

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

EL RUISEÑOR TRADICIONAL EN SAN JUAN DE LA CRUZ

María José Torres Rodríguez

Durante el llamado Primer Renacimiento, se produce en el ámbito de la literatura española la total integración del elemento paisajístico. La innovación con respecto a épocas anteriores radica en que en los Siglos de Oro la aparición de la naturaleza en cualquier manifestación artística no se justifica únicamente por razones estéticas, sino que empieza a recrearse con gran abundancia como un elemento intelectual más, que, cobrando vida, se convierte en cauce de expresión de las más profundas inquietudes humanas. Garcilaso de la Vega, el máximo representante de este período, participa de esta nueva «animación», pues para él la naturaleza se convierte en reflejo de su propia personalidad y de sus estados de ánimo, siempre sujetos a las avenencias y desesperaciones de un amor humano.

En el Segundo Renacimiento, en el que ya se observa un mayor cultivo de la poesía entre hombres dedicados a la vida religiosa, fray Luis de León, a través de una concepción platónico-agustiniana, será el pionero en elevar la creación y dotarla de proyección sobrenatural, haciendo de ella un método catártico de purga y liberación espiritual, a la vez que no deja de ser ese lugar de paz y descanso íntimamente necesitado. Pero le corresponde a San Juan de la Cruz el mérito de llevar esta espiritualización a su grado más alto. Despojará a la naturaleza de todo lo ornamental buscando su esencia: aquello que la acredite como fiel representación de lo divino. Tal postura supone una lucha entre su posicionamiento teórico y sus necesidades pragmáticas. En su teología mística, San Juan rechaza a las criaturas como elemento válido de ascenso a Dios por considerarlas –según sus propias palabras– «impedimento para la desnudez espiritual, cual se requiere para el derecho camino de Cristo»¹. Pero al mismo tiempo que niega la

¹ Cf. R. Asún (ed.), *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 182.

creación, al afirmar su amor a Dios acepta, consecuentemente, la historia. De este modo, en su consideración chocan la idea neoplatónica de Dios como un ente abstracto y la concepción judeo-cristiana, que nos presenta a una divinidad históricamente contrastada. San Juan no acepta explícitamente esta tradición neoplatónica en el cristianismo, pero se hace eco de ella en su praxis espiritual y literaria, con lo que «resuelve» esta controversia negando su planteamiento teórico, hasta el punto de que en su obra la creación alcanza el rango de divinización². No se trata de que Dios esté en las criaturas —como había sucedido en las famosas *Laudes creaturarum* de Francisco de Asís³ y, más tarde, en fray Luis—, sino de que los elementos de la creación sean Dios⁴. Todo ello sin rozar el panteísmo, sin desdeñar a la naturaleza como realidad puramente sensitiva que deleita los sentidos⁵ y sin negarla en su valor afectivo que permite, sirviéndose de las emociones, un desprendimiento de lo terreno más fiable y completo que cualquier otro sustentado en procedimientos lógicos. Es así como el místico percibe lo temporal más allá de lo aparente. La creación se convierte en el mejor medio para aproximarse a lo metafísico, a la vez que se valora como el templo de Dios, a partir del que tiene razón de ser el canto de alabanza al Creador. Pero junto a esta consideración teleológica del mundo, la que más nos interesa en el estudio que ocupa estas páginas es aquella en la que las criaturas —concretamente los animales— se convierten en símbolos que van a expresar la extraordinaria vivencia mística. San Juan, en su bestiario particular, no sólo se convertirá en creador de símbolos originales, sino también en un aventajado re-creador al ser heredero de todo un caudal de valores ya codificados, que inciden significativamente en su producción. La grandeza de su obra rebasa ese horizonte de expectativas derivado del indeleble peso de un dogmatismo, más o menos rígido, que

² Con respecto a la capacidad de lo creado para significar lo inefable, también algunos principios cristianos pugnan con la postura inicial de San Juan. Basta recordar que «Vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que todo estaba muy bien» (*Génesis*, I, 31). Ya en el Nuevo Testamento San Pablo trasciende lo sensible, pues «Desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, se pueden descubrir a través de las cosas creadas. Hasta el punto que no tienen excusa» (*Romanos*, I, 20). En este encarecimiento de lo temporal la Encarnación y la Resurrección juegan un papel de primer orden. Por medio del primer misterio, el Verbo se hace carne, con lo que el Hijo de Dios comunica a la naturaleza, dignificándola, el ser divino. A través de la Resurrección también se exalta la materia, ya que el alma se reúne con el cuerpo, del que antes se había separado, logrando así nueva vida.

³ Cf. entre otros I. Baldelli, «La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini», en *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I. *L'età medievale*, Torino, 1987, p. 35 y ss.

⁴ Es así como se presentan en la lira 14 del *Cántico Espiritual* (cf. D. Ynduráin (ed.), *San Juan de la Cruz. Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992), en la que el Amado y la Creación se funden en el amor:

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas estrañas,
los ríos sonoros,
el silvo de los ayres amorosos,

Porque ya lo explica el propio santo en los *Comentarios* a esta estrofa: «cada una de estas grandezas que se dicen es Dios, y todas ellas juntas son Dios» (cf. Asún, *San Juan*, p. 224).

⁵ Tal y como aparece en la lira 8 de *La Noche* (cf. Ynduráin, *Poesía*), en la que el alma, invadida por el goce pleno de Dios, se abandona entre flores inmaculadas.

se aprecia en la influencia de distintos libros bíblicos, especialmente del *Cantar de los Cantares*, de escritos, literarios o no, sobre teología, y de los *exempla*, empleados en sermones y homilías. Especial relevancia tiene en la concepción de la naturaleza de nuestro autor el género pseudocientífico y didáctico de los bestiarios, utilizados en la predicación porque, como se sabe, permitían una segunda lectura, merced a los valores simbólicos con que las tradiciones pagana y religiosa los fueron dotando. De todas estas tradiciones –y otras– es San Juan conocedor y brillante sucesor. En su filiación literaria se entrevé una labor de selección, que toma aquellas imágenes ampliamente difundidas y de polivalente capacidad evocadora, independientemente de que sus orígenes y desarrollos fuesen profanos, cristianos o cristianizados. Centrándonos en el símbolo del ruiseñor, será nuestro cometido a partir de ahora recordar brevemente los distintos valores literarios que este ave podía encarnar, así como los que asumió –bajo el nombre de «filomena»– en la obra del santo, que la recrea solamente en la lira 39 del *Cántico Espiritual*:

El aspirar de el ayre
el canto de la dulce filomena
el soto y su donayre
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena⁶.

Esta estrofa tiene como función, dentro de la totalidad del poema, transmitir el sentimiento de descanso y plenitud que invade a los amantes ya reencontrados, quietud que se consigue, entre otros recursos, mediante el empleo abrumador de construcciones nominales, que restringen las nociones de dinamismo a los dos únicos verbos del último verso: «consume» y «no da pena». Pero debemos decir, aunque sea de una forma resumida, que el elemento capital en la comunicación de ese clima totalizador es el símbolo de la llama, que adquiere su sentido completo por oposición y complementariedad al de la noche. La llama implica, además de un proceso catártico a través de un fuego purificador («con llama que consume y no da pena»), la culminación del itinerario místico en Dios. Frente a este símbolo, el de la noche, aunque indicador también de una evolución, se caracteriza por los valores de privación y ausencia, propios de una búsqueda aún no coronada con el éxito.

Abandonando estos símbolos, y centrándonos en el que nos interesa, comenzaremos recordando que el ruiseñor sintetiza, a lo largo de su fructífera pervivencia en tradiciones literarias muy dispares, valencias múltiples, entre las que además de establecerse, en ocasiones, relaciones opositivas, destacan los valores amorosos marcados negativamente: desde el amor como inconstancia y engaño hasta el significado fálico que ofrece en una conocida *novella* del *Decameron* –la correspondiente a la jornada V–, y en composiciones tradicionales francesas del siglo xv⁷. Junto a éstos, el ave es

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cf. E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 237-239.

también un elemento recurrente del arquetípico «locus amoenus», a la vez que puede funcionar tanto como signo jubiloso de primavera y amor, como representar la tristeza del hombre. De todas estas resonancias San Juan tomará aquélla que se adecúe a la expresión de un amor divino. El ruiseñor del *Cántico Espiritual* cobra sentido por su cualidad más apreciada, ese trino potente, armonioso y variado, que en su poesía se dotará de una dimensión sobrenatural al expresar la sensación de plenitud que se alcanza al confundirse el alma mística con Dios, recompensa, al fin, a tantas privaciones y a tanta fortaleza. Pero, ¿por qué San Juan restringe a una todas las expectativas que este pájaro le ofrecía? Indagando en esta cuestión hay que decir que dos son las corrientes que pueden aglutinar toda la variedad de desarrollos conceptuales del ruiseñor. Una, la iniciada por Fortunato (ca. 530-ca. 600), lo presenta como cantor excelso de la llegada de la primavera, en un intento por cristianizar la estación. La segunda, la clásica, introducida por Virgilio en un conocido pasaje de las *Geórgicas*, se sirve del ave para ponderar, mediante su trino desgarrado, el dolor por los hijos muertos y, por extensión, cualquier sentimiento de aflicción⁸. Con esta reelaboración —que será la que triunfe en nuestra lírica de los Siglos de Oro— Virgilio consigue un ruiseñor que, movido por el dolor, se presenta más real y cercano, en la misma medida en que se va alejando de la ficción del mito helénico⁹. A propósito de este mito hay que recordar que los poetas latinos lo adoptan en una versión que altera los papeles asignados a los protagonistas griegos. Filomena, en la interpretación romana, pasa de ser cuñada a esposa de Tereo, con lo que será ella, y no su hermana Procne, la que se transforme, por mandato divino, en ruiseñor. Este cambio de golondrina a ruiseñor busca una mayor adecuación entre el significado del propio nombre «Filomena», relacionado con la música, y la condición canora del ruiseñor. De poderosa transcendencia en esta evolución son las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁰, que contienen la más famosa reelaboración de este pájaro como signo de tristeza. Con este valor se empleará mayoritariamente en el Renacimiento, época en la que todos los autores muestran una marcada inclinación por despojar al ave de sus referencias mitológicas, sustituyendo incluso el nombre poético de «Filomena» por el

⁸ El origen de esta última transmisión está en la Grecia Antigua, en la obra de Homero, quien resalta en un episodio de la *Odisea* (XVI, 215-220) la alegría del encuentro de Ulises con su hijo Telémaco, estableciendo una comparación con el lamento emocionado de las aves que lloran el robo de la nidada. Al legendario poeta griego se le debe la paternidad de este motivo literario, que en su nacimiento protagonizaban «águilas o buitres de corvas uñas», no ruiseñores. Donde sí aparece, en época griega, el ruiseñor es en el mito de las hermanas Filomena y Procne, en el que los dioses, para evitar que Tereo les dé muerte a ambas mujeres en venganza por el asesinato de su único hijo, Itis, convierten a Procne, esposa de Tereo, en ruiseñor, y a la cuñada, Filomena, en golondrina (cf. P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965). Ya en la literatura latina, Virgilio y Ovidio desempeñarán un papel de primer orden en la fortuna literaria del ave. Las *Geórgicas* suponen una adaptación innovadora del legado griego y una labor de síntesis. Virgilio aúna la comparación homérica del dolor de las aves privadas de sus polluelos con la leyenda de Filomena y Procne. De esta forma, la tristeza de las «águilas o buitres» se encarna en el desconsolado trino de los ruiseñores.

⁹ Cf. M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 104.

¹⁰ Cf. para la posible influencia directa de Ovidio sobre San Juan, J. M. de Cossío, «Rasgos renacentistas y populares en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», en *Revista Escorial*, XXV (1949), pp. 205-228.

de «ruiseñor», en un proceso que se podría considerar paralelo al llevado a cabo por Virgilio en el siglo I a. C., en el que el aspecto natural del pájaro va ganando terreno al fabuloso. En el marco de esta tendencia generalizada cabe singularizar algunos nombres. Destaca, por su labor de adaptación a nuestro gusto literario, Boscán, al que le pertenece el honor de ser el primero en recrear al ruiseñor afligido. Figura clave es también fray Pedro Malón de Chaide, quien confiere al lamento del pájaro un alcance trascendente. El «salto» del ámbito de la literatura profana al religioso se produce, por primera vez en el período humanista, en la única obra conservada del agustino, *Libro de la conversión de la Magdalena*, en la que además de la impronta del *Cantar de los Cantares* se adivina el recuerdo de la *Égloga* I de Garcilaso, de la que también es deudor San Juan. Bien sea de forma original o mediatizada por «versiones a lo divino», lo cierto es que la poesía garcilasiana —como veremos más adelante— se refleja claramente en el tratamiento del ruiseñor del *Cántico Espiritual*. Tal influencia se comprende en la medida en que el místico se aparta de la transmisión del pájaro entristecido, a pesar de ser ésta la que más podría haber pesado en su obra por dominar en el ambiente de producción de la época. San Juan buscaba la expresión de otro sentimiento, debía participar el gozo de una experiencia mística y, al hilo de esa necesidad, elegirá el canto del ruiseñor por cuanto es manifestación de amor. De igual forma había adaptado el motivo Garcilaso, pero puede no verse en él al más inmediato antecesor de San Juan, ni, por supuesto, al primero en cultivar esta otra faceta del ave, que tiene su momento álgido en la Edad Media, y que hunde sus raíces en un episodio de la *Odisea*¹¹. Eslabón decisivo en esta evolución es la contribución del poeta latino Fortunato, autor, según todos los indicios, exclusivamente religioso, que presenta en su producción la convivencia de influjos paganos al lado de patrísticos y cristianos. Todos estos elementos se subordinan a la exaltación de la figura de Cristo, utilizando imágenes de la naturaleza. Con este fin su himno *Salve, festa dies* supone el nacimiento del desarrollo cristianizado de la voz del ruiseñor, al aplicarse sus trinos a la Pascua cristiana¹². En el período medieval, las copiosas apariciones del ave vienen emparentadas casi siempre con el motivo del «locus

¹¹ En este pasaje (XIX, 518 y ss.) Homero presenta al ruiseñor («Aedón» en griego) mediante un canto sosegado que, en la espesura de una naturaleza primaveral, funciona como signo de alegría. En la misma línea de continuidad, el poeta bucólico Teócrito, ya en el siglo IV a. C., valora al ruiseñor además como mensajero del amor. La literatura latina contiene en la obra *Historia de los animales* (I, 43) de Eliano el elogio al pájaro por su capacidad y hermosura en el canto. Plinio el Viejo va más allá y destaca que, además de ser el ave anunciadora del buen tiempo, alegra todos los momentos del día, incluidas la hora vespertina y la noche (*Historia natural*, X, 29). En el siglo IV la obra patrística de San Ambrosio vuelve a hacer hincapié en su cualidad de cantor diurno y nocturno. Después del nuevo rumbo que el ruiseñor literario toma en la pluma de Fortunato, debemos detenernos en la época medieval, en la que los bestiarios en lengua romance, traducidos del latín desde principios del siglo XIII, reducen cuantitativamente la presencia de este pájaro hasta restringirla a la obra atribuida a Pierre de Beauvois, compuesta antes de 1218. Este tratado, el más misceláneo y logrado de los franceses, presenta al ruiseñor como un ave que, dominada por su voz, puede llegar a morir por hacer gala de ella. La literatura no «científica» de este período, tanto en latín como en lengua vernácula, corre pareja en el tratamiento de este elemento zoomórfico.

¹² Cf. M. Delbouille, «Tradition latine et naissance des littératures romanes», en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, 1 (1972), pp. 3-56.

amoenus», convirtiéndose, con su canto, en «signum» inequívoco del tiempo de amar. Su inserción en la literatura devota de esta época no se hizo esperar. Si en la expresión religiosa de los Siglos de Oro el ruiseñor sólo tenía cabida como grito de lamento, la Edad Media —en la que San Juan se sumerge para caracterizarlo en su obra— lo concibe como representación del canto de adoración y gratitud del hombre a Dios. Con un espíritu semejante se presenta en la *Introducción* alegórica de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo para ponderar la voz del profeta Isaías:

El rosenor qe canta por fina maestría,
siquiere la calandria qe faz grand melodía,
mucho cantó mejor el barón Isaía
e los otros prophetas, onrrada compaña. (estrofa 28)¹³

En la literatura profana de esta época, el pájaro, relacionado con todos los aspectos del amor, aparecerá como el mensajero por excelencia en la conocida cansó «Rossinhol el seu repaire» del trovador occitano Peire d'Alvernia¹⁴. Dentro de nuestras fronteras no se documenta, ni en un solo caso, en las cantigas gallego-portuguesas, siendo, por el contrario, un lugar común en la lírica castellana. Además de su primera ocurrencia en el más largo de nuestros poemas de clerecía, el *Libro de Alexandre*, especial interés reclama en la lírica tradicional, conocida por nuestro autor mayoritariamente a través de la actividad poética del Carmelo Descalzo, que, sin duda, avivó en él el recuerdo de coplas infantiles y de mocedad. De esta literatura que, acomodada a la cultura clerical, tanto contribuyó a extender la fe cristiana, tomó también San Juan su ruiseñor. En este sentido la lírica tradicional, de la que ahora repasaremos algunos pasajes recogidos en el *Corpus* editado por M. Frenk Alatorre¹⁵, deja ver a un ruiseñor con distintas funciones, aunque todas ellas vinculadas por la fuerza asociativa del amor. Amor que, en una composición castellana de Gil Vicente, introducida en el *Auto dos Quatro Tempos*, es cantado por el pájaro en un escenario donde todo tiene una transcendencia erótica: «huerta», «rosa», «río», «limones coge la virgo», «sombbrero de sirgo»¹⁶:

En la huerta nasce la rosa:
quiérome yr allá,
por mirar al ru[y]señor
cómo cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo.

¹³ Cf. B. Dutton (ed.), *Obras completas de Gonzalo de Berceo. Los Milagros de Nuestra Señora*, London, Tamesis Books Limited, 1967, vol. II.

¹⁴ Cf. M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1982, vol. I, nº 44.

¹⁵ Cf. M. Frenk Alatorre (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987 (se citará abreviado: Frenk, *Corpus*, nº).

¹⁶ Cf. a este respecto E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981, pp. 203-204, y P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1990, pp. 244-246.

Quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome yr allá,
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo.
Quiérome yr allá,
[por mirar al ruyseñor
cómo cantavá]. (Frenk, *Corpus* 8)

En el siguiente texto, un ejemplo de alba, el canto matutino del ruiсеñor será el aliado fiel de los amantes que deben separarse al llegar el día:

No cantéis, el ruiсеñor
tan de mañana,
que despertaréis a quien duerme
i amores ama. (Frenk, *Corpus* 2303)¹⁷

En esta otra poesía se aúnan dos valores, además de anunciador del día, el ruiсеñor asume una de sus tareas prototípicas, mencionada ya anteriormente, la de pájaro mensajero:

Papagayos, ruyseñores,
que cantáys al alvorada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí assentada. (Frenk, *Corpus* 570)

En el Romancero, el ave reduce su presencia como elemento de ambientación (canto, colorido) para asumir protagonismo en una concepción de la victoria amorosa como captura de una presa. Debido a este empleo, el ruiсеñor cantor perderá en frecuencia de apariciones, pero no por ello en calidad y hermosura, como así lo demuestra el famoso *Romance del prisionero y el avecilla*¹⁸. Atestiguada está la deuda de San Juan con esta lírica tradicional, no sólo por el parecido de rimas y estilos, sino especialmente por la reconocida huella del *Romance de Fontefrida* en la caracterización de la tórtola del *Cántico Espiritual*. Tal influencia se puede hacer extensiva a otra de las aves de este poema, el ruiсеñor, cuyas resonancias amorosas son también uno de los muchos puntos de afinidad entre la lírica popular y la de cancionero.

El primer Siglo de Oro supone la convivencia de las dos vertientes del ruiсеñor

¹⁷ Otros ejemplos son Frenk, *Corpus* 456A y 456B.

¹⁸ Cf. G. di Stefano (ed.), *El Romancero*, Madrid, Bitácora, 1988.

literario. Junto a la preponderante en esta época, que lo emplea como ave afligida, la que lo recrea como signo de amor nunca vio interrumpido su desarrollo. Será en este último donde se inscriba la adaptación que del ave lleve a cabo Garcilaso de la Vega, en cuya obra M. R. Lida de Malkiel y D. Alonso han creído ver los antecedentes inmediatos de la *Filomena del Cántico Espiritual*. Así, la ilustre investigadora¹⁹ explica el verso juancruciano «el canto de la dulce filomena» apelando al siguiente pasaje de la *Égloga I*:

La blanca Philomena,
casi como dolida
y a compassión movida,
dulcemente responde al son lloroso. (vv. 231-234)²⁰

Por el contrario, para el insigne crítico y poeta²¹ los indicios más incuestionables de Garcilaso provienen de estos versos de la *Égloga II*:

Filomena sospira en dulce canto,
y en amoroso llanto s' amanzilha;
gime la tortolilla sobre'l olmo,
preséntanos a colmo el prado flores (vv. 1147-1150)²²

La opción defendida por D. Alonso bebe en el hontanar de la tradición medieval, y se acerca más a la realidad poética del místico que combina, en el *Cántico Espiritual*, la tórtola y el ruiseñor.

Pero, ¿el influjo de Garcilaso actuó directamente en San Juan o le llegó mediatizado por la labor refundidora de «versiones a lo divino», como las realizadas por Sebastián de Córdoba²³? A este respecto D. Alonso establece para la «filomena» del santo una filiación literaria que la vincula, sin intermediarios, a Garcilaso, pues en la pluma del cristianizador sufrió importantes modificaciones de las que es imposible hallar resquicios en el *Cántico Espiritual*, poema en el que, por el contrario, el recuerdo de Garcilaso –a veces convertido en calco– se observa no sólo en la identidad estrófica –la lira– y en el tema amoroso, sino que también alcanza al léxico y a su disposición, especialmente en el tratamiento del elemento zoomórfico que nos ocupa. Al lado de esta vía de influencia, E. Orozco²⁴ defiende otra posibilidad según la cual se sitúa como precedente inmediato

¹⁹ Cf. Lida de Malkiel, *La tradición*, p. 68.

²⁰ Cf. E. L. Rivers (ed.), *Garcilaso de la Vega. Obras completas*, Madrid, Castalia, 1964.

²¹ Cf. D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 35-36.

²² Cf. Rivers, *Garcilaso*.

²³ Las espiritualizaciones de formas de la poesía secular, iniciadas en el siglo XV, se prolongan hasta el XVII, teniendo en la segunda mitad del XVI su momento de mayor florecimiento. Será en este período en el que se lleven a cabo las divinizaciones de las obras de Boscán y Garcilaso de la mano de Sebastián de Córdoba bajo el título, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas* (Granada, 1575), reelaboración ésta de escasa calidad literaria, pero cuya influencia es reconocida expresamente por San Juan en los *Comentarios a la Llama* (cf. Asún, *San Juan*, p. 350).

²⁴ Cf. E. Orozco, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 133-134.

del ruiseñor de San Juan una obra «vuelta a lo divino». Se trata de la *Filomena* de San Buenaventura, poema franciscano traducido por López de Úbeda en metro vulgar y versionado en prosa, con gran éxito, por fray Luis de Granada. Además de renovar el ruiseñor por la suavidad y dulzura de su canto, el fraile trasciende en sus valores, pues ve en él al alma fervorosa que con su voz celebra el poder divino. Así, el ave logra, en la prosa del franciscano, una dimensión mística, la misma que alcanzará en el *Cántico Espiritual*, sobre el que debemos hacer, como conclusión, las siguientes apreciaciones.

En primer lugar, aunque varias, y nunca incompatibles, son las vías de influencia que pudieron incidir en la elaboración del ruiseñor de San Juan, única es la tradición que el místico renueva. Su *Filomena* continúa el desarrollo amoroso y primaveral del ave, pues es símbolo de la alegría que la acción divina obra en el alma contemplativa. De esta manera el santo está en deuda directa con –en palabras de E. Asensio– el «ruiseñor enamorado de la canción popular, voz del mundo florido y renaciente»²⁵, que a él se le hizo particularmente cercano a través de la lírica tradicional.

También debemos detenernos en la denominación que el pájaro recibe en el *Cántico Espiritual*, y en las posibles implicaciones que tal elección conlleva en una obra de carácter místico. Frente a la tendencia general de los poetas del momento que eligen el término «ruiseñor» en detrimento del de «filomena», destacando así el aspecto natural y no el de leyenda, San Juan lleva a cabo el proceso contrario: escoge la denominación poética «filomena» para, en la misma medida que se aleja del aspecto natural, indicar que este ave, en su poesía, significa mucho más que un elemento de la creación; es la imagen para un sentimiento que roza lo sobrenatural, pues expresa la dicha que el estado de gracia proporciona a un alma que por fin se hace plena en Dios.

Además, el nombre clásico de «Filomena» contribuye a adaptar a la ortodoxia cristiana la mitología pagana que, de otro modo, hubiese sido considerada satánica. San Juan colabora así a cristianizar un conocido elemento profano, profundamente enraizado en los círculos letrados de la época, a la par que imprime a su obra un sello de prestigio. Consigue, de esta forma, no descuidar ninguna de sus inquietudes, pues cumple con su condición de carmelita sin desatender su impulso literario.

En suma, nada mejor que el armonioso canto del ruiseñor para participar el gozo de la vía unitiva, no sólo por la tradición amorosa que lo avala²⁶, sino, creo también por dos razones capitales. Una es aquélla que se apoya en el importante papel que para el místico desempeñan el canto y la música como realidades temporales que elevan el alma a Dios²⁷. Pero la música no sólo es un paso hacia lo inmanente, presenta también una buscada utilidad gregaria. Basta recordar que, desde la Antigüedad, y fundamentalmente entre los Jerónimos, Franciscanos y en la Orden del Carmelo

²⁵ Cf. Asensio, *Poética y realidad*, p. 238.

²⁶ San Juan, en los *Comentarios*, subraya esta condición amorosa con las siguientes referencias estacionales: «el canto de filomena, que es ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno, y hace melodía al oído y al espíritu recreación» (cf. Asún, *San Juan*, p. 340).

²⁷ En este sentido la música será un arte sublimador, pero, sobre todo, la mejor de las modalidades de oración. Por ello Santa Teresa se preocupa de que sus novicias, además de componer coplas -en torno a ella se produjo una pujante actividad poética-, las canten.

Reformado, la música fue una de las piedras angulares en la divulgación del mensaje cristiano. Teniendo en cuenta esta realidad, y recordando el hecho de que las creaciones literarias de los místicos buscan no tanto comprender, sino hacer sentir al resto de los hombres su experiencia sobrenatural, se comprende que San Juan, concededor de las limitaciones de la palabra humana²⁸, se sirva de la musicalidad como elemento constante que desde sus versos se extiende a los también poéticos comentarios, permitiendo siempre un mayor alcance comunicativo²⁹. Es por ello por lo que nos aventuramos a apuntar que es elegido el trino del ave canora por excelencia, el ruiseñor, además de como signo de alegría, como trasunto de las voces jubilosas de los Amantes reunidos, ya que la melodía accede a regiones del espíritu vedadas para la palabra, especialmente en aquellos casos –como el que nos ocupa– en que el carácter divino de lo comunicado invalida la eficacia del lenguaje convencional, e incluso teológico.

Por último, y como segunda causa, debemos decir que el ruiseñor permite no abandonar ese mundo natural tan apreciado por San Juan como producto y espejo de la sabiduría divina, a través del cual es posible el ascenso a Dios. Según esto el ruiseñor, como realidad sensible, asume también una función teleológica, otro puntal más que reafirma la presencia de este símbolo zoomórfico en el *Cántico Espiritual*, justificada primordialmente por el místico en los siguientes términos, y cito los *Comentarios*: «lo que nace en el alma de aquel aspirar del aire es la dulce voz de su Amado a ella, en la cual ella hace a él su sabrosa jubilación. Y lo uno y lo otro llama aquí canto de filomena»³⁰.

²⁸ San Juan ya advirtió en los *Comentarios* que «antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar» (cf. Asún, *San Juan*, p. 158).

²⁹ Cf., a propósito del poder expresivo que la melodía confiere a la palabra en su función poética, R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, I, pp. 213-248.

³⁰ Cf. Asún, *San Juan*, p. 340.