, sin embargo —y limitadora de la trascendencia del símbolo sanjuanista— esta afirmación de D. Dámaso:

---

[113] *Arte Poética*, pág. 98.
[114] *Op. cit.*, pág. 134.
[115] Luis Cernuda. *Poesía y literatura*. Barcelona. 1960, págs. 48 y s.

> lo único que a este respecto habría que señalar es que aquí alguna vez los dos planos se confunden, quiero decir que la continuidad del símbolo casi se interrumpe, porque los elementos de la realidad, esquivada momentáneamente, afloran [116].

¿Hemos de pensar, entonces, en una superposición de planos en la que el superior recubre y ornamenta el inferior terreno? Entiendo que con ello se restaría fuerza —la fuerza que, en realidad, tiene— al símbolo de san Juan. Dice Georges Morel en su obra *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix* [117]:

> Lors donc que saint Jean de la Croix et les grandes mystiques incorporent la matière à leur langage, il ne s'agit nullement pour eux de chercher dans un second univers naturel une correspondence à cet univers naturel-ci. C'est bien cette reálite matérielle-ci dont ils cherchent à evoquer le sens.

Es idéntica, igualmente, la idea central del libro del P. Nazario de Santa Teresa, *La música callada*:

> san Juan de la Cruz, en cuanto creador... escogió como perspectiva para estrenar su creación el silencio... Situarse más allá de la creación para ver el momento auténtico del fiat, sin reportajes supuestos [118].

Aceptando, por tanto, la tesis de la estructura formal alegórico-simbólica, conviene matizarla en el sentido de que no se trata de una simbología de superposición ornamental o transformativa, sino de un símbolo re-creador en la línea de la idea bíblica de la «nueva creación». Esto explica que el paisaje sanjuanista no sea el artificial, ajardinado o convencional del Renacimiento, sino un paisaje exuberante, total: cavernas, ríos, montes, ínsulas extrañas; y en él, aves, ciervos, leones. Todo un mundo, con enorme apertura espacial hacia el cosmos:

> mil vuelos pasé de un vuelo...

---

[116] *La poesía de San Juan...*, pág. 150.
[117] T. III. *Symbolique*. París. Aubier. 1961, pág. 41.
[118] Nazario de Santa Teresa. *La música callada. Teología del estilo*. Madrid. Ediciones de Espiritualidad Carmelita. 1953, pág. 234. M. José Bayo, en *Aspecto lírico de San Juan de la Cruz*. «Revista de Espiritualidad». 1. 1941-1942, pág. 304, dice: «Simbolismo es, frente a la alegoría, algo mucho más profundo enraizado en la concepción del mundo y de la vida. El simbolismo, que se da excepcionalmente, es una versión atmosférica de un tema pasional... Salomón creó un símbolo: el Cantar de los Cantares».

En la base de la estructura literaria del símbolo en la poesía de san Juan está *la palabra*. Cada palabra, como entidad singular, dentro de una red de interdependencias, llega a nosotros preñada de un sentido y de un sabor vírgenes. Me atrevería a hablar de «proto-palabras», palabras con fuerza re-creadora del cosmos y re-creadas ellas mismas, tanto en su corteza sensorial como en su meollo de concepto. El poeta utiliza para esto los recursos de la retórica: Orozco afirma que

> la onomatopeya, la repetición, la disyunción y, sobre todo, la aliteración rara vez se han dado en la poesía española con la eficacia que se dan en san Juan de la Cruz [119];

Dámaso Alonso habla de

> divinización de la técnica de conceptos [120],

mediante la fusión de los hábitos de la literatura cortesana con la tendencia filosófica más profunda del contrarreformismo. Bousoño cifra la esencia del símbolo en el hecho de que

> su plano real no aparece en la intuición, que es de suyo emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición [121].

En los poemas mayores sanjuanistas el símbolo está entretejido, en esa red de interdependencias en la que se potencian las palabras en cuanto sustancias [122], con elementos de distinta naturaleza: *a)* veladas referencias a sucesos personales; *b)* materia bíblica, doctrinal y figurativa; *c)* «imágenes, figuras y comparaciones» tomadas de la tradición popular y culta... Resulta de todo ello una riquísima plurivalencia que hace advertir a san Juan en el prólogo del *Cántico Espiritual* que,

> aunque en alguna manera se declaran [las Canciones], no hay para qué atarse a la declaración (núm. 2) [123].

---

[119] *Op. cit.*, pág. 191.
[120] *Poesía española*, pág. 290.
[121] *Op. cit.*, pág. 135.
[122] Dámaso Alonso ha estudiado magistralmente esta dimensión de poesía de «sustancias». *La poesía de san Juan...*, págs. 136 y ss.
[123] Sería de enorme utilidad una edición de la poesía sanjuanista que incorporara en aparato crítico la clasificación de esos elementos, en buena parte ya estudiados, que podrían servir de supuestos interpretativos.

Maurice Legendre sugiere que san Juan hubiera sido un gran músico [124]. El P. Crisógono avanza, incluso, la hipótesis —sin base documental, por supuesto— de que pudo seguir las lecciones del músico Salinas en Salamanca. En todo caso, Gerardo Diego y Orozco, desde distintos ángulos, han estudiado la riqueza musical de la poesía sanjuanista; riqueza que, en los poemas mayores, es la expresión justa de la naturaleza de sus producciones: cantos exaltados de las maravillas de Dios en el alma, nacidos en y para el gozo del recuerdo, sin finalidad didáctica alguna.

Conciencia estética y voluntad de estilo

Llegamos al final. ¿Es posible que nuestro místico poeta haya consumado su obra sin conciencia estética? Tal afirmación sólo pudo surgir de una equivocada inteligencia de su actitud ante el arte. Florisoone escribe que de los consejos ocasionales de santa Teresa se pueden deducir algunos principios que revelan, bien a las claras, que nos encontramos ante un «amateur» para quien el arte no es esencial. San Juan tiene la misma concepción del arte, pero...

> si saint Jean de la Croix ne conçoit pas autrement le rôle de l'art, son langage révèle rapidement le technicien, et du milieu de ses oeuvres peut se construire une veritable doctrine dont le theorie est inseparable de la practique. Et, en effet, avec saint Jean de la Croix nous sommes en presence d'un veritable artiste qui a exercé son talent et qui est composé, comme tout veritable artiste, d'un artisan au métier habile et d'un poète [125].

El capítulo 35 del libro III de la *Subida* resume perfectamente el concepto sanjuanista del arte: no un fin en sí mismo, sino un medio que nos acerca a Dios. Pero esto de ninguna manera significa ni comporta una abdicación de la estética. Pocas líneas más adelante, en el capítulo 38 del mismo libro, aplicando el principio a las imágenes, San Juan dice expresamente que

---

[124] «Preface» al libro de H. Chandebois. *Portrait de saint Jean de la Croix*. La flûte de roseau. París. Grasset. 1947, págs. 15-17.

[125] Michel Florisoone. *Esthetique et mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*. París. 1956, pág. 87.

> ... todo ornato y atavío... que se puede hacer a las imágenes es muy poco, por lo cual... son dignos de mucha reprensión... los que hacen algunas tan mal talladas que antes quitan la devoción que la añaden, por lo cual habían de impedir algunos oficiales que en esta arte son cortos y toscos.

El citado Florisoone dedica todo el capítulo IV de su obra a estudiar la estética de la pintura sanjuanista; analiza, por ejemplo [126], la perspectiva horizontal del famoso Cristo crucificado —horizontalidad sugerida en 1954 por el pintor José María Sert—, que pone a san Juan en la línea más avanzada de las técnicas de la época. A la técnica literaria se refieren, sin duda, aquellas palabras, no por muy citadas menos reveladoras: cuando una monja, pasmada ante la dulzura y profundidad de una composición, le preguntó

> si le había dado Dios aquellas palabras tan divinas, le respondió: Hija, algunas veces me las daba Dios, y otras *las buscaba yo* [127].

Es decir, a veces fluía, fácil, el verso, y otras veces tenía que esforzarme en perfilar con la técnica versos y estrofas. Aun en la prosa, que, como he apuntado, escribe san Juan sin finalidad estética, tiene él voluntad de estilo. En el capítulo 19 del libro II de la *Subida*, a renglón seguido de las precauciones, dice que

> no es condenar el buen estilo y retórica y buen término, porque antes hace mucho al caso al predicador... pues el buen término y estilo, aun en las cosas caídas y estragadas levanta y reedifica.

Por esta misma razón procedió él a la redacción «A'» —meramente estilística— de los Comentarios del *Cántico Espiritual*: redacción sólo correctora de la pulcritud gramatical y estilística. En la poesía, sobre todo en los poemas mayores, busca por encima de todo, de manera exclusiva, la belleza, con una libertad de movimiento dentro del campo del arte, que revela un espíritu lucidísimo y profundo.

---

126 El capítulo lleva el título «La nature artiste de saint Jean de la Croix» y destaca cómo, todo a lo largo de su vida, nuestro poeta permaneció fiel a su vocación de pintor y escultor.

127 Cit. por Fray Jerónimo de san José. *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz*. Madrid. 1641. Libro III. Cap. XIII, pág. 289.

> La beauté —concluye Florisoone [128]—, on peut dire... qu'elle est chez saint Jean de la Croix une obsession. Elle est son but. Elle est le chemin. Systematiquement il la cherche sans relâche et son moyen est elle-même. Par la beauté, il découvrira la Beauté.
>
> Ningún vestigio de aficionado se descubre en estas obras magistrales,

dice Guillén [129]. Exactamente. Bousoño lo llama «poeta moderno», por inventar con cuatro siglos de anticipación la expresión visionaria. Él fue el poeta que soñó Baudelaire:

> un perfecto alquimista y un alma santa.

VICTOR G. DE LA CONCHA

[128] *Op. cit.*, pág. 161.
[129] *Op. cit.*, págs. 120 y s.