



Música y *locus amoenus* en Gonzalo de Berceo y Juan de la Cruz. El canon se reactiva

Patrizia Di Patre
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN:

En la obra de Berceo y Juan de la Cruz los componentes tópicos se organizan según modalidades comunes, hasta el punto de formar conjuntos homogéneos dotados de una correspondencia directa. Un cuidadoso análisis textual proporcionará las coordenadas de tales procesos, obedientes tanto a una lógica compartida como a factores históricamente evidenciados. El propósito de estas páginas será el de estrechar las conexiones entre la obra berceana y juanista, con especial atención a los *Milagros* y al *Cántico Espiritual*.

PALABRAS CLAVE: Gonzalo de Berceo, Juan de la Cruz, *locus amoenus*, literatura mística, Edad Media española, Renacimiento español.

ABSTRACT:

In the works of Berceo and John of the Cross, the topical components are organized according to common modalities, to the point of assembling homogeneous groups with a direct correspondence. A careful textual analysis will provide the coordinates of such processes, complying with both a shared logic and historically evident factors. The purpose of these pages will be to strengthen the connections between Berceo's and John's works, with special attention to the *Miracles* and the *Spiritual Canticle*.

KEYWORDS: Gonzalo de Berceo, John of the Cross, *locus amoenus*, mystical literature, Spanish Middle Ages, Spanish Renaissance

A mi amado esposo.

1.- Preliminares

Los componentes tópicos del *locus amoenus* asumen una consistencia específica en la obra de Berceo¹ y Juan de la Cruz: hay un aglutinarse de términos en serialidades precipuas, los factores nominales y verbales se manifiestan con análoga representatividad, formando

1.- Sobre el importante tema de los tópicos en Gonzalo de Berceo, al cual dio incomparables aportes el propio Dámaso Alonso (cfr. «Berceo y los topoi». *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1964), véanse los siguientes estudios: Foresti, C., «Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo (*locus amoenus*, *locus eremus*)», *Boletín de Filología*, 15 (1963), pp. 5-31; Baños Vallejo F., «Tópicos y creatividad en los prólogos de Berceo», en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México, Destiempos, 2016, pp. 99-138.

entramados conceptuales subrayados por un ritmo idéntico; la propia musicalidad de los componentes devela ante un análisis detenido, y al margen de estructuras convencionales, su participación en un trasfondo métrico común. Hasta las rimas son iguales en las estrofas caracterizadas por una evidente proximidad, y solo en las que indicamos como tales.

Lejos de suponer eventuales formaciones poligenéticas, las afinidades descritas inducen a considerar la hipótesis de un trasvase directo;² Juan de la Cruz debió inspirarse en los textos berceanos, más precisamente en esos *Milagros* que registraron una circulación «callada» durante la Edad Media y más aún en el Renacimiento,³ requiriendo operaciones de silente intercambio generalmente facilitadas por innumerables, y por ende indocumentados, intermediarios y circunstancias.⁴

La analogía señalada es fundamentalmente «tonal»; no extraña entonces que la impongan factores de combinación más que registros documentales: es el fluir de los elementos, en modalidades de asunción sujetas a un ritmo determinado, lo que causa la impresión poética de una manifestación musical. Como los objetos se superponen en virtud de una amalgama mensurable, también la deconstrucción inversa tendrá una funcionalidad mecánica. Se aprecia de esta forma el punto en que unos elementos de naturaleza

2.– Pese al carácter tardío de la tradición impresa relativa a los *Milagros de nuestra Señora* (cfr. la ed. al cuidado de T. A. Sánchez, Madrid 1780), cuya apreciación no debe evidentemente limitar la indagación en torno a las posibles fuentes y/o acervo cultural de un autor como Juan de la Cruz. Es necesario resaltar a este propósito una muy útil observación de Rodríguez San Pedro Bezares, L.E., («Consideraciones sobre la formación cultural de S. Juan de la Cruz», en *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*, Salvador Ros García coord., Salamanca, Universidad Pontificia de S., 1997, pp. 311-340): «En este contexto, la intención del presente apartado reside en el intento de descentrarnos de una unilateral importancia concedida al libro impreso en la formación humanista, escolástica y espiritual de fray Juan de la Cruz, e incluso de la concedida a clases y profesores universitarios; y ello para otorgarla a los escritos circulantes, copias, traslados y anotaciones varias, que debieron estar presentes a lo largo de su trayectoria, tal y como lo estaban en los ambientes culturales de la época. Considero que esta incidencia pudo resultar señalada en etapas cruciales como el período salmantino o el abulense, entre otros. En concreto, y como veremos seguidamente, en la etapa de formación universitaria salmantina debe concederse mayor importancia formativa a la difusión de los apuntes de clase, a las copias circulantes de todo tipo de escritos de procedencias temporal y espacial diversificadas. Sobre el colegial fray Juan de santo Matía influyeron muchas más cosas que las lecciones de unos profesores concretos en el período 1564-1568; y entre ellas deben contabilizarse estos apuntes y cartapacios de materiales múltiples, circulantes, y conservados, incluso, en las bibliotecas conventuales. Esta circunstancia queda bien de manifiesto en el caso de fray Luis de León, que describiremos posteriormente. Recalquemos, pues, que en Salamanca, Alcalá, Ávila o Baeza, por señalar etapas significativas, fray Juan pudo manejar cartapacios de anotaciones y escritos de diversa procedencia, e incluso poseer traslados y copias de los mismos» (326-7). Por mi parte, quiero recalcar el principio que expuse anteriormente (cfr. *infra*), sobre la conveniencia de basar hipótesis filológicas en la presunta reconstrucción de las bibliotecas pertenecientes, o por lo menos aseguibles, a un determinado autor: « Bisognerebbe invece invertire decisamente il punto di partenza e avere il coraggio di ammettere che, in luogo di subordinare l'ipotesi di partenza alla reperibilità (soggetta a tutti gli infortuni del caso) dei materiali *in loco*, sarebbe certamente più opportuno ricostruirne la consistenza sulla base di quelli necessariamente, e positivamente, supportati dalle operazioni derivate formalmente comprovate. Il problema non consiste, in altri termini, nel fissare le possibilità 'operative' di Santillana in base a una supposta biblioteca (rappresentata oltretutto da prodotti residuali!), ma nel cercare di ricostruirla con l'esame dei termini a nostra disposizione, vale a dire attraverso le operazioni testuali di indubbia verificabilità» (Di Patre, P., «Dante minore nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello 'specchio di nobiltà', en *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos*, Quito, 12-14 de octubre de 2003: <https://www.academia.edu/16429147/Dante_minore>, nota 3 p.2.

3.– Sobre la circulación de la obra berceana antes de la *editio princeps*, cfr. los siguientes trabajos: Devoto, D., «Berceo antes de 1780», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXIX (1976), pp. 767-833; LXXX (1977), pp. 21-54; 77-835; Uría Maqua, I., «Sobre la tradición manuscrita de las obras de Berceo», *Incipit*, I (1981), pp. 13-23.

4.– En este caso, la cercanía cultural de Burgos, con su posición prominente, debió de desempeñar un papel decisivo en relación con el asunto que nos ocupa, o sea la posibilidad de una lectura directa, por parte de Juan de la Cruz, de la *Introducción* a la obra mariana. Fácil suponer también la circulación e intercambio de copias sueltas y fragmentarias, a lo mejor provenientes de alguna miscelánea, con o sin mención expresa de autor.

literaria, únicamente organizándose según los modos de una estructuración melódica, logran esa aproximación a la música que es, al mismo tiempo, el marcador más directo de la distancia insalvable con la prosa.

Intentaremos descifrar los elementos compositivos de nuestros referentes siguiendo el orden sistemático de sus alineaciones tipológicas.

2.- El orden de los elementos

Se vea en primer lugar la sucesión de los componentes en los dos autores. Los colocaremos en el orden de su aparición en el texto, aislándolos primero del contexto de pertenencia, y volviéndolos a presentar en los correspondientes versos y estrofas.⁵

JUAN	BERCEO
Bosques	
Prado.....	Prado
Verduras.....	Verde
Flores.....	Flores
Vestidos de hermosura	Lugar codiciadero
Cristalina fuente	Fuentes claras corrientes
.....	Olor
Fresco.....	Refrescaban/refrescáronme/frías
Valles nemorosos (Bosques II)	Arboledas/árboles
Ríos sonorosos /música.....	
Aspira/olores/flores/perfumea.....	Olor de las flores (II); olores/olor sabroso
Amenas liras/canto de serenitas (música II).....	sones de aves , cantos, música ⁶
Y a su sabor reposa/ya cosa no sabía	Yacer vicioso/ a la sombra/ perder cuidados
Debajo del manzano	Poséme a la sombra de un árbol
Aguas, aires, ardores	Ni por calor ni por frío. ⁷

Se observará la manera en que tales términos pueden momentáneamente «desplazarse», persiguiéndose como en un tema *fugato* a distancias regulares. Notemos, justo al comienzo de la secuencia lineal, el elemento «bosques» (arboledas, árboles en Berceo): ausente la primera vez en los *Milagros*, tanto que todos los constituyentes aparecen desalineados a causa de este leve desfase, vuelve a mostrarse en correspondencia con la réplica

5.- Citaremos el *Cántico Espiritual en Vida y obras de san Juan de la Cruz*, Madrid, Ed. Católica /BAC, 19645a; a Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de nuestra Señora*, edición crítica de Claudio García Turza, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011.

6.- Aquí hay un pequeño corrimiento de las series analizadas: mientras que el hecho de yacer a la sombra, debajo de un árbol, y perder los cuidados o «no saber cosa» se encuentran, en Juan, tras los referentes musicales, en Berceo los preceden decididamente, por binomios de causa-efecto idénticos a los formulados en el *Cántico*. Así que la música está como enmarcada por el dramatismo de los sujetos operantes a nivel poético en las obras de referencia (sobre el mecanismo dramático del *Cántico*, cfr. Ruffinatto, A., *El tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso, san Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, y más particularmente «Los cuatro cuadros del *Cántico A* de San Juan», *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 59-60, 2 (2002-2004), pp. 2071-2092.

7.- Estos elementos, tal vez debido a su vaguedad, se encuentran algo desalineados en los dos poetas: en Juan antes de «las amenas liras y canto de serenitas», que definen la categoría «música II»; en Berceo aparecen en cambio durante el proceso explicativo («El prado que vos digo avió otra bondat»), e inmediatamente después del paréntesis musical. Pero esto responde a la regla general establecida *supra*.

del mismo elemento en el primer autor (véase Juan, «Bosques II»). Lo mismo sucede con el elemento «olor» (ausente la primera vez en Juan) y la música con sus términos correlatos, anticipados con el anuncio de Juan, ampliamente desarrollados por Berceo pero solo en concomitancia con la vuelta al concepto por parte del otro. Los factores en juego se desfazan y «esperan» ocasionalmente. Una modalidad muy calculada, aunque no osaríamos decir si de verdad, o en qué medida, consciente.

Hay elementos sobreentendidos en el uno o el otro de los autores, alternativamente: el aire y el vuelo del *Cántico*, por ejemplo, están presentes solo indirectamente en Berceo (la verdura, las sombras, el olor de las flores refrescan las caras y las mientes, con gratos efluvios que suponen suaves céfiros; las aves se esperan, posan y se mueven, pero solo metafóricamente, en un sentido musical); análogamente, pero ahora con relación de autoría invertida, la sombra y los «fructos» aparecen de forma velada o retardada en el carmelita («y el mosto de granada gustaremos»). Las «manzanedas» y «milgranos» tienen su equivalente exacto en los árboles de granada y de manzano, pero como elementos dispersos y muy difuminados en el contexto global de la obra. De forma muy parecida el hecho de «yacer a la sombra de un árbol fermoso», perdiendo todos cuidados, registra no solo una pequeña alteración paralela, sino una importante escisión compositiva: «en el ameno huerto deseado» («Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso»), debajo del manzano, la esposa reposa a su sabor reclinando su cuello, en realidad, «sobre los dulces brazos del Amado». Y lo de «no saber cosa», y perder el ganado, no le sigue inmediatamente a la anterior imagen como acontece, en una relación patentemente causal, en la *Introducción* al poema berceano. Los mismos conceptos de hermosura, deleite sensual y apreciación paisajista no observan el mismo orden en los dos poemas, sino que se distribuyen por relieves de espesor e intervalos desiguales. Son las variantes que imprimen naturalmente el sello autoral.

He aquí el listado de formas en sus contextos originarios.

CÁNTICO

[Texto def. B]

¡Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! ¡Oh prado de verduras, / de flores esmaltado! (vv.16-19)

«vestidos los dejó de hermosura» (v. 25)

«Oh cristalina fuente!» (v. 56)

«al aire de tu vuelo, y fresco toma» (v. 65)

«los valles solitarios nemorosos» (V. 67)

«los ríos sonorosos» (v. 69)

«la música callada, / la soledad sonora» (vv. 73-74)

«aspira por mi huerto, / y corran los olores» (vv. 83-4)

«el ámbar perfumea» (v.88)

«Por las amenas liras / y canto de serenas, os conjuro» (vv. 101-102)

«y a su sabor reposa/ el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado. / Debajo del manzano» (vv. 108-110)

«ya cosa no sabía» (v. 129).

«aguas, aires, ardores» (v. 99)

MILAGROS⁸

	2
Yo, maestro Gonçalvo yendo en romería <i>verde</i> e bien cençido, lugar <i>cobdiçiaduero</i>	de Verceo nomnado, caeçi en un <i>prado</i> , de <i>flores</i> bien poblado, pora omne cansado.
	3
Davan <i>olor</i> sovejo <i>refrescavan</i> en omne manavan cada canto en verano bien <i>frías</i> ,	las flores bien <i>olientes</i> , las caras e las mientes; <i>fuentes</i> claras, corrientes, en ivierno calientes.
	4
Avié y grand abondo	de buenas <i>arboledas</i> [...].
	6
[...]descargué mi ropiella <i>poséme a la sombra</i>	por <i>yazer más viçioso</i> , de un árbol <i>fermoso</i> .
	7
<i>Yaziendo a la sombra</i> <i>odí sonos de aves</i> , nunqa udieron omnes nin qe formar pudiessen	<i>perdí todos cuidados</i> , <i>dulces e modulados</i> : <i>órganos más temprados</i> . <i>sones más acordados</i> .

3.- Rimas y ritmo

Hay que hacer preliminarmente una muy importante aclaración: las estrofas similares, las que tienen un fluir idéntico de elementos y están por tanto en relaciones de franca superponibilidad, semántica y emotiva, son únicamente las seriales; pese a que la distribución de factores es, como pudimos ver, asociable y homogénea en la totalidad de las piezas, en estos otros sectores la coincidencia se debe a una multiplicidad de motivos: modalidad de presentación muy afín, con exclamaciones reiteradas, elementos vocativos, y una sucesión que lejos de instaurar monotonía induce sentimientos de fuerte patetismo. El sujeto se encuentra profundamente involucrado en un mecanismo de reiteración con fuerte carga emotiva, casi una marcha de aliteraciones orquestadas para el ensueño. Perdido en esta invocación que el afecto vuelve insistente y melódica, el poeta recorre lugares y etapas sin añadir nada más, solo nombrando sus términos por los calificativos cercanos: los valles nemorosos, la cristalina fuente, las flores bien olientes, los silbos amorosos. Con un epíteto se mueve al suspiro. O en última instancia, y como solución extrema, puede acudir también a la mera reseña documental: «joh bosques y espesuras!; joh prado de verduras!», aunque dotándola enseguida de otros elementos connotantes. La tendencia a las series es particularmente evidente en sobrios pasajes como este: «leones, ciervos, gamos saltadores; aguas aires ardores», que encuentra una correspondencia estrecha con la

8.- Pondremos en cursiva los elementos relevantes, presentes en las series descritas.

sucesión berceana de «milgranos e figueras, peros e mazedas», tan acorde a las reglas de ortodoxia descriptiva.

No sorprende entonces encontrar una fina analogía entre las estrofas o fragmentos más marcadamente reiterativos y enfatizantes de los contextos analizados:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores (Mil..5)

Mi amado, las montañas,/ los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas,
/ los ríos sonorosos (Cánt. XIV, vv. 66-9).

En Juan la sucesiva ampliación de motivos se debe a la extensión del texto, susceptible de un desarrollo por olas de creciente espesor. El renacentista puede darse el lujo de operar en distintos niveles, caracterizando su materia a lo largo de múltiples y más extensas liras. Veremos pronto cómo la correspondencia de motivos se rige por una sucesión igual de elementos nominales y verbales (ya lo anticipamos en la introducción a estas páginas). Antes de explorar este mecanismo de patente mensurabilidad conviene ocuparse sin embargo de los aspectos más eminentemente rítmicos, como son las rimas y, naturalmente, el metro. Se aprecia de inmediato la afinidad tonal entre estas dos estrofas:

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado (Mil., 2).

Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado (Cánt., 22).

Y también, más sorpresivamente, con esta otra:

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado (24).

¿A qué se debe la analogía? Ocupémonos primero de la dinámica interna: estrofas de alejandrinos en el primer caso, estructuradas en dos componentes heptasílabos. Esto quiere decir que un concepto formulado en siete sílabas alterna con, o se opone dialécticamente a otro de igual densidad silábico-semántica. Hay pareados conceptuales exacta y distributivamente medidos: «verde y bien sencido / de flores bien poblado»; «en púrpura tendido / en paz edificado»; «y a su sabor reposa / el cuello reclinado». La modalidad es binomial, decididamente, de acuerdo con el mecanismo alejandrino de la estrofa utilizada por Berceo.

¿Y en Juan? También, pese a las obvias divergencias. Son solo tres, de acuerdo, los heptasílabos presentes en la lira; imposible recurrir en estas condiciones a una dinámica de cuatro (ocho) términos. Pero veamos bien las leyes de composición de los endecasílabos en la obra de Juan considerada: prevalente el heptasílabo trocaico alternando con el

dactílico,⁹ + un tetrasílabo obligado (¿recuerdo de la cuaderna vía, de un ritmo que también se modula cuaternariamente?). Ejemplos extraídos del Cántico: «allá por las majádas» (2ª y 6ª, trocaico); «acába de entregárte»; «que téngo en mis entráñas»; «y miédos de las nóches»; «al árca con el rámo»; «aquéllo que mi álma». Etcétera. Este tipo es, como se decía, prevalente en el poema. Entre los casos de septenario dactílico: «si en ésos tus semblántes»; «y no tómas el róbo». Ahora, en todos los casos reseñados es evidente la independencia del heptasílabo con respecto al tetrasílabo que sigue, indispensable para completar el verso endecasílabo. Eso implica que la dinámica de pareados en siete sílabas no resulta, en el poema de Juan, tan tergiversada como se podría pensar cuando se establece una relación con el esquema métrico de los *Milagros*. Aislado mentalmente el segundo trozo de los endecasílabos en Juan, todo procede de hecho como en la cuaderna vía del medieval: «Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano;/ oh prado de verduras, /de flores esmaltado». Y así sucesivamente. Esto explica esa analogía tonal de la que hablábamos al comienzo, junto con otro sorprendente conector métrico: la rima.

En los sectores más eminentemente «dramáticos», donde de necesidad hay una gran profusión de pretéritos, las rimas difieren drásticamente en los dos poemas. Pero en las estrofas «seriales», donde se encuentran en abundancia las exclamaciones nostálgicas establecidas en sucesión, portadoras de la afinidad ya relevada, he ahí lo que tenemos:

4
 ¡Oh bosques y espesuras,
 plantadas por la mano del Amado!
 ¡Oh prado de verduras
 de flores esmaltado!
 decid si por vosotros ha pasado» (Cánt.,4).

3
 Berceo nomnado
 [...] caeçí en un prado
 [...] bien poblado
 [...] omne cansado (Mil., 2).

Los endecasílabos de Juan, junto con el septenario central, retoman la rima única de los alejandrinos. Ahora los heptasílabos restantes: «espesuras; verduras». En Berceo, 3: «arboledas / mazedas / monedas / açedas». Interesante también el capítulo este de las terminaciones desinenciales, y de la relativa sucesión en los dos poemas. Lo retomaremos más adelante.

Siguiendo en nuestra apreciación de las rimas comunes a los dos poetas, tenemos una particularidad bastante vistosa: la sucesión -ado, -ido. Ya pudimos apreciarla en la terminación del primer hemistiquio en la estrofa 3 de Berceo: «prado [...] verde y bien sentido /de flores bien poblado». Seguirá una sucesión idéntica, canónica esta vez, entre las siguientes estrofas:

Manamano que fui en tierra acostado,
 de todo el lazerio fúi luego folgado:

9.- Según la terminología de Tomás Navarro.

oblidé toda cuita, el lazerio pasado:
qui allí se morasse serié bien venturado.

El fructo de los árboles era dulz e sabrido [...].

Después de un intervalo «histórico» (provisto de un dramatismo subrayado por predicados verbales de vario tipo), se retoma la misma sucesión presente en el *Cántico*. Nótese que también los versos irregulares de Juan, o donde el heptasílabo no constituye un organismo independiente,¹⁰ coinciden siempre con los fragmentos de acción, las secuencias dramatizadas y no evocativas o descriptivas. En Juan encontramos: «gemido / herido / ido» (1) [salto de dos estrofas narrativas, como en Berceo]; «Amado, esmaltado, pasado»; «deseado, reclinado, Amado» (22) [salto de una estrofa referida a la esposa y terminada por ende en -ada]; «florido, tendido, edificado» (24); pero en los endecasílabos, de nuevo -ado alternando con el otro elemento: «enlazado», «coronado». En (34) nuevamente «tornado, deseado, hallado»; y seguidamente (35) «nido, querido, herido».

Rima en -ores. Juan «amores, olores, flores» (17); «saltadores, ardores, veladores» (20); Berceo «flores, sabores, sudores, olores», siempre en las secuencias descriptivo-evocativas ya señaladas: «La verdura del prado, la olor de las flores, las sombras de los árboles de temprados sabores refrescáronme todo, y perdí los sudores: podrié vevir el omne con aquellos olores» (5).

En -ados. Juan «plateados, deseados, dibujados» (12); Berceo «cuidados, modulados, temprados, acordados (7)». Asombra la constancia de la similitud de las rimas en los fragmentos emparejados también semánticamente, por la característica evidenciada de las series con tratamiento equiparable.

En -emos yusivo y futuros: Juan «iremos, entraremos, gustaremos»; Berceo «queremos, entremos, dessemos»: nótese la insistencia en el «entrar», penetrar en el meollo, la espesura: «entremos más adentro en la espesura (Cánt., v.180); «tolgamos la corteza, al meollo entremos» (*Milagros*, 16).

En -ado, -ada: Berceo 31-32: «Tornemos ennas flores qe componen el prado, / qe lo façen fermoso, apuesto e temprado [...]»; «La benedicta Virgen es estrella clamada, / estrella de los mares, guiona deseada [...]»; Juan 22-3: «Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto deseado / y a su sabor reposa, / el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado / Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada, / allí te di la mano, / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada». Aquí lo interesante es que la sucesión rimada retoma los elementos comunes, presentes en ambos autores y relativos al *locus amoenus*, al encuentro entre Amado y amada; y que la rima en -ada se refiere nada menos que a la Virgen por parte de Berceo, y en Juan al alma que, redimida por el árbol de la cruz, se define «segunda Eva» con una figura tan acorde a la prototípica caracterización mariana. Evidentemente nada fortuitos estos elementos.

En -as, -es, -os: terminaciones desinenciales. Siempre en las estrofas que resultan «alineadas» en virtud de fuertes rasgos compositivos, se registra un mecanismo muy similar de alternancias desinenciales al final de cada verso: las rimas allí se componen de vocablos sucesivamente dispuestos según el mismo distintivo plural. Veamos primero en *Cántico*, 3: amores, riberas, flores, fieras, fronteras (alternancia -es, -as); 4: -as en hepta-

10.- Como en los versos «emisiones de bálsamo divinas» (125); «y todo mi caudal en su servicio» (137).

sílabos impares; fuerte pausa «narrativa» en (5), (6), (7); 8: -as, -es; pausa narrativa en (9); 10: -os, que continúa en (12) antes de la segunda serie, la cual se retoma variamente a partir de (13); mas este es el tipo fundamental, integralmente respetado por Berceo. En los *Milagros* tenemos, sucesivamente: «olientes, mientes, corrientes, calientes» (3: tipo -es); «arboledas, mazanedas, monedas, açedas» (4: tipo -as); de nuevo «flores, sabores», etcétera en (5) y, luego de una pausa «narrativa», el sufijo -os en plural de sustantivo (cuidados) o como parte del participio pasado en -ados, coincidente con las formas empleadas por Juan, según lo expuesto antes.

En -des: fuerdes, vierdes» (*Cántico*, 2); «bondades, creades» (*Milagros*, 10).

Con sufijo de imperfecto en *Cántico*, 32 y *Milagros*, 13.

4.- Estructura compositiva

Tuvimos la oportunidad de mencionar la determinante «dialéctica en cuatro términos», por pareados de heptasílabos, que se instaura en los dos textos considerados. Hablamos también acerca de las sucesiones de elementos, no solo nominalmente concebida («la verdura del prado, la olor de las flores»; «Mi amado las montañas, los valles solitarios nemorosos»), sino elaborada con elementos verbales en número variado, cuya entidad se refleja puntualmente en el poema de Juan. Examinaremos ahora en detalle la naturaleza y origen de tales procesos compositivos.

Primero esta serie impactante:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios /// nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires /// amorosos;

la noche sosegada
en par de los levantes /// del aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea /// y enamora (*Cánt.*, 14-15).

Como se ve muy bien, los septenarios que componen el primer elemento de los endecasílabos aparece totalmente independiente del complemento tetrasilábico (y en mi transcripción resultan también gráficamente aislados): acentos de segunda y sexta, son heptasílabos trocaicos, como la mayoría de los de Berceo. Ahora, considerando que la primera estrofa del conjunto posee continuidad argumental, y es necesariamente completada por la segunda, debemos asumir que la dialéctica señalada no se establece sobre los binomios impares de la unidad lírica («Mi amado las montañas, / los valles solitarios, las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, donde quedaría suelto el término constituido por «el silbo de los aires»), sino sobre la totalidad de los pareados pertenecientes a los diez versos: en número par por consiguiente. Esto refuerza enormemente la impresión del ritmo dialéctico impuesto por las series binomiales: se juega sobre las mismas alternancias/oposiciones,

ritmándolas a fuerza de un silabeo concorde. Además, se completa idealmente el círculo de connotaciones enfrentadas. Considérese en Berceo el efecto de esta dinámica:

La verdura del prado, la olor de las flores,
la sombra de los árboles de temprados sabores,
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores.

En la estrofa escueta de Berceo hay un elemento verbal que sirve de broche: «podrié vevir el omne...». Mas hasta el penúltimo verso la simetría con respecto a las estrofas de Juan aparece admirablemente constituida: cuatro elementos nominales, + el doble verbal: «refrescáronme todo e perdí los sudores»; «la cena que recrea y enamora»; como si realmente nos estuviéramos refiriendo a cada estrofa de Juan aisladamente, pero con el redoble final que en Berceo subraya el espesor de su fragmento aglutinante, condenso.

En otras estrofas, por lo demás, el número de estos elementos nominales o verbales se muestra uniformemente distribuido:

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras,
de flores esmaltado!
decid si por vosotros ha pasado (Cánt. 4).

Yo, maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado,
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien cençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado (Mil., 2).

Participios pasados: dos, «plantadas, esmaltado», «nomnado, poblado», siendo la forma «cansado» estrictamente nominal; y deberíamos añadir que el término de «cansado» compensa con su ritmo y figura el participio empleado por Juan en el pretérito compuesto: «ha pasado». Las formas verbales usadas personalmente son también dos en ambos autores: «decid, ha pasado»; «yendo, caeçí». Un paralelismo apto para explicar el porqué de la analogía tonal claramente perceptible en estos versos, cómo es que suenan al unísono, qué cosa realmente los une.

5.- Elementos de fuerte connotación

«Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados». Estas palabras de Berceo parecen haberse transferido a otros sectores de la obra compuesta por Juan, como elementos no sueltos, sino fundamentales, de categorías ligadas al perderse, al «dejarse ir» entre flores y aromas embriagadores: «Quedéme y olvidéme, /el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo, y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado (*Noche oscura*, 8)». Pero es justamente por extensión y sobreentendidos como se mide la cercanía del texto renacentista con respecto a los *Milagros* de Berceo. Ya hablamos de unas estrofas emblemáticas en la canción de Juan, desde la 27 a la 29, donde destacan particularmente estos versos: «ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro oficio», o también lo referente al

«hacerse perdidiza», y ser ganada, o entregar a sí misma, y no «dejar cosa». Es evidente que tales elementos, asociados a la dinámica de las estrofas 22-23 («Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto deseado, / y a su sabor reposa, / el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado. / Debajo del manzano»), dilatan unos sentidos puntualmente condensados en el único verso de Berceo citado al respecto: eso es, puntualmente reproducidos en la obra de Juan con la expansión que ya vimos en otros lugares, debida probablemente a las mayores proporciones del *Cántico* en comparación con los versos pertinentes de la *Introducción* a los *Milagros*. También en el caso de los «olores», donde asistimos a un importante desliz —o más bien derrape momentáneo— en el orden de los elementos seguidos por Juan (justo dentro del sector designado por la «cristalina fuente» del *Cántico* o «fuentes claras corrientes» de Berceo, y los «frescos aires» de ambos), la laguna se integra perfectamente al considerar esas «emisiones de bálsamo divino» que, en la sucesiva *Declaración* autorial, se ponen en estricta relación con los perfumes (25,5): «a las cuales cosas llama ‘emisiones de bálsamo divino’ [...], que es el *bálsamo divino* que conforta y sana al alma con su *olor* y sustancia».

Análogamente, la laguna relativa a los «silbos, el aire, el aspirar» en los *Milagros* se debe a una motivación bien clara: esos aires y la terminología relativa describen las «virtudes del Amado», figura reemplazada en Berceo por la Virgen o Esposa: tanto es así, que sus cualidades, asimiladas a las flores en la explicación del autor, coinciden con las flores metafóricas del alma o esposa del *Cántico*, y esta a su vez con María (como lo vimos anteriormente). Dice Juan acerca de este tópico: «El cual huerto es la misma alma; porque, así como arriba ha llamado a la misma alma ‘viña florecida’, porque la flor de las virtudes que hay en ella le dan vino de dulce sabor, así aquí la llama también ‘huerto’, porque en ellas están plantadas y nacen y crecen las flores de perfección y virtudes que habemos dicho» (17, 5).¹¹

También la blancura y pureza de la «palomica» se insertan en un cuadro de «praderas verdes», superponiéndose a la frescura inmaculada que en la obra mariana resulta metaforizada expresamente por el verdor y la lozanía de los prados. Acerca del «prado de verduras» dice Juan (4, 4): «[...] las cosas que hay en él criadas siempre están con verdura inmarcesible, que ni fenecen ni se marchitan con el tiempo»; Berceo a su vez: «En esta romería avemos un buen prado, / en qui trova repaire tot romeo cansado; / la Virgin gloriosa, madre del buen criado, / del qual otro ninguno equal non fue trobado. / Esti prado fue siempre verde en onestat, / ca nunca ovo mácula la su virginidat, / post partum et in partu fue virgin de verdat, / illesa, incorrupta en su entegredat» (*Milagros*, 19-20). Todas las connotaciones de estos versos berceanos se corresponden estrictamente con la «verdura inmarcesible», cuyas cosas «ni fenecen ni se marchitan con el tiempo», descrita en la canción de Juan. La imagen de la paloma, por otra parte, no queda tampoco desechada en unión con los distintos elementos reseñados: «Ella es la palomba de fiel bien esmerada», se dice más adelante (*Milagros*, 36).

A las espesuras y las sombras analizadas por Juan suceden inevitablemente, enfatizadas por la declaración del autor, la dulzura y refección del mosto de granadas «[...] y refeccionada sabrosa y divinamente, según ella y de ello se alegra en los *Cantares*, diciendo: ‘Debajo de la sombra de aquél que había deseado me asenté, y su fruto es dulce a mi

11.— Véase también la declaración a «y pacerá el Amado entre las flores»: Canc. 17, y al binomio «flores y esmeraldas» (Canc. 30).

garganta'» (34, 6). Más adelante (en la declaración al verso «y el mosto de granadas gustaremos») se hablará también de la «dulzura e inefabilidad», junto con el sabor y el deleite, del Hijo Jesucristo. Donde en Berceo tenemos (*Milagros*, 25): «los árboles qe fazen sombra dulz e donosa / son los santos miraclos qe faz la Gloriosa, / ca son mucho más dulzes qe azúcar sabrosa», con los dos elementos (sombra = amparo y dulzura) bien apareados. Hasta la «bebida del vino adobado y el mosto de granadas («Allí me enseñarás, y darte he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas'»: cfr. 37, 8) aparecen sustancialmente unidos en la *Introducción* a los *Milagros*, «Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada, / que de granos de gracia está toda calcada» (Berceo, 39). «Porque, así como las granadas tienen muchos granicos, nacidos y sustentados en aquel seno circular, así cada uno de los atributos y misterios y juicios y virtudes de Dios contiene en sí gran multitud de ordenaciones maravillosas y admirables efectos de Dios» (Decl. 37, 7)¹². Desde la fuente común de los cantares la analítica disposición de los referentes cobra ineludibles semejanzas, transmitidas en forma horizontal por el intermedio berceano: un paso obligado y bastante claro.

El canto, las aves: Agustín y Gregorio en Berceo, la dulce voz del Amado en el poema de Juan, alineada con el aspirar del aire y los silbos amorosos, como ya se vio. Pero hay un elemento de más estrecha analogía en la aparición de la «dulce Filomena», «que es el ruiñeñor [...], y hace melodía al oído y al espíritu recreación» (39,8). En Berceo las «dulces voces» («tu voz es dulce», exclama Juan al unísono) se especifican como «D'el roseñor qe canta por fina maestría, / siquiere la calandria, qe faz grand melodía (28)»: identidad de connotaciones en medio de una apreciación individual, donde por ventura la formación técnica de Berceo da lugar a espléndidas predicaciones, como esta: «las aves qe organan entre esos fructales». Mas es patente en las combinaciones analizadas la inspiración directa, más allá del omnipresente tópico.

No está presente en Berceo el sonido celestial, «tamquam vox aquarum», descrito bíblicamente por Juan; mas aparece ciertamente la fuente cristalina (en forma de aguas claras corrientes), de la que todos bebemos, siempre con la referencia obligada en cada uno de los autores (gracia divina, Virgen¹³). El carácter cristalino del agua y su pureza, subrayados por ambos autores, bien se prestan para el doble referencial utilizado constantemente a lo largo de estas obras.

12.- Interesante aquí el concepto de circularidad sugerido por la «figura esférica» de los granos («Y notamos aquí la figura circular o esférica de la granada»: Decl. 37, 7) que, aunque al presente atribuida a las virtudes divinas, aparece en los *Milagros* enteramente adscrita a la Virgen: «Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada, / que de granos de gracia está toda calcada» (39). En unión con las imágenes de la cueva y las montañas, también difusas en Juan, surge espontáneo el recuerdo de importantes figuraciones ligadas a la Virgen. Cfr. estas palabras de Antonio Hernández Lázaro: «La cueva, la caverna, la boca de la tierra, ha sido desde tiempo inmemorial [...] receptáculo de energía productora y protectora, prototipo de lo continente, arquetipo del vientre y de la matriz de la madre tierra, fuente y cauce del agua purificadora, regeneradora y vivificante [Véase en Berceo la caracterización de la Virgen como fuente, de la que todos bebemos, paralelo de las aguas cristalinas de origen divino]. Por su carácter abarcante, era figura del principio femenino universal [...]. En ella estaban representadas las deidades fecundas que proyectaban su fertilidad en las mujeres, en el ganado y en los campos». Hernández Lázaro, A., *El paso del Palio. La búsqueda*, Almuzara, 2018, p. 27. La Virgen se aparece en las cuevas; pero las cuevas, sigue anotando el A., puertas de entrada a las entrañas de la madre tierra, están a menudo en las montañas. Por eso ambos símbolos, aunque parezcan contradictorios, no solo son perfectamente compatibles sino que son incluso complementarios (*ibidem*, 30).

13.- «Ella es dicha fuent de qui todos bevemos (35). Aunque las cuatro fuentes claras del prado berceano también remiten a los cuatro evangelios, de donde María saca el «riego» (22).

Determinante es la presencia difusa de términos ligados a la beldad y sabrosura, al donaire y la gracia. Aun solo al comienzo de las piezas, notamos en Berceo «deleitoso, sabroso, hermoso»; en Juan «hermosura, gracia y deseos» (= lugar codiciadero). La dulzura y el donaire son incontables en los dos, tanto que el epíteto «dulce» se convierte en una auténtica palabra clave, en la cifra de estos cantos, sobre todo en relación con la música: los dulces sonos, una melodía placentera. «éstos son rossennoles de grand plaçentería».

Elementos alineados solo en las estrofas que escogimos como parejas, todo lo relativo al *locus amoenus* divinamente compuesto: básicamente lo que aparece condensado en Berceo bajo el epítome final: «Quiero dexar con tanto las aves cantadores, / las sombras e las aguas, las devant dichas flores, / quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores / fer unos poccus viessos, amigos e sennores. / Quiero en estos árboles un ratiello sobir» (Milagros, 44-5). Si falta aquí el recostar y acostarse, los efectos dramáticos de una ejemplar puesta a escena, es solo porque el autor está muy preocupado por dar, al término de su exposición alegórica, el glosario elemental de sus términos: los que definen precisamente el terreno común, el soto y su donaire, recorrido en cámara más o menos lenta por los indagadores de una naturaleza mágica, o sea mística.

Bibliografía

- ALONSO, D., «Berceo y los topoi». *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1964.
- BAÑOS VALLEJO, F., «Tópicos y creatividad en los prólogos de Berceo», en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México, Destiempos, 2016, pp. 99-138.
- BERCEO, G. de, *Milagros de nuestra Señora*, ed. Sánchez, T.A., Madrid 1780.
- BERCEO, G. de, *Los Milagros de nuestra Señora*, edición crítica de Claudio García Turza, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011.
- DEVOTO, D., «Berceo antes de 1780», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXIX (1976), pp. 767-833; LXXX (1977), pp. 21-54; 77-835.
- DI PATRE, P., «Dante minore nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello 'specchio di nobiltà», en *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos*, Quito, 12-14 de octubre de 2003: <https://www.academia.edu/16429147/Dante_minore>.
- FORESTI, C., «Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo (*locus amoenus*, *locus eremus*)», *Boletín de Filología*, 15 (1963), pp. 5-31.
- HERNÁNDEZ LÁZARO, A., *El paso del Palio. La búsqueda*, Almuzara, 2018, p. 27.
- JUAN DE LA CRUZ, santo. *Cántico Espiritual en Vida y obras de san Juan de la Cruz*, Madrid, Ed. Católica /BAC, 1964⁵.
- RODRÍGUEZ - SAN PEDRO BEZARES, L.E., «Consideraciones sobre la formación cultural de S. Juan de la Cruz», en *La recepción de los místicos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*, coord. Salvador Ros García., Salamanca, Universidad Pontificia de S., 1997, pp. 311-340.
- RUFFINATTO, A., «Los cuatro cuadros del Cántico A de San Juan», *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 59-60, 2 (2002-2004), pp. 2071-2092
- , *El tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso, san Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- URÍA MAQUA, I, «Sobre la tradición manuscrita de las obras de Berceo», *Incipit*, I (1981), pp. 13-23.

