

## LA CONDICIÓN HISTÓRICA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL*

Si nos trasladáramos imaginariamente a aquellos años, entre los sesenta y los noventa del siglo XVI<sup>1</sup>, y alcanzáramos a calibrar los aspectos fundamentales del hecho poético, tal y como de manera rica, compleja y muy diferente a la actual se producía el fenómeno de la creación y de la transmisión poética, pronto deduciríamos que nos las habíamos con un tipo de manifestaciones que definiríamos a través de unos cuantos subgéneros poéticos, una serie de obsesiones o modas temáticas, una peculiar manera de transmitirse y conocerse, etc.: es decir, con la dimensión histórica del hecho literario.

Voy a intentar subrayar, precisamente, la dimensión histórica de la obra poética de San Juan.

El prototipo poético de aquellos años había de ser el de un escritor que, empezando a asimilar totalmente las formas italianas, es decir, dominando ya la factura de las estrofas endecasilábicas, se volvía de vez en vez hacia otras formas de expresión más tradicionales y gustaba de esa imparable renovación que traía a la memoria de las gentes el ritmo narrativo de los romances y las alternancias cantables de las canciones tradicionales. La voz lírica así dispuesta o métricamente armada buscaba como cauces apropiados desde luego y sobre todo la expresión frecuentemente directa, aunque todavía contenida artísticamente; pero gustaba mucho de las desviaciones expresivas a través de mundos imaginarios: el de los pastores, el de los moriscos —un poquito después— el de algún modelo clásico suministrado por la historia o la mitología... Cada vez con mayor frecuencia el desvío temático que le suministraba algún tema bíblico. El poeta no expresaba tan sólo y directamente su pasión, su dolor, su tristeza o su ansiedad, sino que creaba pastores que vocea-

<sup>1</sup> Me corresponde a mí, al comienzo del Seminario, abrir modestamente el panorama literario de la segunda mitad del siglo XVI, para ubicar el breve corpus poético de San Juan de la Cruz. Los especialistas que me sucederán en el uso de la palabra, perfilarán sin duda lo que forzosamente ha de resultar ahora algo difuso y general; pero, creo, al mismo tiempo, necesario.

ban su tristeza, recordaban a algún mito clásico —Tántalo, a Orfeo— o ensoñaba con el moro cautivo, etc. Y mediante ese desvío expresivo conseguía ese doble y difícil objetivo de la nueva poesía: esconder pudorosamente el propio y dolorido sentir, para que el lector no se creyera más que ligeramente motivado, lo que en definitiva no era sino uno de los dogmas inconscientes de la ideología burguesa, el recato del mundo privado; y conseguía también encauzar la expresión hacia moldes de ricas posibilidades artísticas, en donde, en virtud de la imitatio, se reencontrara con los temas, motivos y aspiraciones del arte literario de la tradición occidental.

Si eso es así —y no he dicho nada que no haya sido de una u otra manera admitido por la crítica— poco nos ha de sorprender el corpus poético de Juan de la Cruz: liras, canciones aliradas, coplas con estribillo y una corta serie de romances. La verdad es que con este curriculum poético no puede ser más que un poeta de esa época, ni mucho anterior ni mucho posterior.

Pero si de los subgéneros poéticos pasamos a los aspectos más comprometidos de su contenido y estilo, hemos de convenir primero y ante todo que el lector recibe una descarga poética muy especial, que tardará mucho tiempo en asimilar y racionalizar en términos históricos. Sin embargo, el paisaje poético es sobradamente conocido: el tono religioso —sobre todo de los romances— conecta inequívocamente con el mundo de los contrafacta o de la “poesía a lo divino”, como decían mayoritariamente y de manera mucho más castiza y menos pedante en la época. Las canciones, sobre todo la que los editores titulan “Cántico espiritual”, es un aquilatado diálogo en un mundo de pastores, es decir, conjuga dos de las manías poéticas del momento, la del diálogo y la del cronotopos —el palabro viene de Batjin— ideal en un mundo rústico. Lo pastoril atraviesa muchas de las restantes composiciones y a veces se entrecruza con el tono popular de cancioncillas.

Si de los temas pasamos a los motivos, es decir a la contemplación más por menudo de cómo se ha hecho cada poema, nos volverá a ocurrir lo mismo: el cántico espiritual va enhebrando casi de modo enciclopédico todos los motivos poéticos que circulaban en la época: la invocación a las criaturas, el vuelo de la paloma, el ciervo herido... Domingo Ynduráin acaba de publicar un denso y enjundioso volumen sobre las letras del verso, en el que coloca detrás del Cántico toda la tradición del pensamiento occidental, con nombre y apellidos<sup>2</sup>. Volveremos a ello.

En fin, en algún momento habíamos de llegar al significado global de un poema, de todos, o de alguna serie. El sentido literal de los romances, por ejemplo, no parece tener posibilidades de discusión: significan lo que literalmente dicen, y punto. A lo más podríamos discutir su valor histórico, es decir, el significado que tiene la adopción de San Juan de este género tradicional y su desvío religioso. Pero nos llevaría lejos.

<sup>2</sup> *Las letras del verso...*, Madrid: Cátedra, 1991.

El problema de mayor complejidad se plantea cuando queremos definir el significado de los grandes poemas sanjuanianos, particularmente de los tres o cuatro esenciales, porque sobre su significado convergen varias suposiciones diversas. Dos de ellas se imponen de modo inmediato al lector: primero la del significado literal más evidente; segundo las confesiones del propio autor sobre lo que ha querido decir. Ninguna de las dos ha de ser concluyente: menos mal, porque resulta que en el caso espectacular del *Cántico Espiritual* ambas definiciones del significado son, en principio, muy divergentes. El significado literal del Cántico apunta hacia una escena de amor y su realización física, el significado del autor, expuesto contundentemente en prosa, dota de un riquísimo significado sacro-alegórico al mismo poema. Ambas lecturas son, sin embargo, posibles y, en principio, coherentes. Acabo de justificar el cartel anunciador de edad de oro de este año, que ha tenido múltiples, variados y curiosos detractores a los que me basta remitir al Diccionario de la *Real Academia Española*<sup>3</sup>, s.u. “amado”, “pecho”, “enamora”, “ansias”, “esposa”, etc. Me apresuro a decir, de inmediato, que no existe sin embargo actitud más empobrecedora y triste ante una obra artística que aquella que se conforma con el significado literal —sólo con el significado literal— de la obra contemplada: se constriñe y traiciona así la esencia misma de la obra artística, que dispara nuestra imaginación por los infinitos e insondables caminos del placer estético.

Y así podíamos seguir.

Nuestra primera zambullida en la poesía de San Juan, por tanto, no depara teóricamente ninguna sorpresa mayúscula: es la poesía de su tiempo.

Vamos a proseguir inmediatamente con el enraizamiento histórico del místico y del poeta. Abro ahora una pausa para suministrar la serie de datos fundamentales, esencialmente referidos al *Cántico Espiritual*, como centro poético desde el que contemplaremos el resto de su poesía.

Juan de la Cruz fue un reformador de la Orden Carmelita, castellano, de formación universitaria. Todas las obras que escribió tienen carácter religioso o evangélico. Entre ellas destaca un corto número de poemas, escritos primero como pura expresión lírica y luego explayados, explicados y parafraseados en largas obras en prosa. No publicó ninguno; pero todos circularon manuscritos y algunos fueron muy conocidos en círculos carmelitas. Es escritor tardío, ya que produce aproximadamente entre 1578 y 1586. Su modo de escribir no es por extensión —nuevas obras—, sino por intensión, es decir, recreando lo ya creado, parafraseando lo ya dicho.

Por lo que se refiere al *Cántico Espiritual*, se sabe que fue redactado en 1578,

<sup>3</sup> Entre los detractores más sonados, una revista de dudosísima calidad, un semanario de cotilleo, que ha recogido la opinión, sin duda falseada, de un conocido profesor español, quien no habría podido calificar la “Estatura mental” de sus colegas —como en la revistilla se hace— a partir de una opinión que no comparte.

probablemente en la cárcel de Toledo. Las últimas estrofas —35 a 39— se redactan más tarde, entre 1582 y 1584.

San Juan comentaba para quien se lo pedía estrofas, versos y pasajes del Cántico. En estas paráfrasis pudo estar la base del extenso comentario en prosa, que se redacta por escrito y unitariamente en 1584, aunque parece haber recibido nuevos y nuevos retoques. Estas diferentes versiones en prosa se publicaron póstumas, en 1627, 1630 y 1639. Los problemas textuales que derivan de todo ello son enormes.

Parece ser que el propio San Juan denominaba al poema como “Canciones de la Esposa”.

Al principio, sin embargo, verso y prosa eran cosas distintas. El mismo San Juan quiso al comienzo escusar una paráfrasis, alegando que “estas canciones se habían hecho estando el espíritu levantado sobre sí mismo”, y que “le quedaba como una memoria confusa de lo que allí le habían comunicado” (palabras de Andrés de la Encarnación, correigionario).

Volvemos ahora a la historicidad del Cántico.

La edad histórica del texto viene determinada por aspectos de todo tipo, algunos quizá importantes en cierto tipo de comentarios: su transmisión manuscrita y los datos sociológicos de producción y extensión primitiva, pongo por caso. Mucho más interesantes son los que obedecen no a una imposición histórica, sino a una elección dentro del abanico de posibilidades que ofrecía el momento. Por ejemplo: la ortografía del poema proviene de una imposición histórica —las normas, o su ausencia, ortográficas— lo mismo que rasgos lingüísticos de todo tipo, algunos de los cuales, por cierto, sólo ahora se han comenzado a aplicar cabalmente a San Juan. Algo tan sencillo como el problema de la aspiración de la h, de suma importancia para la edición, la métrica y la lectura de sus poemas sólo se ha analizado detenidamente este mismo año (en un artículo en el *Boletín de la Real Academia Española*).

Más escandaloso me resulta la explicación de rasgos normativos —el estadio de la lengua que utiliza San Juan— como si fueran libres elecciones de estilo, ignorando en este caso la historicidad de la lengua misma. Cuando un conocido crítico analiza los versos de la noche “Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado, / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”, y dedica un par de páginas a analizar los valores estilísticos y el “perfil circunflejo” de esos pasados que abren la sublime estrofa final de La noche, está olvidando la dimensión histórica del poema, y está disparatando: San Juan no está creando libremente formas de expresión peculiares con esos enclíticos, porque ahí no existe libertad estilística: era la norma lingüística la que imponía posponer el pronombre al comenzar periodo o después de pausa<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Manuel Ballester, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Península, 1977.

Muchos rasgos son tan rabiosamente históricos que no vamos a detenernos en ellos: por ejemplo, la métrica, las liras.

Otros rasgos provienen no de condicionamientos internos a la esencia del poema, como son los lingüísticos, sino que derivan de su situación externa. Fundamentalmente son lo que dejan entrever su forma de creación y de trasmisión.

El Cántico ofrece una serie de rasgos estilísticos que apuntan, entre otras cosas, a un modo peculiar de creación y de transmisión. Por ejemplo las estrofas —excepto quizá el movimiento lento que entrelaza amorosamente la 14 y la 15— tienen una rima única, que cambia sistemáticamente de una a otra, y además todas acaban periodo haciendo coincidir final de estrofa con final de periodo sintáctico. La secuencia formal, por tanto, apunta a una enorme libertad en la creación y en la transmisión de cada una de ellas, porque no dependen métricamente de las otras. El poeta, por un lado, podía crear o suprimir nuevas unidades métricas e insertarlas en cualquier lugar de la serie ya creada; pero el lector o el cantor que las reprodujera podía operar del mismo modo, con una libertad de recreación que tiene mucho que ver con la transmisión oral de la canción. Se pueden recordar estrofas del Canto al azar, como fragmentos de los Beatles o genialidades de Joaquín Sabina, su factura métrica lo permite. Todos estos aspectos apuntan, finalmente, hacia un significado difuso y etéreo, que a veces pudiera derivar más del aire del poema que de su determinación léxica y literal. Yo suelo poner el ejemplo —de signo contrario— de la viejecita que cantaba en la Iglesia: “Viva María, viva el pecado / y viva Santo Domingo que lo ha fundado”. El valor estaba en el sonsonete de la canción y no en su texto prevaricado.

Ya que hemos citado un aspecto de su transmisión oral, podíamos volver a otro de los señalados más arriba, al referirnos a su estructura dialogada. A mi modo de ver la estrofa quinta, los cuatro versos finales de la estrofa 13, las estrofas 20 a 24 y las 34-5 reproducen parlamentos distintos al de las restantes estrofas; y estas restantes han de considerarse parlamento, es decir, parte de un diálogo, precisamente por entrar en juego interlocutores varios. Sobre cómo la estructura dialogada va imponiendo su prestigio a todo tipo de manifestaciones a lo largo del siglo XVI no voy a insistir; pero sí a subrayar que la forma más difícil de acoger el diálogo es la de la poesía lírica, que por definición aleja en ese caso la expresión de sentimientos íntimos —lo que es la lírica— para entregarlos a la voz de los narradores: es decir, que pierde intensidad lírica. La función fálica y la apelativa tienden a sustituir a la expresiva, diría en términos más subidos. En el caso del Cántico, el diálogo va unido a otros aspectos de su transmisión oral, es decir, que comparte con la lírica tradicional: el de su fragmentarismo. El Cántico comienza con el artificio griego, in media res, y reproduce un fragmento dialogado de una desazón amorosa, como las canciones tradicionales, probablemente el más emotivo e intenso. San Juan destiló el perfume de la sugerencia probablemente a partir de las sensaciones que él sentía recordando fragmentariamente intensos retazos de canciones que viajaban en su memoria.

El rasgo del fragmentarismo dialogal no se limita a delatar su modo de creación y de transmisión, sino que alcanza mucho después al editor, que no tiene el signo inequívoco de la rima para casar unas estrofas con otras y establecer sin dudas la secuencia estrófica.

Seguimos con otros rasgos históricos, de carácter mayor.

Hemos hablado de la rica sarta de motivos mostrencos insertos como quien no quiere la cosa en el Cántico, independientemente de su función final. El conocedor de la literatura del tiempo reconoce sin dificultad temas como el del mensajero de amor, el silbo de los aires, la cena de amor, los vientos contrarios —el Cierzo y el Auro—, el ciervo herido, el canto de las sirenas... Parece que —muy de la poesía del siglo XVI— el bellissimo poema no ha dejado resquicio para la originalidad tal y como hoy la entendemos. Y es más. Nos referíamos un poco antes a la extrañeza que puede causar la lectura del libro de Domingo Ynduráin, una de las últimas aportaciones críticas al Cántico que conozco. Allí por ejemplo, para situar cabalmente uno de estos minúsculos motivos manejados por San Juan, el de la caza, pongo por caso, mi admirado y amado colega se remonta al Cratilo y luego pasa y repasa por Andrés el Capellán, algún *lais* de Marie de France, *De rerum proprietatibus* de Bartolomé Anglico; Fray Hernando de Talavera, Ganimedes, Alciato, San Buenaventura, Marsilio Ficino, Ricardo de San Víctor, Lucrecio, G. Bruno, Fray Diego de Estella, Fray Bernardino de Laredo, Osuna, Domingo de Soto, etc. ¡Qué hermosa es la literatura! Como mi admirado compañero dice en un momento de este mismo capítulo (p. 94): “Por este camino se puede llegar a cualquier sitio”. No lo estoy banalizando, ni mucho menos: primero le estoy admirando y luego estoy ejemplificando en este ejemplo de sabiduría histórica cómo en efecto la apertura del texto artístico nos traza la dirección, pero no el camino, que cada lector hace a su azar y su ventura.

Sin embargo —y esto es lo que me interesaba más específicamente—, un lector desapasionado, sencillo, no percibe en una primera lectura ese resonar cultural que el poema parece entrañar. Antes al contrario, lo que percibe es una ejemplar sensación de sencillez, fluidez y limpieza. Al contrario de lo que era la manía de notadores y parafraseadores, sobre todo en textos en prosa, pero no sólo en prosa; la poesía de San Juan nos ha llegado como un vaso de agua pura. Y no se crea que eso es una virtud del verso o del poema: basta con leer a Lope de Vega para darse cuenta de que poetización y versificación no son sinónimos de pureza en este sentido. No. Nos hallamos ante un nuevo ingrediente histórico del Cántico, que procede nuevamente de su empapamiento con la lírica tradicional, con lo que se canta y se lleva en la memoria para soltarlo en el momento que nos venga en gana, como exabrupto de la expresión pura. Y esas condiciones producen la fluidez y la limpieza del Cántico.

Al hojear manuscritos sanjuanistas se observa que la mayoría son testimonios de los círculos de carmelitas. Uno de ellos, de un carácter que da pie a todos los

restantes, proviene del mismo San Juan, a través de un testimonio de Andrés de la Encarnación. Lo he citado antes; San Juan confesó que “estas canciones se habían hecho estando el espíritu levantado sobre sí mismo”, es decir, en momentos de exaltación, parece. Así se siguieron transmitiendo. Existen curiosos testimonios de monjitas correligionarias que señalan muy claramente el placer que experimentaban en cantar aquellas canciones, aunque no sabían muy bien qué podrían significar, porque lo que también parece cierto es que pasaban rápidamente por encima de su significado literal. La lírica de transmisión oral —sea de origen culto o popular— tiene la propiedad de decantarse en el proceso de transmisión, rechazando y sustituyendo todo tipo de material —léxico, sintáctico, temático, onomástico, alusivo, etc.— excesivamente culto o alejado de las entendederas del sujeto trasmisor, hasta alcanzar la forma rodada, sencilla que caracteriza a ese tipo de manifestaciones. Mucho me temo que una cita de San Buenaventura no pasara del primer cambio de memoria.

San Juan ha aceptado esta consecuencia y esta forma: no sabemos si previamente, o como resultado del proceso de copias y trasmisión a que se vio sometida su poesía. Es bastante probable que esta segunda opción funcionara a veces. En el importantísimo manuscrito 6.296 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copias autenticadas que proceden de Baeza, aunque sin autógrafos, como bien se sabe, se dice en varios momentos que las diferencias textuales y en los dibujos del Santo proceden de que escribía de su puño y letra versiones distintas según la monjita a la que se dirigía el escrito o que le pedía algún texto. En el caso del Dibujo del Monte se llega a prevenir, literalmente, al lector de que las diferencias con el texto y otros dibujos radica en que hizo un dibujo para cada monjita, y que más o menos todos eran distintos.

Pero en fin, yo creo que basta con esto para señalar el rasgo evidentemente histórico que deriva de uno de los efectos más admirados de sus poesías. Entrar en el problema textual nos llevaría, ahora, demasiado lejos.

A pesar de llamarse “espiritual”, el Cántico es un poema de contenido literal erótico, tema tabú, si los hay, en el terreno de la crítica literaria sobre mística.

Vaya por delante que el contenido literal de un texto no tiene por qué ser el auténtico o el único, claro está, y mucho menos si se trata de un texto literario, como ya señalábamos antes. No voy a desarrollar ahora una defensa de la apertura del arte frente a su horizonte infinito de lectores; me bastará con aducir un ejemplo mucho más humilde, desde la ladera mucho más neutra de la lengua. “Y un jamón con chorreras”, me dirán ustedes, y al decírmelo me prestarán el argumento definitivo, de que en ese sintagma —es decir, en la rica serie de modismos, catacrasis, etc.— no vale el sentido literal, y que el usuario salta bonitamente por encima del sentido literal de las unidades léxicas para significar una negación, cuya lógica se podría encontrar en una explicación marginal. También hemos apuntado un poco antes cómo las monjitas del Carmelo debían de pasar —las más de las veces— como sobre ascuas por encima del sentido literal del poema. O vaya usted a saber.

Pero San Juan se salta a la torera el significado literal de alguno de sus poemas de otro modo. El contenido literal, excepto en breves casos concretos, es profano y erótico. Se entiende, por tanto, que lo espiritual proviene de su interpretación metafórica —consagrada o inventada—, simbólica y alegórica.

El componente espiritual asoma, sin género de duda, en la estrofa 23 (“Debaxo del manzano /, allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano, / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada”); quizá en el verso final de la estrofa 34 (“y en uno de mis ojos te llagaste”); y en la misteriosa estrofa final.

Para algunos intérpretes, como Miguel García Posada, la importancia del material metafórico reside, funcionalmente, en que sirve a esa discontinuidad propia de la alegoría simbólica, e impone, por consiguiente, y sin lugar a dudas, el significado místico querido por el autor”. Es decir, sería, en cierto modo, la clave para interpretar simbólicamente todo el contenido. Pero no es de esto exactamente de lo que yo quería hablar, sino de la razón histórica por la que San Juan adopta un estilo profano erótico para una expresión que él confiesa —y a veces deja entrever— espiritual.

La primera razón podría ser la de la tradición literaria en la que se inserta San Juan, la del *Cantar de los Cantares*, en donde ya el lenguaje amoroso servía para cantar las excelencias espirituales, la unión del alma con la divinidad, el éxtasis místico. Ahora bien, una tradición no es una explicación, sino la constatación objetiva de una secuencia, lo que hace falta explicar en estos casos es por qué esa tradición y no otra “prende” como explicación buscada por el poeta. Y es aquí donde la dimensión histórica del Cántico se engrosa y se nos aparece. El poeta busca la expresión de lo inefable —la unión mística— por lo más excelso humano, el amor, entiéndase bien: por lo que el código poético de la época presentaba como lo más excelso: el amor, la pasión amorosa en un contexto idílico; a su recuerdo acude entonces una tradición que se moldea perfectamente según ese elemento ideológico de carácter histórico: la del lenguaje erótico del *Cantar de los Cantares*. Es a partir de este proceso que se puede explicar el Cántico como poema rigurosamente histórico, y no adorarlo con afirmaciones que se han venido repitiendo con cierta ligereza: “Ni un eco de la ideología social, política, religiosa o estética coetáneas hace de sus prosas y versos un producto de época”. Por el contrario, el amor entre dos pastores, convertido en tema poético, es el eco más repetido en la ideología artística de la época, para cuya proliferación se puede hablar de múltiples causas: huida del mundo hacia un lugar idílico soñado; intento de recobrar una relación “natural” que la civilización hacía cada vez más difícil; el neoplatonismo, en busca del hombre ideal, que haga juego con la naturaleza; la relación “directa” con las cosas y con el mundo que nos rodea; la antítesis urbana; etc. En este mismo sentido, cuántas páginas de su prosa parecen retazos de una novela pastoril: “No puede dexar de desear el alma enamorada, por más conformidad que tenga con el Amado, la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado; y de otra manera no sería



verdadero amor, porque el salario y paga de el amor no es otra cosa, ni el alma puede querer otra, sino más amor, hasta llegar a perfeccion de amor; porque el amor no se paga sino de sí mismo...”<sup>5</sup>

A veces se ha interpretado veladamente el erotismo místico como la expresión de lo prohibido —a un carmelita descalzo en la España postridentina— utilizando el pretexto de lo simbólico. Creo que la cuestión no es tan sencilla, ni tan inequívoca. En la postura de quien así escribe, de San Juan, hay una aceptación, una asunción clara de la sacralización de la cultura: todo el poema es “espiritual”, no hay nada que tenga, por así decirlo, un referente mundano; pero después de aceptar este principio se hace entrar, mediante el pretexto simbólico, todo lo que no es religioso: los encantos del mundo profano. Este recurso, me gustaría subrayarlo, era profundamente histórico, es el subterfugio de la poesía amorosa del tiempo. El amor humano, la belleza física era un mero trampolín o pretexto para llegar a lo espiritual e insensible. De este modo —dice Otis Green— el poeta petrarquista se puede permitir las expresiones más crudas, las imágenes más eróticas, como efecto superficial desdeñable. Me gustaría citar, al respecto, algunos versos, como por ejemplo estos que aparecen editados como de Francisco de la Torre, pero que son de Cervantes, falto de serenidad por la contemplación de una belleza femenina:

La belleza y la gracia milagrosa  
que descubren del alma el bien interno,  
la hermosura donde yo dicierno  
que está escondida más divina cosa...<sup>6</sup>

Terminaremos analizando cómo este proceso puede ocurrir por la intensificación del proceso de interiorización que se opera en la poesía petrarquista a partir de Garcilaso, es decir, como un elemento artístico que deriva directísimamente de la ideología burguesa<sup>7</sup>. Por ahora recopilemos: 1) que en San Juan, lo erótico y lo humano significan hacia la vertiente de lo religioso; 2) que la expresión simbólica recobra, acoge y acepta todo lo que la sacralización de la cultura había desechado: la pasión erótica.

El sesgo expresivo proporciona al poema, por tanto, una dimensión histórica fundamental, dilatada, porque es la que se manifiesta literalmente en el poema, al contrario de lo que ocurría con tantos y tantos escritores religiosos de la época quienes, al expresarse directamente, empobrecían su discurso.

<sup>5</sup> Cito por la excelente edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Alhambra, 1980, p. 168.

<sup>6</sup> Son una excelente muestra —entre otras muchas— de lo que Antonio Carreira llama “imitaciones, plagios y autofagias”, en *Voz y letra. Revista de Filología*, 1 (1990), 15-142. En este caso la curiosa imitación reconvierte un soneto en una octava real. El pasaje cervantino es de *La Galatea*, pero se encuentra en las antologías poéticas, sin que nadie se halla dado cuenta de su procedencia.

<sup>7</sup> V. mi artículo garcilasiano en el volumen *Le corp et son image...*, ed. A. Redondo, París: Sorbona, 1990.

No se nos debe escapar lo que en este modo de hacer hay de atrevido, novedoso y hasta revolucionario, sobre todo por la sublimación y exaltación de sentimientos humanos —sentido de interioridad, apasionamiento, amor, etc.— en un momento de regresión de la onda humanista. La poesía petrarquista está desarrollando todos sus elementos, pero al aire de los cambios históricos, so capa sacra.

Todo ello es posible, desde luego, por ese modo de expresión —vaguedad, sugerencia, simbolismo...— que confiere a la obra una apertura enorme, la necesaria para disparar los juicios críticos en todas las direcciones. Pero en la vaguedad de significado subyace otro elemento histórico ya señalado. La vaguedad proviene del cruce de elementos muy variados: primero de la interpretación pregonadamente simbólica del poema; lo simbólico, por definición, está lejos de lo literal y posee una evidencia de significado menor. En segundo lugar, la vaguedad del significado proviene de la sabia utilización de los recursos más frecuentes de la lírica tradicional y, quizá, del lenguaje lúdico. El poeta necesita de ese ambiente etéreo para introducir sin estridencias el mundo de lo profano, de la literatura tradicional y secular, incluso de la literatura erótica. El ingrediente de la lírica tradicional en la poesía de San Juan ha sido analizado, desde que lo señaló Dámaso Alonso: la expresión generalizada, universalizable; el carácter de fragmento dramático; la textura métrica muy escondida, pero afectiva; la soltura de las estrofas y de los temas; etc.

Pero —y con esto acabo— el aspecto más llamativo de los poemas de San Juan ancla totalmente en el desarrollo de la poesía petrarquista en España: el ensanchamiento del concepto de “interioridad”. Como es bien sabido, el sentimiento de interioridad es un descubrimiento del hombre renacentista, que pone en juego toda una retórica derivada de la actitud vital que esa conciencia posesiva conlleva. En Garcilaso y los primeros petrarquistas, el alma, el interior, es el lugar en donde el hombre acaba de descubrir los efectos asombrosos del amor (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”), el lugar hacia el que uno se vuelve con admiración y espanto (“Cuando me paro a contemplar mi estado”). En las generaciones inmediatamente posteriores el “alma” no sólo se va agrandando para dar paso a otros sentimientos que no sólo los “efectos del amor” —tal la angustia, la soledad, el dolor, la tristeza...—, sino que la conciencia de esa interioridad produce la antinomia alma/cuerpo, con toda una riquísima gama de variantes retóricas basadas en dentro/fuera, con la inevitable huida hacia uno mismo.

El poeta, refugiado en su alma, en sí mismo, se satisface allí con su sola presencia y recrea los bienes que el mundo enemigo le niega. No es casualidad el poderoso desarrollo de las corrientes neoestoicas en las postrimerías del siglo XVI: es decir el paraguas filosófico que la tradición brindaba. En este proceso de descubrimiento de la interioridad, cada vez más abierta, rica y compleja, San Juan representa un momento extremo: la negación total del mundo externo y la interiorización de cualquier percepción, idea o sentimiento. Toda su expresión poética se co-

loca allí bajo aquella otra primera metáfora: todo es simbólico, porque todo se halla interiorizado y es una experiencia espiritual. El mundo enemigo se ha recuperado y se ha reinserto por vía de la destrucción o de anulación absoluta, para recrearlo como algo totalmente interiorizado. Poco importa que el sentido literal de aquellos versos sea crudo, escandaloso o difícil: no significan ya más que como recreación interior, espiritual, al margen de lo que dicen.

Me gustaría dedicar un párrafo final de cierre, para justificar ciertos aspectos de su poesía, que hubieran podido quedar demasiado ensombrecidos por el "historicismo" machacón que he intentado señalar. Es decir: existen novedades, parcelas creadoras, atisbos, etc. Ante todo, es muy llamativa la actitud literaria de San Juan al elaborar artísticamente sub modo poesía amorosa un contenido confesadamente religioso, engastando elementos tan dispares como el petrarquismo, la canción tradicional, la literatura pastoril, las fuentes bíblicas... Este desparpajo con que San Juan utiliza los distintos elementos culturales, los reelabora y los transforma, contrasta enormemente con el contexto constreñido y pacato de la España que le tocó vivir e incluso con el camino "hacia las preceptivas" tomado por la poesía española del siglo XVI. Herrera es un poeta "cerrado", frente a San Juan, como lo son la mayoría de sus contemporáneos y como lo empezaba a ser peligrosamente la literatura finisecular, antes del estallido teatral o de Cervantes. La cuestión podría enunciarse, con mayor atrevimiento, diciendo que San Juan encontró mediante este y otros poemas un modo de expresión que la ideología neofeudal quería negar.

PABLO JAURALDE POU  
Universidad Autónoma de Madrid

