

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 I



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 I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

NOCHE ESCURA Y LA CANCIÓN DE MUJER

Patrizia Botta
 Università di Roma «La Sapienza»

El conocido poema *En una noche oscura* de San Juan de la Cruz pertenece, como todos saben, a la poesía mística española de la segunda mitad del xvi, y en cuanto a su forma se adhiere al metro italianizante, ya que está escrito en liras garcilasianas. Es, pues, un texto culto del Siglo de Oro del que incluso no cabría hablar aquí, en un Congreso de Literatura Medieval. Sin embargo, como veremos en seguida, son muchos los componentes medievales que quedan patentes en el texto, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, y ello, adelantando nuestras conclusiones, permite considerar a *Noche Oscura* como un ejemplo más de marcadas reminiscencias medievales que se casan perfectamente con la corriente renacentista en pleno auge en la poesía española de la época¹.

Como en otras poesías religiosas, también en *Noche Oscura* se utiliza la técnica de la «vuelta a lo divino», que, como todos saben, consiste en otorgar significados religiosos a textos que se

¹ Entre la inmensa bibliografía sanjuanista, para lo expuesto en la presente comunicación se han tenido en cuenta, además de los citados en las notas *infra*, también los trabajos siguientes: Dámaso Alonso, «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 227-321; Ermanno Caldera, «El manierismo en San Juan de la Cruz», *Prohemio*, I (1974), pp. 333-355; Francisco Lobera Serrano y Norbert von Prellwitz, «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: *En una noche oscura*», *Studi Ispanici* 1979, pp. 81-104 y 1980, pp. 71-119; José C. Nieto, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Swan, 1988, y «St. John of the Cross' Poem *Dark Night* of: the *Dark Night* the Soul, or the *Sense's Delight?*», *Probing the Reformed Tradition. Historical Studies in Honor of Edward A. Dowe Jr.*, Louisville, Kentucky, 1989, pp. 292-312; Aldo Ruffinatto, «L'altra ritmicità. Semiotica delle forme nella *Noche oscura* di Juan de la Cruz», *Strumenti critici*, 39-40 (1979), pp. 385-405; Leo Spitzer, «San Giovanni della Croce. El *Cántico Espiritual*» [1949], reed. *Cinque saggi di ispanistica*, Torino, Giappichelli, 1962, pp. 29-53. También se han tenido en cuenta las ediciones siguientes: *San Juan de la Cruz, Poesías completas y otras páginas*, ed. José Manuel Blecuá, Zaragoza, Ebro [1961], reed. 1964; *San Juan de la Cruz, Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra [1984], reed. 1987; *San Juan de la Cruz, Poesías*, ed. Paola Elia, Madrid, Castalia, 1990; *San Juan de la Cruz, Poesía*, ed. Giovanni Caravaggi, Napoli, Liguori Editore, 1995.

presentan como profanos o que nacen en contextos profanos, ya que muchas veces procedían de la poesía amoratoria anterior, tanto la culta de cancionero o italianizante, como la tradicional de villancicos y canciones populares. Eran por tanto cantos de amor tomados de la tradición, muy famosos y conocidos por todos incluso musicalmente para que fuese inmediato su reconocimiento por parte del público, aun frente a la nueva variación, según las técnicas más usuales del *contrafactum*. Y, dicho sea de paso, de *Noche oscura* sabemos que se cantaba entre las monjas carmelitanas de los conventos², y que precisamente para ellas y para su regocijo había sido compuesta por el Santo, según algunos ya en los meses de la prisión.

También sabemos que San Juan, en otras ocasiones, ha tomado cantos de la tradición para luego transponerlos a lo divino: es lo que se ha apuntado para textos como la glosa de *Vivo sin vivir en mí*, o como el *Pastorcico*, o *Tras de un amoroso lance*, cuyas fuentes cancioneriles y tradicionales han sido reconocidas por varios críticos: Hatzfeld, J. M. Blecua, Ruffinatto, Dámaso Alonso y López Estrada, entre otros³.

Ahora bien, si San Juan suele tomar de la tradición para luego volver a lo divino, aclarando su transposición en la rúbrica o bien en la prosa doctrinal, cabe preguntarnos, en el caso de *Noche oscura*, cuál es la tradición amoratoria que ha tenido en cuenta y si acaso hubo un texto en especial que el Santo pudo seguir de cerca.

Aclaremos en seguida que, por parte nuestra, no hemos podido dar con ningún texto tradicional que haya servido claramente de modelo para la composición de *Noche oscura*, aunque desde luego no se pueda excluir que, en lo futuro, pesquisas sistemáticas en fondos manuscritos inexplorados nos puedan deparar sorpresas al respecto. No tenemos, por tanto, hallazgos sensacionales que anunciar. Lo que más modestamente intentaremos, con la presente comunicación, es rastrear una suma de elementos sueltos que coexisten en el texto y que en su conjunto configuran mundos arcaicos, femeninos y tradicionales de indudable procedencia medieval.

Y ello, claro está, sin olvidar que entre las fuentes primordiales del texto reconocidas por los críticos tenemos ante todo la bíblica del *Cantar de los Cantares* y el *Cántico Espiritual* del mismo San Juan de la Cruz⁴, luego Garcilaso y la poesía italianizante, la

² Cf. Emilio Orozco, «Poesía tradicional carmelitana. Notas para una introducción a la lírica de San Juan de la Cruz», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI (Madrid, CSIC, 1957), pp. 407-446.

³ Cf. Helmut Hatzfeld, «Dos tipos de poesía mística ejemplarizados en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz: *Vivo sin vivir en mí*», *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955; J. M. Blecua, «Los antecedentes del poema del *Pastorcico* de San Juan de la Cruz» [1949], reed. *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 96-99; Aldo Ruffinatto, «Il continuo e il discreto nel *Pastorcico* di Juan de la Cruz», *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Venezia 1981, pp. 343-352, y, del mismo autor, «La insoportable soledad del *Pastorcico* (Los efectos de un diálogo intertextual)», *Interazione tra problemi teologici e problemi del testo in Giovanni della Croce*, ed. Pina Rosa Piras, Roma, Edizioni Kappa, 1994, pp. 31-59; Francisco López Estrada, «Una posible fuente de San Juan de la Cruz», *Revista de Filología Española*, XXVIII (1944), pp. 473-477; Dámaso Alonso, «La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)» [1947], reed. *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 271-293. Cf. además, entre otros, Hilario Sáenz, «Notas a la glosa *Vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz», *The Modern Language Quarterly*, XIII (1952), pp. 403-408; Michel Darbord, «Autour de la *centeria de amor* de Saint Jean de la Croix», *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 202-204.

⁴ Para las numerosas reminiscencias del *Cantar* y de *Cántico* en *Noche oscura* se remite a la bibliografía cit. en la nota 1 y en las notas *infra*.

corriente a lo divino de Sebastián de Córdoba, junto con otras fuentes de procedencia culta.

Dicho sea de paso, por lo que atañe al bíblico *Cantar de los Cantares*, no es novedad ninguna su íntima relación con la poesía de tipo tradicional: ya muchos críticos han apuntado semejanzas de temas y de fórmulas expresivas entre el *Cantar* y la lírica española de tipo popular⁵ (entre ellas, los motivos del ciervo herido, de la tórtola, del «aunque soy morena», y en lo formal, juegos fónicos, repeticiones, paralelismos, y otros más). También en el caso del *Cántico Espiritual* del mismo San Juan, son varios ya los críticos que han indicado algunos motivos sueltos que, amén de ser bíblicos, también hallan su cabida en la lírica de tipo tradicional, como la ya citada tortolice, los cabellos de la niña-virgen y otros más, señalados por Bataillon, Cossío, García Blanco, J. M. Blecua⁶, y sobre todo por Domingo Ynduráin, que, en su edición, apunta constantes paralelos entre el *Cántico* sanjuanescos y las estrofillas españolas tradicionales. Por otro lado, también los editores más recientes, como Paola Elia y Giovanni Caravaggi, reconocen concordemente la importancia del elemento tradicional no sólo en *Cántico* sino también en otras composiciones de San Juan.

Como se ve, a la vertiente tradicional y medieval, considerada hasta hace poco una «veta inexplorada» en la poesía de San Juan de la Cruz⁷, se le han dedicado últimamente valiosos trabajos críticos que han puesto bien en claro la deuda de San Juan hacia la poesía amorosa de tipo tradicional que circulaba en el siglo XVI.

Sin embargo, en el caso concreto de *Noche oscura* es muy poco lo que hasta ahora se ha dicho a este respecto. Por lo que se refiere a las fuentes, hasta la fecha se han señalado predominantemente sus componentes bíblicos⁸ y clásicos y casi no se han apuntado las muchas reminiscencias tradicionales que quedan patentes en el texto, a nivel de contenidos y de expresión. Al mismo tiempo, se le ha estudiado sobre todo en su significación religiosa, mirando, en el proceso de vuelta a lo divino, más bien el segundo plano de lectura o el punto de llegada de la transposición. Casi no se ha hablado del sentido literal que ofrece el texto, que a primera vista se nos presenta como una canción de amor cantada por una mujer, como muchas de las que se leen en las antologías de lírica de tipo popular. Veamos pues el texto, que transcribimos a continuación de la edición de Domingo Ynduráin⁹:

⁵ Como por ejemplo L. Alonso Schökel y E. Zurro, «El *Cantar de los Cantares* y los cancioneros castellanos», *La traducción bíblica: lingüística y estilística*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1977, pp. 126-160.

⁶ Cf. Marcel Bataillon, «La tortolice de Fontefrida y el *Cántico espiritual*» [1953], reed. *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 144-166; José María de Cossío, «Rasgos renacentistas y populares en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz» [1942], reed. *Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 139-182; Manuel García Blanco, «San Juan de la Cruz y el lenguaje del siglo XVI» [1942], reed. *La lengua española en la época de Carlos V y otras cuestiones de lingüística y filología*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 45-68; José Manuel Blecua, ed. cit.

⁷ Cf. Manuel García Blanco, art. cit., p. 56.

⁸ Cf. *supra* nota 4.

⁹ Ed. cit., pp. 261-262.

[*Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. De el mismo autor*]

1

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

2

ascuras y segura
por la secreta escala, disfraçada,
¡o dichosa ventura!
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada.

3

En la noche dichosa
en secreto que naide me veía
ni yo mirava cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

4

Aquésta me guiava
más cierto que la luz de mediodía
adonde me esperava
quien yo bien me savía
en parte donde naide parecía.

5

¡O noche, que guiaste!
¡O noche amable más que la alborada!
¡O noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!

6

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

7

El ayre del almena
quando yo sus cavellos esparcía
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

8

Quedéme y olvidéme
el rostro recliné sobre el amado;
cessó todo, y dexéme
dexando mi cuydado
entre las açucenas olvidado.

Hay que decir que al plano de lectura religioso nos encamina, en un primer momento, tan sólo la rúbrica antepuesta al texto, donde el yo lírico femenino, que en los versos queda indefinido, recibe un nombre y es «alma». Sólo más tarde, como es sabido, y a instancia de las propias monjas, San Juan escribe la explicación en prosa¹⁰ en la que vuelve a aclarar que la protagonista femenina del poema es, en realidad, el alma. Al principio, pues, la única clave de lectura religiosa está en la rúbrica.

Ahora bien, si por un momento no hacemos caso de esa acotación del título, fuertemente condicionadora de nuestra interpretación (y ¿por qué no? de nuestra fruición estética, que ya entrevé las fases 'purgativa', 'iluminativa' y 'unitiva', así como las noches 'del sentido' y 'espiritual'), si nos acercamos, pues, a leer el texto tan sólo en la secuencia de sus estrofas, sin buscar dobles sentidos y significados trascendentes (o si se prefiere, si lo miramos «desde esta ladera» como dijo Dámaso Alonso¹¹), veremos en seguida la autonomía del sentido literal del poema, que a todas luces se nos presenta como un texto de amor profano. Al mismo tiempo, descubriremos que detrás de unas formas renacentistas y cultas como son las liras garcilasianas, y debajo de medidas italianizantes de endecasílabos, largos y posados, se percibe clarísimo un canto de mujer de sabor muy arcaico y medieval.

Vengamos a los detalles de ese canto femenino tradicional. Ante todo el yo lírico se nos presenta como una mujer que cuenta su historia o su aventura desde el punto de vista femenino. Incluso formalmente, femenina se define a sí misma, en la estr. 5 donde se llama «amada», y femeninas son todas las terminaciones que se atribuye, en la estr. 1 «inflamada» y «notada», luego en la estr. 2 «disfrazada» y en la estr. 5 «transformada». Al mismo tiempo, también alude a su condición de virginidad y de juventud, cuando en la estr. 6 dice «En mi pecho florido / que entero para él sólo se guardaba», expresión que recuerda la «niña virgo» o «niña en cabello» de la canción tradicional.

La aventura que ella nos cuenta es una historia de amor feliz, como las que narraban las protagonistas de la antigua lírica a sus madres, confidentes las más veces mudas. Y aunque en *Noche oscura* falte el vocativo «madre», el tono de confesión amorosa, o de relato de un encuentro dichoso, es muy parecido¹².

¹⁰ Explicación que, como es sabido, queda incompleta y bastante alejada del poema.

¹¹ Cf. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* [1942], reed. Madrid, Aguilar, 1958.

¹² Compárese «Yo me iba mi madre / a la romería» (*Corpus* 313), «Yo m'iba mi madre / las rosas coger» (*Corpus* 308a), etc. Para el *Corpus* y las demás colecciones utilizadas se remite *infra* a la *Bibliografía abreviada*. Amén de los trabajos allí citados, para todo lo referente a la lírica de tipo tradicional se han tenido en cuenta en la presente comunicación también los trabajos siguientes: Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970; Vicente Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tárraco, 1976; Margit Frenk Alatorre (pról.), *Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1952; Francisco Rico, «Çorraquín, Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del s.XII», *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 537-564; José Romeu Figueras, «El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 15-61, y, del mismo autor, «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y con el de Castilla», *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 8-55.

La historia de amor comienza con una huida nocturna, lo cual guarda paralelos con varios tópicos de la poesía tradicional: para empezar, el motivo del insomnio causado por el amor¹³, insinuado en la estr. 1 «con ansias en amores inflamada». Después, también el tema de la evasión silenciosa y clandestina, patente ya en la estr. 1, «sin ser notada», «estando ya mi casa sosegada», luego en la estr. 2, «ascuras», «secreta», «disfraçada», «a oscuras y en celada», nuevamente «estando ya mi casa sosegada», también más adelante en la estr. 3, «en secreto que naide me veía», y en la estr. 4, «en parte donde naide parecía», expresiones todas que implican los motivos tradicionales de las guardas que se ponían a las doncellas para vigilarlas, y que sin embargo éstas lograban eludir¹⁴.

Los mismos versos también evocan otro tópico de la poesía tradicional que es la necesidad del encuentro clandestino para evitar las miradas y maldicciones de la gente¹⁵; y el encuentro, para ser clandestino, tenía que asegurarse un cuándo y un dónde que protegiesen a los amantes de miradas indiscretas. Como se sabe, el lugar, en la lírica tradicional, solía ser en las afueras de la ciudad (en el campo, o junto al río, en la fuente, a orillas del mar, etc.) y el momento, la hora en que todos dormían, de noche o bien al alba¹⁶.

También en *Noche oscura* el sitio elegido está lejos de viviendas y de poblados: primero se nos describe, en la estr. 4, como «en parte donde naide parecía»; luego sabremos, en la estr. 6, que los amantes están en el campo, debajo de unos cedros que el viento menean; y por último en la estr. 8 se nos dirá que el encuentro ha ocurrido «entre las azucenas».

Tenemos, pues, ya con el *locus*, muchos de los ingredientes típicos del encuentro de amor tradicional: el lugar lejos del poblado, el campo, la cita cerca o debajo de un árbol que proteja con su sombra a los amantes¹⁷, y también las flores, las azucenas que rodean a los enamorados, y que guardan paralelo con «el rosal» (tan frecuente en la canción de mujer medieval) y en general con todas las flores de primavera, y de mayo en especial (ya que las flores constan en toda canción de mayo¹⁸). Pero el campo «de azucenas», que por demás recuerda el campo «de gladiolos» de la lírica francesa primitiva¹⁹, nos lleva a pensar, más concretamente, en el mes de junio, en la fiesta de San Antonio (ya que una de las clases de azucena florece precisamente para esa fecha), y aún más en la fiesta de San Juan, noche antonomástica de encuentros de amor, y en la que se cogen hierbas y flores olorosas para hacer con ellas sortilegios: a esto último nos encamina el

¹³ Compárese «no pueden dormir mis ojos» (*Corpus* 302c), «quiero dormir y no puedo» (*Corpus* 304b), «la niña que amores ha / sola ¿cómo dormirá?» (*Corpus* 167), «quien amores tiene / ¿cómo duerme?» (*Corpus* 296), etc.

¹⁴ Compárese «madre, la mi madre / guardas me ponéis» (*Corpus* 152), «aguardan a mí / nunca tales guardas vi» (*Corpus* 153), etc.

¹⁵ Tópico patente en exhortaciones tradicionales como «no me habléis conde / de amor en la calle» (*Corpus* 390), «non traigáis compañía / non traigáis gran compañía» (*Corpus* 452), etc.

¹⁶ Cf. en el *Corpus* los apartados I.a.18 (nn. 305-322) y I.a.26 (nn. 450-456).

¹⁷ Compárese «so el encina» (*Corpus* 313), «so la mimbrereta ... / so los verdes pinos» (*Corpus* 5b), «en los olivares» (*Corpus* 1073), «arribica de un verde sauce» (Alfín 766), «y debaxo de los álamos me atendé» (Sánchez Romeralo 302), etc.

¹⁸ Cf. por ejemplo «entra mayo con sus flores / sale abril con sus amores» (*Corpus* 1270b).

¹⁹ Cf. *Canción de Mujer*, p. 20.

hecho de que, en varios textos de tipo tradicional, se nombra precisamente la «azucena» junto con la «verbena» y otras flores perfumadas propias de la fiesta de San Juan²⁰. La bíblica azucena, como se ve, también halla su cabida en la poesía de tipo tradicional.

Por lo que atañe a la hora del encuentro, que en nuestro texto se da de noche cuando todos duermen, huelga decir que tiene marcados paralelos con dos motivos muy difundidos en la lírica de tipo tradicional. El primero es el del viaje nocturno, frecuente en los cantos de caminante en que se da cuenta de un camino que hay que recorrer a oscuras y de las dificultades en él encontradas²¹. Dicho motivo queda patente, en nuestro texto, ante todo, en la narración de un viaje, subrayado por verbos de movimiento (en la estr. 1 «salfé» y en la estr. 4 «me guiava»), luego también por palabras que indican el punto de llegada del recorrido (en la estr. 4, «adonde», «en parte», en la estr. 6 «allí», en la estr. 8 «entre las açucenas»), pero, sobre todo, lo que remite a este motivo es la presencia de un tecnicismo, de una palabra típica de los cantos de viaje, que es «guía» en la estr. 3, y sus derivados «guiava» en la estr. 4 y «guiaste» en la estr. 5, que nos hacen pensar en la serrana-guía de que hablaba Menéndez Pidal²². Por otro lado, que sea una «noche oscura» (que, en los cantos de viaje, significa 'sin luna' que alumbre a los viajeros²³ o bien una noche 'sin guía' o 'sin experto' que conozca el camino²⁴), no implica en nuestro texto que sea una noche negativa, temerosa, peligrosa para quien viaja, ya que la «luz del corazón», la que arde e inflama las entrañas de la mujer que habla (en una serie de imágenes de procedencia culta, pero que no faltan en la canción tradicional²⁵), esa luz, decíamos, asegura la claridad y exactitud del recorrido que lleva a la protagonista a juntarse certeramente con su amado. Y también en este caso, lo que se lee en la estr. 4, «Aquésta me guiava / más cierto que la luz de mediodía», tiene sus paralelos con la canción tradicional, donde no faltan los ejemplos de noches luminosas más que el día²⁶.

La «noche oscura», como decíamos, también evoca un segundo motivo muy difundido en la poesía tradicional, que es el del encuentro nocturno entre los dos amantes que a las primeras luces del alba se tienen que separar para que nadie se percate de su relación clandestina. En los cantos del alba²⁷, como es sabido, se exalta la felicidad de

²⁰ Cf. por ejemplo «que si verde es la verbena / más blanca es la azucena» (*Corpus* 1255b), «buenas eran las azucenas / mas las clavellinas eran más buenas» (*Corpus* 1256), etc.

²¹ Cf. en el *Corpus* el apartado IV.7 (nn. 1068-1091).

²² Cf. *Prim. Lír.*, pp. 174-183.

²³ En los cantos de viaje son frecuentes las exhortaciones para que la luz de la luna alumbre la noche oscura, cf. por ejemplo «ay luna que reluces / toda la noche me alumbres» (*Corpus* 1072a-c), «salga la luna el caballero... / y vámonos luego» (*Lírica* 367).

²⁴ Compárese «llueve menudico / y hace la noche oscura / el pastorcillo es nuevo / non iré segura» (*Lírica* 368).

²⁵ Cf. por ejemplo «ardé corazón ardé» (*Corpus* 602a-c).

²⁶ Compárese «clara estava la noche / más qu'el sole / clara estava la noche» (*Corpus* 1069). Una imagen parecida también se halla en los villancicos de Navidad: «o qué noche de alegría / y más que el día» (*Corpus* 1289), «ésta sí que es noche buena... / ésta sí que las otras no» (*Corpus* 1291); en estos últimos también se encuentra la expresión «noche oscura»: «que nació en la noche oscura / de Belén en un portal» (Martínez Torner p. 416).

²⁷ Cf. por ejemplo las albas españolas «al alba venid / buen amigo» (*Corpus* 452) y «ya cantan los gallos / buen amor y vete / cata que amanece» (*Corpus* 454b).

la noche que brinda a los amantes la ocasión de unirse, a la vez que se lamenta la tristeza del albor, sinónimo de despedida. Y en *Noche oscura* también se dan exclamaciones que tienden a exaltar el valor positivo de la noche: en la estr. 3 «noche dichosa», y en la estr. 5 «noche amable más que la alborada», con mención expresa, como se ve, de la voz *alborada*, término específico de dichos cantos. Por otra parte, en la misma estrofa, también se nos dice muy a las claras «o noche que juntaste / amado con amada», con mención explícita, en este caso también, de la razón de esa felicidad nocturna, que es la unión física entre los dos amantes. Unión física, por otro lado, que a partir de ese momento, como acontece a menudo en la lírica tradicional, va a ser subrayada por una serie de términos que indican la corporeidad de los dos enamorados (estr. 6 «pecho», estr. 7 «cavellos», «mano», «cuello», estr. 8 «rostro»), como también los gestos cariñosos que se intercambian²⁸ (estr. 6 «le regalaba», estr. 7 «sus cabellos esparcía»), o incluso los perfumes que emanan, o que se huelen a su alrededor (estr. 6 «pecho florido», «cedros», estr. 8 «açucenas»), olores todos traídos por el viento, que da en los árboles, en el campo en flor, y en una «almena», desde donde hiera como si fuese una flecha de amor (la misma, no se olvide, que el Cid lamenta le haya tirado Urraca desde las murallas de Zamora, en el romance de *Afuera afuera Rodrigo*²⁹). Expresiones, todas ellas juntas, que en *Noche oscura* nos dan la pauta de sensaciones concretas, táctiles, olfativas, visuales y auditivas, en una verdadera fiesta de imágenes del mundo primaveral, muy de estilo tradicional.

Más motivos tradicionales en el texto son los que ahora recordaremos tan sólo rápidamente, para luego pasar a los aspectos formales del poema. A saber: el pecho femenino como una flor, o la amada como flor que hay que coger³⁰; además, pecho femenino sobre el que duerme el amado, motivo bíblico y también tradicional³¹; el sueño después de la unión³², y nuevamente debajo de los árboles³³; luego los cabellos, no los del amado nombrados expresamente en la estr. 7, sino los de la mujer, sinónimo de virginidad³⁴, y que quedan implícitos en las estr. 6 y 7 donde son evocados primero por el motivo del sueño³⁵ y luego por el motivo del viento, o del aire que descompone los cabellos de la virgen³⁶; este viento, en *Noche oscura*, por un lado menea los cedros, mientras duermen

²⁸ Compárese «pidiérame tres besicos» (*Corpus* 273a), «a aquel caballero madre / tres besicos le mandé» (*Corpus* 1617), «besóme el colmenero / que a la miel me supo el beso» (*Corpus* 1619a, y cf. también *Corpus* 1618, 1620-21).

²⁹ Cf. «pues de aquella torre mocha / una vira me han tirado, / no traía el asta hierro, / el corazón me ha pasado», apud *Flor Nueva* pp. 154-155. Pero cf. también en la lírica tradicional «mucho pica el sol / con flechas de fuego / más pica el amor / que hiera más recio» (*Corpus* 41).

³⁰ Compárese «dame del tu amor señora / siquiera una rosa» (*Corpus* 417).

³¹ Compárese «hícele la cama / a mi enamorado / hícele la cama / sobre mi costado» (Alfín 550).

³² Compárese «con amores mi madre / con amores me adormí» (*Corpus* 268), «adurmióseme mi lindo amor / siendo del sueño vencido» (Alonso-Blecuca 69), etc.

³³ Compárese «echéme a dormir / al pie del encina» (*Corpus* 313), «daba el sol en los álamos madre / y a su sombra me recosté / dormí y cuando desperté / no daba el sol sino el aire» (Alfín 807), «debajo del verde alamillo / mi lindo amor se adurmió» (*Corpus* 2307), etc. Vid. también *supra* nota 17.

³⁴ Para la «niña en cabello» sinónimo de «niña virgo» cf. «ribera de un río / vi moça virgo / niña en cabello / vos me avéys muerto» (*Corpus* 353b).

³⁵ Compárese «a sombra de mis cabellos se adurmió» (*Corpus* 453).

³⁶ Compárese «estos mis cabellos madre / dos a dos me los lleva el aire» (*Corpus* 975), «airecillo en los mis cabellos / y aire en ellos» (*Corpus* 974), etc.

los dos enamorados (como los árboles, los álamos y los olmos en la canción tradicional³⁷); por otro, en la estr. 7, también se personifica y se convierte en símbolo erótico tradicional, ya que «hiere» el cuello de la amada desde la almena, dándonos a la vez la imagen de la herida de amor, de procedencia culta pero también tradicional³⁸, y de la caza de amor, o de altanería: en efecto, en un cruce de referencias culturales, por un lado la palabra «cuello» evoca el símbolo femenino del «cuello de garza», de añeja tradición, y por otro la palabra «hería» evoca nuevamente la garza, pero esta vez herida, desde luego por el amor (recuérdese «mal ferida va la garza», de tradición altanera³⁹).

* * *

Y pasemos ahora al plano formal, que ha sido muy estudiado por los críticos, y que por tanto veremos más rápidamente, deteniéndonos únicamente en aquellos aspectos que tienen que ver con el canto femenino tradicional.

Si bien no han faltado los estudiosos que han hablado de «falta de técnica» y de «improvisación» por parte del Santo⁴⁰, hay que decir que hasta la fecha se ha insistido sobre todo en lo «italianizante» y en lo culto del plano formal de *Noche oscura*. Sin embargo, en este caso también, si miramos por debajo del atuendo exterior de *Noche oscura* (que es el renacentista de lirás garcilasianas), no es difícil reconocer la lengua, las construcciones, los movimientos rítmicos, y hasta los paralelos de la canción de mujer tradicional.

Para empezar el léxico, que está tomado de cada uno de los motivos que acabamos de señalar: como se ha visto, hay palabras-clave de los cantos de caminante, de la canción del alba, del encuentro de amor en la estación florida, a la vez que se dan los mismos términos concretos y cotidianos que abundan en la canción tradicional (salvo dos, más bien exóticos, que son «cedros» y «ventalle», el primero bíblico y el segundo un francesismo de debatida interpretación⁴¹). Al mismo tiempo, hay palabras sueltas que delatan su procedencia tradicional, como en la estr. 1 el plural «amores» frente al singular «amor» que abunda en la poesía culta. Pero tampoco faltan los sintagmas de tipo tradicional, como en la estr. 6 «quedó dormido» y «aire daba», este último como la fórmula «dar aire en» (en los cabellos, en los árboles, etc.). Formulísticas también son expresiones como «estando ya mi casa sosegada» (que en las estr. 1 y 2 se repite dos veces, a manera de estribillo), y, en la estr. 4, el verso «quien yo bien me savía», tópico de la reticencia que se conforma con las perífrasis tradicionales para no nombrar al amado («el que yo mas quería», «el que yo mas amaba»⁴²), y al mismo tiempo recuerda

³⁷ Compárese «ventecico murmurador / que lo gozas y andas todo / hazme el son con las hojas del olmo / mientras duerme mi lindo amor» (*Corpus* 2305), «de los álamos vengo madre / de ver cómo los meneas el aire» (*Corpus* 309a-b), «tres hojas en el arbolé / meneavansé» (*Corpus* 977), «la zarzuela madre / cómo la meneas el aire» (*Corpus* 978), etc.

³⁸ Compárese «vengo mal ferido / ferido vengo / ferido me han / amores que tengo» (Alin 534).

³⁹ *Corpus* 512 a-b. Y no se olvide la «cierva herida» de la tradición.

⁴⁰ Cf. Dámaso Alonso, «El misterio técnico» cit.

⁴¹ Cf. Letizia Bianchi, «A proposito di *Noche oscura* VI,5: un *ventaglio* avventato?», *Cultura Neolatina*, XLI (1981), pp. 1-25.

⁴² *Corpus* 313 y 452, además «mi lindo amor» (*Corpus* 213), «mi buen amor» (*Corpus* 273a y 446), etc.

la fórmula tradicional «bien sé yo de donde»⁴³, que San Juan vuelve a utilizar en otro texto (en *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*). Pero formulístico, sobre todo, es el primer verso, el *incipit*, como ocurre a menudo en la poesía tradicional: «una noche oscura» en efecto, es una expresión que abunda en los cantos de caminante, y que también consta en un texto muy famoso de la época, que lleva además las mismas rimas:

Parióme mi madre
una noche oscura
cubrióme de luto
faltóme ventura⁴⁴.

Y lo más curioso es el juego fónico, diríamos intencional, con que el Santo ha querido enriquecer esa fórmula tomada de la tradición: en efecto, si miramos las dos primeras estrofas sanjuanescas, llama la atención la frecuencia de *ú* tónica: en la estr. 1 «escúra», «ventúra», luego en la estr. 2 «ascúras y segúra», «ventúra» y «a escúras». Ello no nos parece casual: en el canto que acabamos de citar ocurre lo mismo, y aun con las mismas palabras; por otro lado, la *ú* tónica abunda precisamente en los cantos de caminante, como éste:

Púsoseme el sol
salióme la lúna,
más me valiera madre
ver la noche escúra⁴⁵

o bien

Ay lúna que relúces
toda la noche me alúmbres⁴⁶.

En la misma línea, la del juego fónico que acompaña, exalta y enriquece el motivo elegido, también debemos apuntar en el texto la abundancia de comienzos o de sintagmas con «en», portadores del sentido de inclusión, típico del encuentro de amor tradicional⁴⁷: así, «en una noche», «en amores» (estr. 1), «en celada» (estr. 2), «en la noche», «en secreto», «en el corazón» (estr. 3), «en parte» (estr. 4), «en el amado» (estr. 5), «en mi pecho» (estr. 6), «en mi cuello» (estr. 7), y en fin, «entre las açucenas» (estr. 8).

Los juegos fónicos en el texto son muchos más y últimamente han sido estudiados de forma modélica por varios críticos⁴⁸, que han reconocido la estrecha relación entre

⁴³ Compárese «¿De dónde venís, amores? / Bien sé yo de dónde» (*Corpus* 575).

⁴⁴ *Corpus* 772. Documentado ya en la *Silva* de 1550 y vivo aún en las endechas judeo-españolas de la moderna tradición oral, cf. *Lírica* 620.

⁴⁵ *Corpus* 1074.

⁴⁶ *Corpus* 1072a-c.

⁴⁷ Compárese «achey meus amores / en hum rosal florido» (*Corpus* 307), «hallé mis amores / dentro en el vergel» (*Corpus* 308b), «en la fuente del rosel» (Sánchez Romeralo 148), etc. *Vid.* también los ejemplos cit. *supra*, nota 17.

⁴⁸ Como por ejemplo Prellwitz/Lobera y Ruffinatto, art. sobre *Noche oscura* cit.

su gran riqueza y la oralidad que vivieron los textos de San Juan. En lo que atañe a las variedades más cercanas a la poesía tradicional, recordaremos: estrofas monofonemáticas o con vocal dominante (por ejemplo la *é* en la estr. 8, la *á* en la estr. 1), aliteraciones (de *s* en la estr. 1, de *r* en las estr. 6 y 7), sílabas repetidas (como *-ma-* en la estr. 5, *-éme* en la estr. 8), y, pasando a unidades mayores y ya rozando el plano de lo retórico, palabras repetidas (como «noche» que consta 5 veces, «escura» y «dichosa» que constan 3), construcciones repetidas y formando anáforas («o noche» en la estr. 5, «ascuras / a oscuras» en la estr. 2), y por último repetición de versos enteros (como en las estr. 1 y 2 los versos «¡o dichosa ventura!» y «estando ya mi casa sosegada» que se repiten a manera de estribillo).

Más recursos tradicionales son las exclamaciones y los apóstrofes en las estr. 1-2 («¡o dichosa ventura!») y 5 («¡o noche...!»), mientras que, en el plano morfológico, la escasez del verbo se conforma con lo que Alín ha definido como el «estilo nominal» de los villancicos⁴⁹, y por su parte, en el plano sintáctico, yuxtaposición y parataxis (encarecida por un y formulístico que encabeza varios versos: «y yo», «y el ventalle», «y todos» en las estr. 6 y 7) configuran lo que Dámaso Alonso ha definido como «sintaxis suelta», frente a la «trabada» de tradición más culta⁵⁰.

Y como éstos, otros recursos más, que aquí se omiten por el poco espacio que nos queda y que queremos reservar al último aspecto que nos interesa destacar, que es el métrico. Porque, entremezcladas a estrofas altisonantes de endecasílabos, se ven clarísimas las huellas de antiguas armonías tradicionales. Para empezar, el metro, con su alternancia de corto y largo, que evoca la asimetría del arcaico anisosilabismo irregular. Después las rimas, todas femeninas, y en su mayoría tradicionales (*-úra*, *-áda*, *-ía*, *-áva*, *-ído*, *-ádo*), y confiadas en muchos casos a los verbos (imperfectos en *-ía* y *-ába*, y participios en *-áda*, *-ído* y *-ádo*), como también ocurre en la canción tradicional (y dicho sea de paso, esos imperfectos que alternan en la narración con los perfectos también recuerdan las alternancias verbales del Romancero).

Las rimas, en *Noche oscura*, son pocas y por tanto repetidas, lo cual a Dámaso Alonso le parecía indicio de un autor «despreocupado», que no cuidaba en la variedad formal de una estrofa a otra⁵¹. Y sin embargo esa repetición de rimas no nos parece del todo descuidada; por el contrario creemos que responde a una arquitectura precisa, a un diseño intencional o como mínimo a un recuerdo muy marcado de paradigmas sonoros populares. De hecho, si se miran las estrofas en parejas, de dos en dos, veremos que tan sólo en los versos largos, es decir en los endecasílabos, se van disponiendo rimas «alternantes» con rigor matemático desde la estr. 1 hasta la 7, a saber: dos estrofas en *-áda*, la 1 y la 2, y dos en *-ía*, la 3 y la 4, luego en la 5 y la 6 nuevamente dos en *-áda* o *-ába* (que como asonancia es lo mismo), y al final tan sólo una estrofa en *-ía*, la 7, porque ya la 8 quiebra ese esquema de andadura tan regular, al introducir fuera de toda

⁴⁹ Cf. Alín p. 94.

⁵⁰ Cf. Dámaso Alonso, «Estilo y creación en el *Poema de Mio Cid*», *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 69-111. Cf. también al respecto Sánchez Romeralo, pp. 180-205.

⁵¹ Vid. *supra*, nota 40.

previsión una rima en *-ádo*, extraña a ese sistema, y que representa una ruptura, a manera de deshecha, que cierra y concluye un ciclo mudando bruscamente el son, y que viene a coincidir curiosamente con las palabras del texto «cessó todo», que por su parte están diciendo: «fin».

El texto, pues, salvo la estr. 8, se dispone en dos series paralelas y alternantes, la serie en *-áda* y la serie en *-ía*, y ello, ni hay que decirlo, guarda estrecha relación con la canción paralelística tradicional cantada por la mujer. Por otro lado no es éste el único texto de San Juan donde, también en versos endecasílabos, se dan modalidades de la canción de amigo: en *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*, considerado un texto «extraño» por varios críticos⁵², ocurre precisamente lo mismo: dísticos de endecasílabos paralelos entre sí y que también alternan rimas en *-ía* y *-áda*. No es de extrañar, pues, que *Noche oscura*, en los endecasílabos de la lira garcilasiana, lleve entremezcladas esas alternancias tan arcaicas de la canción de amigo tradicional.

Y con un ingrediente más, de innegable procedencia paralelística: la variación de rima confiada a una pareja de sinónimos. En efecto, en uno de los casos, entre las estr. 4 y 5, en segunda posición, tenemos las palabras «mediodía» y «alborada», finales de dos versos paralelos entre sí (por llevar ambos un comparativo: «más... que... mediodía» y «más que la alborada»). Imposible no percibir el parentesco entre esas dos palabras y la pareja de sinónimos de la canción de alba castellana más famosa, que es «Al alba venid, buen amigo», en cuyos versos alternan precisamente las terminaciones «venid a la luz del *día*» y «venid a la luz del *alba*». La estrecha relación entre «día / mediodía» y «alba / alborada» nos da como muy probable esa derivación.

En conclusión, el limitarnos al sentido literal de *Noche oscura* de hecho nos ha mostrado más claramente sus raíces medievales y nos ha permitido colocarlo en la misma línea de la canción de mujer por identidad de temas, de léxico, de fórmulas expresivas y de recursos fónicos y rítmicos.

Como se ve, el punto de partida de la transposición, es, entre otras cosas, también el canto tradicional de una mujer.

⁵² Cf. Dámaso Alonso, «Sobre el texto de *Aunque es de noche*», *Revista de Filología Española*, XXVI (1942), pp. 490-494, y María Rosa Lida, reseña a Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* cit., *Revista de Filología Hispánica*, 5 (1943), pp. 377-395.

BIBLIOGRAFÍA ABREVIADA

- ALÍN = José M. ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- ALONSO-BLECUA = Dámaso ALONSO y José Manuel BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956.
- Canción de mujer* = Vicente BELTRÁN, *Canción de mujer; cantiga de amigo*, Barcelona, PPU, 1987.
- Corpus* = Margit FRENK ALATORRE, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987.
- Flor Nueva* = Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos* (Col. Austral n. 100), Madrid, Espasa-Calpe [1938], reed. 1975.
- Lírica* = Margit FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo popular* [1966], reed. Madrid, Cátedra, 1986.
- MARTÍNEZ TORNER = Eduardo MARTÍNEZ TORNER, *Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.
- Prim. Lír.* = Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *La primitiva poesía lírica española* [1919], reed. en *Estudios literarios* (Col. Austral n. 28), Madrid, Espasa-Calpe [1938], reed. 1973.
- SÁNCHEZ ROMERALO = Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos xvi y xvi*, Madrid, Gredos, 1969.