

LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ*

La poesía de San Juan de la Cruz nos pone frente a erizados problemas.

Los poemas del Santo pueden dividirse en mayores (los que están en metro endecasílabo) y menores (los demás). Los mayores son cuatro: el *Cántico espiritual*, la *Noche oscura*, la *Llama de amor viva* y el del *Pastorcico*. Los tres primeros fueron comentados en prosa por el mismo poeta. De modo que al lado de la *Llama de amor viva*, hay los comentarios a la *Llama*, y al lado del *Cántico espiritual*, los comentarios al *Cántico*. Pero es preciso tener en cuenta que la *Noche oscura* fue comentada dos veces en prosa por su autor, con texto muy diferente: una vez en el comentario que también lleva por título *Noche oscura del alma* y otra vez en el llamado *Subida al Monte Carmelo*.

Aparte quedan las demás poesías, que no fueron comentadas en prosa por su autor. De los poemas que hemos llamado mayores, sólo el del *Pastorcico* no tiene comentario. Ninguna de las poesías que he llamado *menores* fueron comentadas. Son muy pocas (cinco coplas y diez romances). La obra poética de San Juan de la Cruz es, pues, muy breve.

Dejémonos de Góngora. Las mayores dificultades de la poesía española nos las ofrece San Juan de la Cruz. El problema más arduo que se nos plantea es el de las relaciones mutuas entre poesía y experiencia mística, y entre poesía y comentarios en prosa. Yo he tenido que rehuir estos espinosísimos problemas, por no ser competente para tratarlos. Las materias espirituales son difíciles de deslindar. Alguna vez tendremos que orillar problemas místicos, pero sin penetrar en ellos.

* Conferencia pronunciada en el Instituto Caro y Cuervo el jueves 7 de octubre de 1948.

Voy a dirigir sólo mi atención hacia el problema literario que plantea esta extraña poesía. De su alto valor no puede haber quien dude. Voy a considerarla como un fenómeno literario normal. Y la pregunta más importante que se nos presenta es ésta: ¿En qué reside la fuerza de su prodigiosa virtualidad estética que aún hondamente, exquisitamente nos perturba?

Para responder a esta pregunta nos hubiera convenido considerar primero la poesía de San Juan de la Cruz dentro del marco de la de su época. Esta flor extraña, este prodigio que parece, no obra de hombre, sino de divinidad, ¿en qué relación está con la literatura de su época? ¿Hay huella en este recinto encantado de la tradición poética de los hombres?

A responder a esta pregunta dediqué una gran parte de mi librito *La Poesía de San Juan de la Cruz* (cuya 2ª edición ha sido publicada en la Colección Crisol, de la editorial Aguilar).

Yo no puedo sino dar aquí un brevísimo resumen.

Pues sí, la poesía de San Juan de la Cruz, considerada desde el lado humano, tiene unas evidentes raíces. Es una consecuencia de la poesía de Garcilaso, como lo prueba no sólo la estrofa, la lira, que pudo llegar a San Juan a través de Fray Luis de León, sino también la fraseología y el léxico. Véase un pasaje de Garcilaso:

... el viento espira,
Filomena suspira en dulce canto...

Y otro de San Juan de la Cruz:

El aspirar del aire
el canto de la dulce Filomena

Comprendemos que el segundo no es sino trasposición del primero. Es un ejemplo, entre otros muchos, que prueba que la tierna voz de Garcilaso dejó profunda huella en el espíritu de nuestro místico.

Más curioso aún es el siguiente hecho. En el año 1575 un rimador llamado Sebastián de Córdoba imprime las *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y reli-*

giosas. Una divinización puede resultar también profanización. El bueno de Córdoba va siguiendo el texto de Garcilaso y convirtiéndolo del amor profano al amor divino. ¡Y qué cosas se le ocurren! El Salicio y el Nemoroso que en la *Egloga primera* reprochan y lamentan a Galatea-Elisa quedan convertidos en Jesucristo y el pecador que lamentan, el uno al alma perdida, el otro sus pecados, etc. Ya Baruzi había probado que San Juan de la Cruz tuvo en sus manos el libro de Córdoba. Pero nadie se había fijado en que también lo imitó. Es lo que traté de hacer en mi mencionado libro. Veamos un par de ejemplos. Ante todo el tema del árbol, tal como aparece en el poema del *Pastorcico*:

Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho del amor muy lastimado.

Así comienza el poema del pastorcico. La voz de San Juan de la Cruz es aquí muy distinta de lo que en sus otros poemas mayores ha de ser. Siempre habrá en él ternura; pero la de esta poesía es aún más desvaída, más lánguida, más morosa. Nada en ella de la velocidad rítmica e imaginativa que en otros poemas hemos de estudiar. Nada que recuerde las encendidas, hieráticas expresiones, ni el ambiente embriagador del *Cantar de los Cantares*:

No llora por haberle amor llagado,
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido,
mas llora de pensar que está olvidado.

Que sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena,
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado.

Y dice el pastorcico: ¡Ay desdichado
de aquel que de mi amor ha hecho ausencia,
y no quiere gozar la mi presencia,
y el pecho por su amor muy lastimado.

El ambiente es finísimo, delgado, de una extraordinaria limpidez. ¿No es quizá el fino sentimiento de la pastoral

garcilasesca lo que aquí nos encanta? ¡Con cuántas negociaciones, con qué escasez de medios! Un pastor enamorado de una pastora, pastora ingrata que olvida aquel fino amor. Cuatro breves estrofas se han sucedido ya, y el tema insiste, apoyado en la repetición variada del melancólico verso:

el pecho del amor muy lastimado.

Ni Naturaleza (sólo un árbol simbólico aparecerá en la estrofa última), ni imágenes. Esta dulce poesía no es más que un sentimiento, sin paisaje: un pastorcito herido de amor, deshecho de amor. Mas cerramos los ojos, y el paisaje, ni aludido ni pintado, aparece al fondo: es un paisaje de verdes recientes, ternísimos, húmedos, sobre los que se cierne una neblina muy sutil.

Un pastorcito herido de amor. ¿Es un pastor de Garcilaso? De Garcilaso parecen venir la suavidad, la melancolía, la tierna veladura de la voz. Ni Naturaleza, ni imágenes.

Mas llega la estrofa última:

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
en un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado asido de ellos,
el pecho del amor muy lastimado.

Y ahora comprendemos. Ese árbol es el árbol de la Cruz; ese pastor es Dios humanizado; esa pastora, es el hombre, nuestra alma, y todo el poema una alegoría del misterio de la Redención. La pastoral se ha entroncado en una alegoría cristiana. La simbolización del madero de la Cruz en árbol tiene una trayectoria conocida. ¿Pero de dónde viene ese pastorcito? Baruzi pensaba que de Garcilaso. Mas hay otro modelo evidente, y directo.

Es Sebastián de Córdoba, al divinizar la *Egloga segunda* de Garcilaso. El árbol de la pastoral está ya convertido en Córdoba en *Arbol de la Cruz*. Y allí, en Córdoba, aparece también un pastorcito divino (símbolo de Jesucristo) herido sobre el árbol.

Un pastor en espera amorosa, herido, sangriento, está levantado sobre el árbol eglógico, ya Arbol redentor, en Cór-

doba. Y en San Juan de la Cruz, un pastorcico, llagado de amor, herido, se ha levantado sobre el árbol de la égloga, ya símbolo de Redención, y se ha quedado allí muerto.

Y la turbia adaptación de un lugar de Garcilaso por la torpe pluma de un rimador devoto como Córdoba, se convierte en ese poema de San Juan de la Cruz, bellissimo y de luz pálida. Los caminos del arte, en el poeta místico, llevan nuestro asombro por las orillas del milagro.

Veamos otro ejemplo.

Todo lector de San Juan de la Cruz queda impregnado, acompañado a lo largo de su vida — como por una ternura presente y soterraña — por el bellissimo pasaje de la *Noche oscura*:

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

No existen comentarios a las últimas estrofas de la *Noche*, y así no sabemos la concreta interpretación mística que el poeta habría dado a su rapto lírico. Pero conocida nos es, por los comentarios a otros lugares próximos del *Cántico* y de la *Llama*, la función del aire en la críptica simbólica de San Juan de la Cruz: alude a las más íntimas y sutiles operaciones de la Divinidad en los últimos trances de la unión perfecta: es el soplo del Santo Espíritu creador.

Nos queda la bella imagen con su apasionado temblor humano. No sé por qué, pues la paridad dista mucho de ser absoluta, he sentido de modo especial el encanto de las tres últimas estrofas de la *Noche* (el amor en la profunda nocturnidad) al contemplar los dibujos coloreados — de técnica torpe, pero de refinado espíritu — de la tardía escuela india de Kangra. Bajo serena titilación de estrellas, una pareja de amantes camina, iluminando con su rastro la densa noche. Y se adivina el suave ventalle de los negros árboles del fondo. O más cercano aún, los nocturnos enamorados se recrean en la alta terraza del palacio, junto a la frescura de un estanque.

Hay la brisa de la noche ya cercana a “los levantes de la aurora”.

Y algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago.

Y ahora la imagen de la estrofa alada. Los amantes del alto amor han subido a la torre del recinto, y allí — “más alto, amor, más alto” — donde la vida humana cesa, donde el temblor de los astros es más próximo, al dulce soplo que entre almena y almena se filtra, la Amada esparce los adorados cabellos. La vida ha cesado, la pasión también. Y amar es sólo una permanente inminencia sin deseo, un suave soplo, un aroma:

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.
Quedéme y olvidéme,
y el rostro recliné sobre el Amado.
Cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Groseramente tenemos que penetrar en el encanto. Tenemos que volver al librejo de Sebastián de Córdoba.

Y allí encontramos, de nuevo (cuando el infatigable rimador — tan devoto, de tan buena voluntad — está divinizando la *Egloga segunda* de Garcilaso) un pasaje en que la escena de amor está situada en lo alto de una torre, y donde los favores del dulce juego, están deliciosamente oreados por el viento de la noche que entre almena y almena se filtra.

Y otra vez — ¡oh portento! — la humilde trama de los versos de Córdoba ha sido convertida en belleza única y gozo para siempre.

Y podríamos multiplicar los ejemplos.

Resulta, pues, que en San Juan de la Cruz hay abundantes huellas de la poesía de Garcilaso, y bastantes reminiscencias de la desgraciada divinización de la poesía de Garcilaso perpetrada por Sebastián de Córdoba.

Que la tierna luz temblorosa del verso de Garcilaso pudiera mover a San Juan de la Cruz cuando avanzaba por la senda mística, lo comprendemos. ¡Pero que imite la torpe voz de Córdoba!

Sí; aquí se levanta un oscuro, interesantísimo problema. ¿Cómo es posible que San Juan de la Cruz, el altísimo poeta, se aficionara a ese libro de Córdoba, que lo hiciera compañero espiritual suyo, que algunas veces se inspirara en él? ¿Qué criterio de belleza era, según eso, el de este artista incomparable? ¿Es que despreciaba en absoluto las vías estéticas atento sólo a las espirituales? ¿Acaso la poesía no fué para él más que un instrumento? Pero el místico que, a través del túnel de las noches, desembocaba a la belleza del mundo, ¿cómo podría dejar de ver que la poesía era también una bella criatura de Dios? Rambla abajo, llevados por este ritmo de interrogantes, no hay más que un término: el prodigio absoluto: toda la poesía de San Juan de la Cruz sería milagrosa y el poeta habría repetido divinamente el milagro natural del jilguero y del ruiseñor.

No excluyo el portento. Pero, si las hay, prefiero explicaciones humanas.

Creo que San Juan de la Cruz debió de leer a Garcilaso en sus años adolescentes, en Medina, antes de la toma de hábito (1563). Allí hace sus primeros estudios. Son esos años terribles de la adolescencia, traspasados de descos vagos. La vida es un temblor delicioso, un ansia sin objeto claro, una embriaguez oscilante y de un desasosiego con ignorancia del agujón. Amor divino, amor humano, ¡qué tierno juego, qué ronda alternante! También Dios se refleja en unos bellos ojos de niña. Y es entonces cuando se abre, alcázar absoluto, un ambiente mágico: el mundo de la poesía.

Pero la senda se hace nítida. Y el joven de 21 años toma el hábito en la misma población donde ha transcurrido su adolescencia. Juan de Yepes se ha vertido a lo espiritual.

Santa Teresa de Jesús se arrepiente de su juvenil afición a los libros de caballerías. ¿No le ocurrió lo mismo a San Juan de la Cruz con relación a Garcilaso? Esos versos son

amor del mundo, y en el fondo lascivia. Hay que huír de ellos, hay que raerlos del alma.

Y allá por el año 1575 un libro pequeño cae en sus manos. ¿La tentación de Boscán y Garcilaso, otra vez? No: es un Boscán y Garcilaso a lo divino. Es el libro de Sebastián de Córdoba. Y lee. Es un descubrimiento: toda aquella ternura de Garcilaso, todos aquellos deliquios de amor, todo puede verterse al amor divino. El deleite de los años mozos y la misma amorosa profanidad de los mágicos versos pueden venir así a rendir homenaje a la Divinidad. Y el libro de Córdoba — aunque parte de su burda hilaza tenía que herir su sensibilidad — se le convierte en compañero querido. Y quizá no se avergüenza de volver al auténtico Garcilaso, porque sabe que casi todo lo que se dice allí puede ser vertido al amor de Dios y quizá vuelve a tomar entre sus manos el profano libro. Y no se recela de que de aquella suavísima voz humana pase, directamente, algo a su propia poesía. He aquí mi interpretación. Razonable. ¿Pero no sentimos aún, al fondo, el roce del ala del prodigio?

También en mi libro he estudiado el influjo sobre San Juan de la Cruz de la poesía popular. Es muy grande sobre todo en los poemas menores.

En cambio, en ese libro se dedicaba sólo un breve capítulo al influjo bíblico en la obra de nuestro poeta. En la ciudad de Buenos Aires, una entonces señorita muy erudita e inteligente (que no es lo mismo), y que merece, por tanto, toda mi estimación literaria, me echó en cara el haberme detenido largamente en la imitación de Córdoba, y haber concedido pocas páginas a la de la Biblia. ¿Qué duda cabe de que desde un punto de serena distribución armónica mi distinguida crítica tenía razón? Pero en primer lugar, y no soy (ni quiero ser) un crítico armónico, sino apasionado, y era natural que al aportar un elemento nuevo me demorara en el análisis. En fin, en mi librito, aunque brevemente, estaba reconocido el enorme influjo bíblico sobre el Santo poeta. Más aún; el *Cantar de los Cantares* es su ambiente, la atmósfera en que vive y respira. O con más exactitud, es el ambiente en que

se refugia cada vez que toca en los misterios inexpressables, inefables.

De sus poemas comentados, es totalmente de influjo bíblico (del *Cantar de los Cantares*) el *Cántico espiritual*. La *Llama de amor viva*, con sus dos poderosas imágenes (la de la llama y la de las *lámparas de fuego*) procede también (precisamente por esas imágenes) del *Cantar de los Cantares* (*lampades ejus, lampades ignis atque flammarum*): lo abrasante y lo iluminativo. Pero la interpretación ha sido vertiginosamente profundizada por la intuición lírica de San Juan de la Cruz.

En cuanto al poema de la *Noche* también el punto de partida es el *Cantar de los Cantares*. "En mi lecho por las noches busqué al que ama mi alma, le busqué y no le hallé. Me levantaré y daré vueltas a la ciudad por las calles y por las plazas buscaré al que ama mi alma".

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

Pero ésta es la única coincidencia inicial: la salida nocturna. El poema sigue sostenido por la creación de las *noches*, la más alta creación conceptual de San Juan de la Cruz, en cuya exposición no me puedo detener, porque tendría que entrar en el terreno de teología mística que me he vedado. Y tampoco tenemos tiempo para ello. (Los comentarios del Santo pueden ser al lector clara guía).

Pero en las tres estrofas finales de la *Noche* se llega a la unión; y entonces sucede un fenómeno interesante: los comentarios han cesado, porque ya no saben explicar. Y el poema, incapaz de otra expresión, se refugia de nuevo en el ambiente embriagado del *Cantar de los Cantares*.

Tratemos ahora de acercarnos más a los poemas, más íntimamente, más entrañadamente. Tenemos delante el problema del estilo.

Al escribir mi librito dí muchos pasos en balde. Quise

emplear procedimientos analíticos parecidos a los que había usado con algún éxito para estudiar a Garcilaso o a Góngora. Me desesperaba: el secreto de la magia de San Juan de la Cruz se me escapaba de las manos.

Anotaba sí maravillosas unidades rítmicas, versos cuajados, que, en este poeta, al parecer, poco técnico, fraguaban con un poder de evocación, con palabras sabrosas — densidad, color, perfume — como en ningún otro castellano:

y el ventalle de cedros aire daba ...
entre las azucenas olvidado ...
en par de los levantes de la aurora ...
y el mosto de granadas gustaremos ... Etc.

o las aliteraciones de *eses*

pasó por estos sotos con presura ...
el silbo de los aires amorosos ...
estando ya mi casa sosegada ...

Los dos primeros ejemplos, presura silbadora de la saeta o de los frescos vientos de la llanura; en el último, siseo evocador del silencio, el reposo y el sosiego. En fin, versos que se quedaban tartamudeando como única expresión de lo divinamente inexpresable. Nótese los tres *ques*, en cualquiera otra ocasión, feo vicio:

un no sé qué que quedan balbuciendo ...

Y otras peculiaridades de estilo interior o exterior. Pero todo era poco. Nada que pudiera explicar esa constante sensación de frescura, de virginalidad y originalidad que nos produce la poesía del Santo y que es como un delicioso oreo cuando a ella pasamos desde las de otros poetas, aún de los mayores de nuestro Siglo de Oro. ¿En dónde podrá residir esa impresión de novedad, de infinita llanura virginal, cencida, sobre la que corren brisas recién creadas, que nos da el arte de este poeta?

Su expresión es más fuerte, más impregnante, más sintética que la de los otros que tanto hemos saboreado. Hay en él una rapidez, una condensación abrasadas y penetrantes:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huíste,
habiéndome herido,
salí tras ti, clamando, y eras ido.

“Y me dejaste con gemido”: es el primer grito, el primer alarido de abandono del pobre preso en la cárcel de Toledo (el Santo estuvo preso por los Carmelitas que se oponían a la reforma de la orden). Y es la palabra, el prodigio de la palabra desnuda, en toda su hiriente fuerza de expresión. ¡Cuán densa es la estrofa, cómo está cargada de pasión y de drama, de acción y de sentimiento, de incidencias parciales y de sentido totalizador. ¡Cómo en el último verso

Salí tras ti, clamando, y eras ido

se condensan relaciones gramaticales y operaciones humanas, la esperanza activa y el desaliento, el grito y la desolación.

¡Velocidad, condensación, desnudez expresiva, prodigio de la palabra en su nitidez original. Mas éstas son aún fórmulas vagas para una vaga intuición.

Si pudiéramos demorarnos en un análisis gramatical, veríamos que esto se traduce en sintetismo de las nociones, función predominante del sustantivo a expensas del adjetivo, a expensas de la función verbal.

A expensas de la función verbal. Un solo ejemplo:

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedo de las noches veladores,
por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro...

Copiosa condensación de materia en cinco versos, con una ordenación afilada y veloz, como una flecha, que va desde las alimañas del viento y del bosque a toda la amplitud del pensativo campo, y que luego asciende silbando a lo delgado, a lo sutil e inaprensible para clavarse trémula en la pavorosa alerta de la noche profunda. Pero atendamos a la estructura gramatical: *os conjuro* es el único verbo que afecta a un complemento de nada menos que once términos.

Función predominante del sustantivo a expensas de la función verbal, pero sobre todo a expensas del adjetivo.

En mi libro he hecho una comparación entre la *Flor de Gnido*, de Garcilaso y el *Cántico espiritual*: la proporción de

adjetivos es casi el triple en Garcilaso que en San Juan de la Cruz (en los poemas comparados). Y otra cosa importante, los adjetivos antepuestos o epítetos son en Garcilaso el doble de los pospuestos o especificativos; en San Juan de la Cruz, por el contrario, los antepuestos son menos de la tercera parte de los pospuestos. En resumen: Garcilaso usa mucho el adjetivo, San Juan poco; Garcilaso usa mucho más el antepuesto; nuestro poeta mucho más el pospuesto.

Las consecuencias de la escasez de adjetivos en San Juan de la Cruz se comprenden en seguida: se aumenta la velocidad, la cohesión y la concentración de todo el período poético; resulta resaltada la función del nombre. Porque los nombres se adensan, se suceden con más rapidez; y, aún más importante, porque el nombre aislado, desnudo, tiene que multiplicar sus valencias afectivas, recargándose a la par de su original fuerza intuitiva que en la poesía del Renacimiento había cómodamente abandonado a la función adjetival. De ahí esa sensación de frescura, de oreo, al pasar a la poesía de San Juan de la Cruz. Tómense otra vez los versos "Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido". Pensemos en el valor de ese sollozo final "con gemido". Y tratemos de añadirle cualquier adjetivo oportuno: el sentido en lugar de avivarse, se embota.

Otro rasgo: el poeta emplea pocos adjetivos, pero cuando los usa suelen venir acumulados en una o dos estrofas. Las diez primeras estrofas del *Cántico* no contienen ni un adjetivo. ¡Diez estrofas sin adjetivo! Pero desde la once empiezan a aparecer y en la 13 y la 14 se amontonarán y sucederán casi verso a verso:

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

La noche sosegada,
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora . . .

Y este cambio ha coincidido, en la contextura interna del poema, con el paso de la mortificación y meditación (vías purgativa e iluminativa) a la vía unitiva. De un modo isócrono, el movimiento estilístico ha cambiado también. La apresurada velocidad de la búsqueda ha desaparecido. El poeta, en la purgación del sentido y en la espiritual, iba veloz, como el alma enamorada. En nada, en ningún encanto (y en ningún espanto) se detenía:

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas,
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras...

Pero ahora ha encontrado al Amado. Y su voz se remansa y se explaya en anchura de gozo, y las cosas, las flores bellas del mundo ya tienen un sabor y un perfume. Ya no es necesaria la premura. Los adjetivos expanden la frase y jugosamente y jubilosamente la hinchan. Al cambio de línea interna del poema ha acompañado un cambio de la andadura estilística. Pero a este cambio del tiempo estilístico acompaña aún otro efecto. Y es que el adjetivo, monótonamente usado por la poesía renacentista, se redime así, se salva otra vez. Tras el ardor requemado de las primeras estrofas, ¡cómo volvemos a gustar el efecto mágico del adjetivo que prolonga y enriquece la dulce estela del nombre "los valles solitarios nemorosos", "las ínsulas extrañas", "los ríos sonoros", "el silbo de los aires amorosos", "la noche sosegada", "la música callada", "la soledad sonora"!

Todos estos adjetivos son pospuestos. En la *Flor de Gnido* de Garcilaso, llegan a hastiarnos los adjetivos antepuestos o epítetos "ásperas montañas", "suave canto", "fiero Marte", en donde la cualidad inherente al nombre, que el adjetivo antepuesto debería realzar, pierde toda virtualidad porque el epíteto se congela, se anquilosa en seguida (el *fiero Marte* apenas dice más que *Marte*). Lo mismo se puede ver en la obra de cualquier poeta renacentista. El epíteto o adjetivo antepuesto se convierte en seguida, en tópico, es decir se desvaloriza, se inutiliza.

Y de ahí nace el contraste que nos ofrece la poesía de San Juan de la Cruz, la virginidad, novedad y jugo de sus adjetivos pospuestos. Compárese “ásperas montañas” o “fiero Marte” con los “ríos sonoros”, “la música callada”. Y no es sólo la posición del adjetivo, sino la frésca, la mañanera intuición, las gozosas entregas, la hiriente originalidad con que el poeta ha sabido escoger sus adjetivos, y así el “aspirar sabroso” del aire del espíritu, la “mano serena” de los vientos, el “cierzo muerto”, las “ínsulas extrañas” tendrán en su poesía una magia que ha de poblar de eterna, recién creada novedad el mundo de nuestra imaginación.

Y ahora, partiendo de la trama íntima que forma el sistema de valores gramaticales en el lenguaje de San Juan de la Cruz, sí que hemos obtenido quizá algún hallazgo. Hemos llegado tal vez a determinar cuál es la principal diferencia entre la gracia suave, sedosa, prolongada del estilo de Garcilaso y la llama rauda, veloz, dulcemente heridora, a ratos remansada en perfume y pausada música, del estilo de San Juan de la Cruz.

La indagación del estilo debería ahora proseguirse por la de la estructura poemática. Tengo que proceder muy sumariamente, y elegir sólo algunos ejemplos.

Tomemos el *Cántico espiritual*. Existen de este poema, fundamentalmente, dos redacciones (en rigor son tres, pero debo prescindir del pormenor). La diferencia esencial consiste sólo en el orden de las estrofas, que en la segunda versión se han ajustado más regularmente a la gradación de la progresión o escala mística. Pero es muy probable que esa segunda ordenación no sea obra del poeta. Atengámonos a la redacción primera.

En ella el alma, con impulso irresistible se adelanta hacia la unión, estado en el que le sobrevienen aún celos y temores (en la segunda el proceso purificativo es más perfecto y la posesión ya no perturbada). La primera redacción parece convenir más al momento del ardor creativo.

¿Qué ángeles de música y sueño guiaron la mano que escribía? El alma, con gemido, desolada y en abandono, sale

en busca del Amado. Ya la hemos visto, en velocidad de búsqueda, indiferente a las flores y los espantos. Y pregunta a las criaturas, y las criaturas no le dan sino pálidos reflejos del amado ausente:

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado,
oh prado de verduras,
de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado!
Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura,
y yéndolos mirando,
con sola su figura,
vestidos los dejó de su hermosura.

Pero el alma no se satisface: quiere que el Amado descubra su presencia. Y pregunta a la fuente (A la fuente de la Fe, nos dirán los comentarios):

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

Y en la fuente cristalina se reflejan los ojos de belleza irresistible. Ha terminado el proceso purgativo e iluminativo y comienza el unitivo. Ya lo sabéis: a la velocidad de búsqueda ha correspondido hasta ahora un estilo, ardiente, condensado. Y ahora el hallazgo: pero el alma no puede resistir aún la divina luz de esos ojos y pide al Amado que los aparte ("Apártalos, Amado, que voy de vuelo", dice). Sólo aquella vislumbre ya la ha dejado transida de gozo. La expresión que corría como río entre montañas, se abre ahora en dilatada vega, donde las aguas se remansan en un sosiego y un gusto de gozar los cielos y reflejar las flores:

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

La noche sosegada,
 en par de los levantes de la Aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora.

El verso va ondulándose juvenilmente entre los gozos del enamoramiento, deteniéndose y enredándose con las puerilidades y los juegos del noviazgo. Hasta la bella invocación de la Esposa a los vientos

Deténte, cierzo muerto,
 ven, austro, que recuerdas los amores,
 aspira por mi huerto
 y corran los olores
 y pacerá el Amado entre las flores.

Una pausa, que el sentido señala exactamente, y la voz grave y serena del Esposo nos dirá que la unión ya se ha consumado:

Entrádose ha la Esposa
 en el ameno huerto deseado,
 y a su sabor reposa,
 el cuello reclinado
 sobre los dulces brazos del Amado.

Han terminado, pues, los desposorios y hemos entrado en la perfecta unión, en el matrimonio espiritual.

Mas los esposos temen que haya importunamientos que puedan interrumpir su dicha, y el Esposo conjura velozmente a los seres de la Naturaleza y a los espantos de la alta noche:

A las aves ligeras,
 leones, ciervos, gamos saltadores,
 montes, valles, riberas,
 aguas, aires, ardores
 y miedos de las noches veladores,
 por las amenas liras
 y canto de serenas os conjuro
 que cesen vuestras iras,
 y no toquéis al muro,
 porque la Esposa duerma más seguro.

Y la Esposa, embriagada en música, en colores y densos perfumes, pide a las doncellas de Judea que se alejen:

¡Oh ninfas de Judea,
 en tanto que en las flores y rosales
 el ámbar perfumea,
 morá en los arrabales
 y no queráis tocar nuestros umbrales!

Todo en paz. Los Esposos han llegado al grado más alto de la unión. Pero la Esposa, el alma, quiere más: quisiera penetrar más profundamente en la naturaleza de Dios, fuera de los límites que la vida corporal tolera

Gocémonos, Amado,
 y vámonos a ver en tu hermosura,
 al monte y al collado
 do mana el agua pura,
 entremos más adentro en la espesura.
 Y luego a las subidas
 cavernas de la piedra nos iremos,
 que están bien escondidas,
 y allí nos entraremos
 y el mosto de granadas gustaremos.

Allí le mostraría el Esposo las últimas bellezas que (fuera del sentido concreto de los comentarios) son las delicias delgadas del aire y de la música, la hermosura de la Naturaleza y de la Noche. Allí me mostrarías, dice la Esposa

el aspirar del aire,
 el canto de la dulce Filomena,
 el soto y su donaire
 en la noche serena,
 con llama que consume y no da pena.

La estrofa final nos da la razón por la que la Esposa puede ya aspirar a las máximas inteligencias: porque han cesado todos los enemigos y movimientos exteriores. La estrofa, de un hieratismo pausado, con la introducción del demonio (por medio del enigmático Aminadab) produce una maravillosa sensación final y anticlimática de relajación de descenso:

Que nadie lo miraba,
 Aminadab tampoco parecía,
 y el cerco sosegaba,
 y la caballería
 a vista de las aguas descendía.

La estructura total del poema, el más largo de San Juan de la Cruz, es desde el punto de vista literario, perfecta: velocidad condensada de la vía purgativa y la iluminativa, amplio canto de la Esposa y juegos y delicias del noviazgo, en los desposorios; cántico alternado de los Esposos, en el matrimonio espiritual; perfecta unión e ímpetu del alma que pide las supremas delicias; efecto descendente de la última estrofa. ¿Poeta natural? ¿Despreocupado técnico? Aquí ya no es posible dudar. Quien así escribía, quien podía desarrollar un largo tema con este ímpetu y este refreno, con seguridad clásica y alta llamarada de espíritu, era un perfecto artífice literario.

¡Y la Naturaleza! Por la vía purgativa e iluminativa, a través de la noche del sentido y de la del espíritu, se llega al aniquilamiento, a la cesación de los influjos exteriores. Mas en el amor unitivo las bellezas del mundo vuelven a cobrar un sentido mucho más profundo y mucho más alto. Por la vida de San Juan de la Cruz sabemos cómo amaba la belleza natural. Y ahora al encontrarnos en su *Cántico espiritual* los valles solitarios nemorosos, los ríos sonoros, el silbo de los aires, la soledad sonora, el ejido y el otero, las frescas mañanas escogidas, el huerto donde el viento primaveral despierta los amores, las aves ligeras, los ciervos, los saltadores gamos, las riberas, los valles, los terrores de la alta noche, el collado mana el agua pura, las subidas cavernas de la piedra, el soto y su donaire, al encontrarnos esta variedad de formas naturales, ya trasmutadas en belleza de arte, nos parece que tenemos en ellas no sólo un fresco y estimulante gozo de nuestro sentido estético, sino algo del diáfano vivir del poeta que acompaña nuestra vida y — alada presencia — santifica nuestro goce del agua, del viento, de la luz, de la montaña, del río, de la vega, de la belleza de la rosa, de la belleza de la mujer.

Y tendría que hablar de la *Llama de amor viva*, quizá el poema de mayor altura espiritual de San Juan de la Cruz. El poeta no pudo acabar su comentario en prosa; se declara vencido y abandona la pluma. “En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar ni aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de saber decir y parecería menos si lo dijese... y por eso

aquí lo dejo". ¿Cómo hacerlo yo? Las palabras con que lo comenté en mi librito ¡qué burdas, qué pobres me parecen! Aún me están remordiando.

Algo se puede decir del poema de la *Noche oscura*. He aquí las dos primeras estrofas:

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada
¡oh dichosa ventura!
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En estas dos maravillosas estrofas se condensan las dos noches conceptuales del místico: en la primera, la del sentido; en la segunda, la espiritual. Lo imaginativo y lo conceptual avanzan con matemática isocronía.

En las estrofas siguientes el alma, en busca del Amado, avanza con el tino de la flecha hacia el blanco. Y en el término de este caminar se vuelve hacia la belleza del sendero, de la noche que la llevó, y en una sola estrofa prorrumpie en un canto que podríamos considerar simétrico al de la Esposa, en momento análogo, en el *Cántico espiritual*:

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

Allí el gozo se revertía sobre las criaturas, aquí sobre la densa tiniebla guiadora.

El alma ha llegado a la unión, a la que se dedican las tres estrofas últimas. Y el poeta, para esas delicias finales, tiene que acogerse otra vez al ambiente aromado del bíblico *Cantar de los Cantares*. Dos partes hay pues en la *Noche oscura*: primero un seguro avanzar del pensamiento conceptual y poético; y al fin un embriagarse, un paralizarse, un

deshacerse. Son tal vez estas últimas las estrofas más delgadas, las de una belleza formal más aspirante, más exquisita y aérea de toda la obra de San Juan de la Cruz:

En mi pecho florido
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire da la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Ventalle de los cedros, aire de la alta almena nocturna, un perfume de azucenas. Y cesar, olvidarse, dejarse — como en esa última prodigiosa estrofa, en que todo es cesación y abandono —. Entre los lirios, entre las azucenas, dejarse, cesar, aniquilarse en el amor.

Y tendríamos que hablar de las poesías menores, algunas indebidamente ocultadas por las mayores. Sólo dos ejemplos.

¡Oscura densidad del poema que tiene por estribillo *aunque es de noche!*

Que bien sé yo la fonte
que mana y corre,
aunque es de noche.

Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo dó tiene su manida
aunque es de noche.

Su origen no lo sé, pues no lo tiene,
más sé que todo origen de ella viene,
aunque es de noche.

Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben della,
aunque es de noche . . .

Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a escuras,
porque es de noche.

Sabemos que estas coplas fueron escritas en la prisión de Toledo. Allí en la oscuridad del calabozo fue incubándose en su mente el símbolo grandioso de la noche de la Fe, que en esta poesía parece que se bosqueja. Fueron creadas en la oscuridad de la cárcel. Y así podemos comprender aún mejor la inquietadora belleza y la fuerza interior de esos versos, la oscura noche del alma y de los sentidos en que nacieron, la busca obsesionante, incesante, que parece medida por ese estribillo que cae rítmicamente con una reiteración de pesadilla: *aunque es de noche, aunque es de noche...* Aguas frescas; cantadoras, manantes en la noche de nuestro insomnio. Así el agua sin origen, una y tripartita, de la Divinidad, fluye y fluye, aunque para la oscura cárcel carnal es de noche,

y de esta agua se hartan, aunque a oscuras,
porque es de noche,

aunque es de noche.

Mas hay entre estas poesías menores, una que particularmente nos mueve. El alegorismo erótico (el más frecuente en poesía mística) me deja en el fondo insatisfecho. Y entonces la imaginación busca figuras más nuevas, más atrevidas, menos aparentemente posibles, o, si queréis, más extravagantes. Imágenes más escuetas y más impulsadas, con un prurito extremado, final, de linde o de cima. Y esto es lo que nos aquieta y nos incita, en esta canción basada en la imagen de cetrería: el alma es el ave de presa (el azor o el neblí) a la persecución de Dios:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Toda la glosa es una maravilla:

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino,
que de vista me perdiese;
y con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto;
mas el amor fué tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuando más alto subía,
 deslumbróseme la vista,
 y la más fuerte conquista
 en oscuro se hacía;
 mas por ser de amor el lance
 di un ciego y oscuro salto,
 y fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
 de este lance tan subido,
 tanto más bajo y rendido
 y abatido me hallaba.
 Dije: "No habrá quien alcance",
 y abatíme tanto, tanto,
 que fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
 mil vuelos pasé de un vuelo,
 porque esperanza de cielo
 tanto alcanza cuanto espera;
 esperé sólo este lance,
 y en esperar no fuí falto,
 pues fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

¡Qué vértigo de altura! El neblí asciende, como la saeta, tras la garza real. No hay circunstancia: en torno desnudez de espacio infinito. Y el amor divino es ya un furor, un frenesí de búsqueda. Y la unión sólo un grito cimero de júbilo y de victoria:

y fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

Poesía, en la línea conceptual: fríamente abrasada, elemental de representación, escuetamente desnuda, blancamente matemática de lo inefable, exaltadora de todo nuestro impulso humano ascensional y coronador.

Como otras del poeta, de las escritas en metro menor, está oscurecida por la merecida fama de los poemas centrales. Y no es justicia.

Desde esta ladera del otero, casi aún en el fondo del valle, hemos querido escudriñar la cima de la poesía de San Juan de la Cruz. Algo creo que hemos conseguido del lado huma-

no. Hemos tratado de explicar lo explicable, sólo lo explicable. Hemos comenzado por resumir lo que en el arte del poeta se aclara por la tradición del siglo xvi español: tradición garcilasesca y tradición popular. Ambas tienen gran influjo en San Juan de la Cruz. Pero la influencia de Garcilaso le llega, en parte, directamente, en parte por aquel librejo en el que Sebastián de Córdoba vertió a lo divino la obra del poeta toledano. En una capa aún más profunda, la poesía bíblica del *Cantar de los Cantares*, se arraigan sin embargo las más fuertes y gruesas raíces. Apenas hemos tocado ese tema, ni hoy, ni en mi libro, y bien merecería el valiente esfuerzo de algún joven de lengua castellana. ¡Buen tema para una tesis doctoral!

Nos hemos acercado luego a la misma maravilla que florece y embriaga. Hemos analizado someramente la composición del lenguaje y hemos visto en qué consiste el principal encanto diferencial de su estilo con relación al común en la poética renacentista (función predominante del nombre a expensas del verbo y adjetivo. El estilo se hace condensado, rápido; el nombre se intensifica. El adjetivo, cuando aparece es pospuesto: huye, pues San Juan, del desvalorizado epíteto. El adjetivo reprimido y escatimado en general, aparece a veces en sabrosas y abundantes oleadas, en momentos de remanso, gozo y hermosura).

Hemos indagado luego el estilo estructural del poema. No teníamos tiempo sino para algún ejemplo. Hemos tratado de mostrar la cohesión constructiva, perfecta del *Cántico espiritual*; nos hemos asomado a la de la *Noche oscura*; hemos esquivado por ser materia de la más intensa espiritualidad la de la *Llama*. Un par de ejemplos de las obras menores ha completado el cuadro. San Juan de la Cruz se nos manifiesta así como un consumado técnico, un refinado artista de la palabra como instrumento literario; y su obra, tan breve, es, sin embargo, de una gran variedad.

Quedan, pues, estos hechos que, puestos en contacto, producen escalofrío: San Juan de la Cruz es un maravilloso artista literario y el más alto poeta de España; este máximo poeta gana tal cumbre con cuatro poemas en endecasílabos, una

media docena de coplas y unos pocos romances; y estas composiciones tienen tal variedad, que cada una casi representa una visión y una técnica distinta: fenómeno único en la literatura castellana.

Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas, es la definición tomista de la belleza que tanto inquieta a Stephen Dedolm. En cada uno de los poemas lo mismo que en el conjunto de ellos, se cumple con nitidez esta ley aquiniana: integridad o totalidad individualizadora; consonancia o armonía interna; y una maravillosa claridad, una extrahumana irradiación. Estas palabras mías han querido someramente probar las dos condiciones primeras y — ¡ah! — sólo entrever la última.

Porque yo hablaba del lado humano. ¡Penosa ascensión! Y al final del camino nos encontramos con el muro ingente, con la puerta cerrada que sella el prodigio intangible de lo poético, más cerrada aquí e impenetrable, pues no son sino operaciones divinas lo que se encierra detrás.

Nos queda la nostalgia. ¡Desoladora nostalgia del que quiere entrever los prados altos y ocultos! Desde esta ladera humana, mientras en el fondo del valle brama el odio, ¡qué deseo de volvernos al amor que salva y con San Juan de la Cruz, abandonar nuestro cuidado entre las rosas, entre las azucenas!

DÁMASO ALONSO.