

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

**AFINIDADES Y PROGRESIÓN DE COMPONENTES
EN EL *LOCUS AMOENUS* DE GONZALO DE BERCEO Y JUAN DE LA CRUZ**

PAÚL CEPEDA MIRANDA
DIRECTORA: PATRIZIA DI PATRE
QUITO, 2020

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	I
NOTA EDITORIAL	VI
AGRADECIMIENTOS	VIII
I. PROLEGÓMENOS	1
1. LA EXÉGESIS MEDIEVAL Y LOS PROBLEMAS DE CRÍTICA TEXTUAL	4
2. EL ELEMENTO CONNOTANTE DEL PRADO	8
3. COMPONENTES DEL JARDÍN	11
4. EL IMAGINARIO DEL <i>LOCUS AMOENUS</i>	14
5. FACTORES MUSICALES	18
II. LA LLEGADA VENTUROSA AL <i>LOCUS AMOENUS</i>	22
1. PRIMEROS MOMENTOS	22
2. <i>PEREGRINATIO ET AMOR</i>	24
3. PERDERSE O ENCONTRARSE	27
4. AMOR PASIONAL Y <i>MEZURA</i>	32
5. CONSECUENCIAS METAFÓRICAS DEL CAMINO	34
III. LA CONCIENCIA DIACRÓNICA DE LA MÚSICA	39
1. EL LEGADO DE LO CLÁSICO	39
2. LA AMBIVALENCIA DEL GUSTO EN EL CRISTIANISMO	48
3. EL PODER DE LA MÚSICA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL	54
a. La fuerza del entendimiento	55
b. Imaginación de lo metafísico	57
4. LA POLÉMICA ESPAÑA RENACENTISTA	59
5. EL LLAMADO DIVINO	62
IV. EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE CONFLUYEN	67
1. EL <i>LOCUS AMOENUS</i> DE JUAN DE LA CRUZ	68
a. Verdor y primavera	70
b. El recogimiento a la sombra	71
c. El agua corriendo	73
d. Las aves y la música	75
2. BERCEO Y JUAN DE LA CRUZ SE ENCUENTRAN	77
a. El peregrino	77
b. La música	80
c. La estructura del verso	85
3. <i>SUMMA</i>	87
V. CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	91
FUENTES PRIMARIAS	91
LITERATURA SECUNDARIA	93

INTRODUCCIÓN

La sensualidad de la poesía de Juan de la Cruz es instantáneamente llamativa. El enorme regocijo del alma en los parajes por los que la gracia divina se ha permitido guiarla nos parece asombrosamente vívido, considerando lo inenarrable de la experiencia. La voluptuosidad de la imagen contrasta con lo austero de la orden a la que pertenece. ¿Cómo entendemos entonces al hombre que decidió retirarse de la vida universitaria e ingresó a la desprestigiada orden de los carmelitas luego de haberse formado en Salamanca con jesuitas¹? En alguna ocasión, el santo respondió emocionado a un carmelita luego de que este le hubiera escrito manifestando su voluntad de dedicar su vida al claustro:

En esta vida, así como el alma no puede gustar a Dios esencialmente, así toda la suavidad y deleite que gustare, por subido que sea, no puede ser Dios; porque también todo lo que la voluntad puede creer y apetecer distintamente es en cuanto lo conoce por tal o tal objeto².

El estudio de los clásicos latinos —por nombrar lo obvio— seguramente acompañó su formación en sus primeros años, pero nos resulta curioso el distanciamiento atestiguado en su doctrina sobre el disfrute de lo sensorial. Si el místico aconsejó buscar el provecho espiritual no en las vanas formas del mundo, sino en el interior con austeridad, las tan vivas y atractivas imágenes del «Cántico» resultan por lo menos curiosas.

El jardín a donde llega la Amada cuando logra encontrar al Amado rememora el muy replicado *locus amoenus* de raigambre clásica. El encuentro con Dios es acompañado con la «música callada» de la naturaleza que se une al asombro de la voz poética para cantar la maravillosa omnipresencia de su Creador. El desprendimiento final del personaje del poema nos lo muestra llegado a una paz que sobrepasa cualquier posible explicación. La naturaleza traza un paralelo con el desarrollo del descuido y bienestar de

¹ Así lo caracteriza López-Baralt (2016, pág. 15, 22 n. 15)

² A un religioso dirigido suyo, 14 de abril (*Epistolario*, 12)

la voz poética. Sin embargo, la complejidad del siglo XVI dificulta elucidar por completo la cultura en que Juan de la Cruz desarrolló su breve obra poética. Sería inoficioso señalar pormenorizadamente todas las fuentes que confluyen en nuestro poeta para hallar la quintaesencia de su exuberante *locus amoenus*. Es un asunto delicado, considerando que San Juan «nunca se atiene a una sola fuente ni siempre acepta todo: toma y deja lo que en cada momento le conviene» (Ynduráin, 1997, pág. 173).

Este no pretende ser un estudio clarificador sobre todas las fuentes del carmelita³, sino que propone algo más bien modesto frente a la enorme cantidad de páginas dedicadas a dicho asunto. Nos ocupa aquí un antecedente muy preciso, que podría pasar desapercibido: Gonzalo de Berceo⁴. El jardín con que tropieza el romero del riojano en la Introducción de sus *Milagros de Nuestra Señora* se revela como un espacio de asombrosa sensorialidad y deslumbramiento. Los caminos de la tradición nos enseñarán cómo las imágenes de ambos poetas fueron propensas a diversísimos avatares y transformaciones, de donde se desprende una particularidad tan específica que no deja mucho espacio para dudar sobre la inspiración berceana de Juan de la Cruz en la figura del jardín en su obra.

Los límites de la influencia de la tradición nos parecerán en un inicio oscuros y caminaremos por un tiempo en tinieblas, como si compartiéramos con el alma en ascenso la noche. Seguramente es posible objetar primero la amplitud del tópico ya definido —el

³ Podemos enumerar, de todas formas, algunas fuentes suyas estudiadas: el *Cantar de los cantares* (Nieto, 1988), la doctrina bíblica (García, 1942), el debatible Garcilaso cristianizado de Córdoba (Alonso, 1942; 1971, págs. 219ss.; Peers, 1953a; 1953b), la poesía popular (Botta, 1997), Hugo de San Víctor (Ynduráin, 1997), Agustín (Bataillon, 1949; Ynduráin, 1997) la literatura oriental (López-Baralt, 2002; 2016) o la mística de Ruysbroeck y Llull (Hatzfeld, 1976, cap. XII). La tradición mística occidental y su desarrollo enfocado en la recepción y transformación del platonismo como antecedente de Juan de la Cruz puede encontrarse en el capítulo V de Thompson (2002), curiosamente titulado «Música del pasado».

⁴ Efectivamente, la única alusión —más que estudiada, intuita— a una semejanza no solamente casual entre ambos autores con la que he logrado dar se encuentra en Artiles (1968, pág. 183): «[Como Gonzalo de Berceo, también] San Juan de la Cruz, cuando llega al gozo pleno de Dios, dejará su “cuidado”, no a la sombra de un árbol, sino olvidado “entre las azucenas”». Es lamentable no haber podido consultar sino muy fragmentariamente *Tríptico del rui señor: Berceo, Garcilaso y san Juan de la Cruz*, del estudioso italiano Aldo Ruffinatto (2007), en donde seguramente habría valiosas observaciones para nuestro estudio.

locus amoenus—: aparece en las églogas, la épica clásica, la poesía amorosa de todo tipo, en los romances y cancioneros y, por lo demás, en buena parte de la tradición poética occidental. Incluso el mucho más cercano a nosotros Cernuda, excelente lector del carmelita, no escapa a esta retórica, aunque haya tenido ella que enfrentar alrededor de 2500 años de evolución y recreación en la lírica para llegar a él⁵. El conocimiento de la versatilidad del *topos* del jardín idealizado, no obstante, permitirá hallar lo tan distintivo de Gonzalo de Berceo y Juan de la Cruz.

En pocas palabras, el camino que seguirá esta investigación se detendrá en cuatro etapas. Primero, se desglosa el *locus amoenus* de la Introducción a los *Milagros* luego de definir los componentes del *topos*. Después, dos secciones se ocuparán de sobrevolar el desarrollo de la figura del camino y la de la música, desde la Antigüedad hasta el siglo XVI. Por último, entraremos en la profundidad de la polisémica naturaleza canora de Juan de la Cruz. La progresión de este trabajo elucidará por qué lo común a simple vista resulta revelador.

El primer capítulo se ocupa del jardín idealizado de Berceo. Aparece este *in medias res*, cuando la voz poética, trasunto del propio autor, tropieza con una maravillosa arboleda donde puede por fin descansar. La construcción de la alegoría permite entender la doble articulación de cada uno de sus elementos, de manera que todo está explicitado para cuando ha concluido el clérigo su preludio. Se planteará, asimismo, la posibilidad de la llegada de manuscritos de Berceo a los tiempos de Juan de la Cruz y se clasificará también la imagen del riojano dentro del marco propuesto por Ernst Robert Curtius en numerosos estudios⁶. Veremos luego de lo traído a colación en qué medida es el *locus*

⁵ Un par de ejemplos entre la abundancia: «Escondido entre los muros» (*Primeras poesías*, 1927) y los versos «El susurro del agua alimentando / con su música insomne en el silencio» («Tierra nativa», vv. 13-14, en *Como quien espera el alba*, 1944). La presencia del santo en la poesía de Cernuda es constante y los componentes de su *locus amoenus* se amoldarán a la estética del sevillano.

⁶ Se citan pertinentemente más adelante.

amoenus de los *Milagros* una representación del *hortus conclusus*, muy cercano también al *Cantar de los cantares*. La confluencia de corrientes bíblicas y paganas enriquecerán las posibles lecturas de este particular espacio.

El estudio se enfocará después en la metáfora del camino. La tradición prueba una complejidad muy alta. Los avatares de los personajes antes de poder llegar a su destino son variados y siempre tendrán una connotación moralizante. Limitamos en esta sección el estudio a los casos de la literatura en lengua española que median entre Berceo y Juan de la Cruz. Se tomarán en cuenta influencias de la poesía amorosa y del amor cortés. Procuramos de esta forma comprender la particular persecución en el «Cántico», pues veremos una tendencia ambigua dentro de los límites interpretativos a los que se llega en el capítulo.

El tercer apartado reflexiona sobre la filosofía de la música y la incidencia de esta sobre la representación de la figura del músico en las letras. Una nueva retrospectiva ilustrará cómo desde la primitiva liturgia cristiana las melodías del culto y las del siglo se separaron, basándose en los mismos criterios estéticos prevalecientes soterradamente hasta su resurgimiento en vísperas del concilio de Trento. La expulsión de la polifonía es apenas la manifestación social de la oposición de la música del deleite y la que incita a la contemplación. Necesariamente la barrera entre ellas era muy delgada. La disputa repercutió en las imágenes sonoras de la literatura. Para ello, se estudiará a autores contemporáneos a nuestros dos poetas, en quienes se notará la tendencia a simbolizar dentro de un marco moral bien definido.

El último capítulo se encarga de probar la discreta similitud en las obras de Berceo y Juan de la Cruz. En la carta referida arriba, la belleza de la revelación ansiada deberá proceder únicamente de lo divino. La sensorialidad mundana no debe ser recompensada con ser equiparada a las manifestaciones celestiales de la presencia divina. La

desconcertante belleza del prado de su «Cántico» se entiende solamente si procede de Dios, quien se manifiesta a través de las formas del mundo. Todo esto puede ser aplicado también al riojano, quien deslumbrado por la magnitud de lo indecible apenas balbucea (como quienes ven al Amado en la canción VII) un agradecimiento final a la Virgen por otorgarle un don tan grande. «Quien puede profundizar espiritualmente en el mundo visible y lo concibe e interpreta como [...] espectáculo lleno de expresión de la divinidad, no tiene motivo para destrozarlo o alejarlo con pedantería», comenta a propósito Karl Vossler (2000, pág. 208).

Procuraremos desarrollar nuestro comentario como Luis de León el suyo del *Cantar*: la dificultad de explicar, «que es mucha, trabajaré yo de quitar cuanto alcanzaren mis fuerzas, que son bien pequeñas»⁷.

⁷ *Exposición sobre el cantar según el sentido de la letra*, pág. 98. Modernizo aquí la grafía.

NOTA EDITORIAL

En todo el trabajo, cuando se aluda a pasajes y citas textuales de fuentes primarias, se preferirá una nomenclatura tradicional, pues favorece la ubicación de los fragmentos para cualquier lector. Esto salva cualquier distinción entre ediciones. Debe notarse que se consultó traducciones para los textos en latín y griego, además de las ediciones críticas de textos españoles. De esta forma, en lugar de la página precisa de la edición citada —como establece el formato APA—, se prefiere aludir a secciones que la tradición ha fijado, como en Platón la numeración Stephanus, o capítulos y párrafos en obras antiguas con estructura definida. Toda fuente primaria está detallada pormenorizadamente al final del documento.

Para las citas de Gonzalo de Berceo, usaremos sus *Obras completas* editadas por Carlos Clavería y Jorge García López para la Biblioteca Castro. Aunque usualmente nos referimos a los *Milagros de Nuestra Señora*, habrá poquísimas ocasiones en que pasajes de otras obras suyas aparezcan.

A menos que se indique lo contrario, se hará referencia en lo sucesivo a la segunda redacción del «Cántico Espiritual» (tanto el verso como la prosa), comentada con mayor frecuencia. En general, el orden de algunas estrofas se altera y la segunda redacción denota una progresión ausente en la *desordenada* primera, cuya disposición, según Alonso (1948, pág. 505), es la más cercana a la voluntad del poeta. No nos detendremos a considerar estos pormenores, inherentes a la crítica textual, en este trabajo. Citamos de las obras de Juan de la Cruz en la edición crítica de Luis del Santísimo Sacramento de la Biblioteca de Autores Cristianos.

La procedencia de la literatura secundaria es variada, como el idioma en que se redacta. Siempre traduzco desde el lenguaje original de la referencia, a menos que utilice una versión castellana. Dado ese caso, se indica el traductor al final de este trabajo. En

escasas ocasiones, siempre señaladas, traduzco de una traducción, valga la redundancia.

Íntegramente, esta disertación está escrita en español.

AGRADECIMIENTOS

A Patrizia di Patre por la gran paciencia e incansable dedicación, por la minuciosidad

A Mercedes Mafla y a Vicente Robalino por la atenta lectura y lo aprendido; por la llaneza y el asombro, respectivamente

A los grandes profesores con quienes pude compartir: Ana Estrella, Carolina Larco, León Espinosa, Myriam Merchán y María Isabel Hayek

A mi familia y a mis amigos por el tiempo, que se nos ha hecho siempre corto

A mis madres, sobre todo

Parafraseando a Wordsworth, de ellas vienen ojos y oídos, preocupaciones sencillas y delicados miedos, un corazón, fuente de dulces lágrimas, y amor y pensamiento y alegría.

**LA ASOCIACIÓN DE *LOCUS AMOENUS* Y MÚSICA
DESDE GONZALO DE BERCEO HASTA JUAN DE LA CRUZ**

Abandonar el círculo y hallar alivio del mal
FRAGMENTO ÓRFICO

¿Qué ángeles de música y sueño guiaron la mano que escribía?
DÁMASO ALONSO

¡Oh, qué de cosas le quisiera decir! Mas escribo muy a oscuras,
no pensando las ha de recibir: por eso ceso sin acabar.
JUAN DE LA CRUZ

I. PROLEGÓMENOS

La angustia de la voz de la Amada en el «Cántico Espiritual» de Juan de la Cruz nos ha sido legada como parte sobresaliente de una muy amplia tradición retórica y de reflexión teológica en torno al *Cantar de los cantares*. La complicada relación entre este antiquísimo y misterioso poema de la tradición judía y la religión católica da cuenta de que su recepción no fue siempre la más apta para comprender el amor que pretendía expresar el poeta. El jardín del *Cantar* fue reescrito de las más diversas formas. La figura del *hortus conclusus* —«jardín cercado» traduce Luis de León— que se desprende del texto original acompañó la tradición del espacio de reposo en Occidente.

Los estudios de Curtius (1941b; 1942; 1955) echan luz sobre el funcionamiento de los lugares comunes que perfilan la realidad percibida por los lectores en la literatura europea a partir de la medieval latina. La influencia de este proceso creativo, derivado de la tradición y la educación heredada de la Antigüedad clásica, se percibe hasta el siglo XVII (Curtius, 1949, pág. 33). El romanista alemán define con claridad la figura del *locus amoenus*, muy cercana semánticamente al *hortus conclusus* que se ha mencionado anteriormente: a la sombra de los árboles de diversas especies en la eterna primavera junto a un arroyo o fuente, la voz poética puede descansar entre el pasto florido, acompañada a veces del trino de las aves.

Aunque Curtius (1955, pág. 268) señala al referirse al *Fedro* que este paraje ideal es el espacio tradicional para la reflexión a la sombra acompañada de la tranquilidad, queda suelto un posible eslabón de ampliación. La también muy conocida Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo muestra un escenario idéntico para la aparición de lo sobrenatural. Luego de que el yo poético «yendo en romería» haya

tropezado con este paraje ideal¹, le son revelados los milagros de la Virgen, que intentará versificar en las siguientes cuadermas. Cuando tres siglos más tarde el carmelita emprende la narración del arrebatamiento místico, el Amado se refugiará en la bella naturaleza colmada de apacible y silenciosa música. La afinidad entre Berceo y Juan de la Cruz no parece pequeña, pues el segundo también presenta a su voz poética en un entorno idealizado. Intentemos aclarar primero los elementos del cuadro siguiendo sus semejanzas.

En el «Cántico Espiritual» se vislumbra la pradera ideal desde las primeras estrofas hasta las últimas; no nos detendremos a enumerar sus apariciones. En cambio, centraremos nuestra atención en un elemento común y muy particular del *locus amoenus*. Es llamativo que Juan de la Cruz acentúe el elemento del reposo en el paraje ameno de su composición. Asimismo, en la fusión de la naturaleza y el Amado podemos ver una posible interpretación de esta síntesis. Las canciones XIV y XV muestran los elementos atribuidos por Curtius al lugar ameno, recogiendo todo lo expuesto anteriormente²:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de aires amorosos.
La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena, que recrea y enamora.³

Se intuye aquí el componente del reposo, aunque el encuentro entre Amado y Amada llegue mucho después en el poema. El perfume (el aire) que lo acompaña apunta también al final de la anhelada comunión: una vez en el retiro, se puede disfrutar del

¹ *Mil.* 2 a-b

² Debe también notarse que Curtius (1941b, pág. 181) sostiene que la enumeración de elementos del paisaje es propia del *topos* del llamado a la naturaleza, muy frecuente en las quejas de amor.

³ *Cánt. esp.* XIV-XV

«aspirar el aire, / el canto de la dulce filomena. / el soto y su donaire, / en la noche serena»⁴.

También en la «Noche Oscura» encontramos de forma implícita el *locus amoenus*, aunque ciertamente con un movimiento más discreto y de modo más sutil que en el caso anterior. El reposo, una vez consumada la unión entre la voz poética y el ser superior, es idéntico al del «Cántico». En la octava estrofa del poema se lee: «Quedéme, y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado, / cesó todo, y dejéme, / dejando mi cuidado, / entre las azucenas olvidado»⁵. La imagen común se intuye apenas en el último verso. El hecho de que el jardín no aparezca explícitamente en esta sección no imposibilita sostener que en el pensamiento de Juan de la Cruz la revelación de Dios y la comunión no deban estar enmarcadas necesariamente en este espacio⁶.

Entre el jardín de Berceo y el de Juan de la Cruz se establecen analogías que no dejan lugar a dudas sobre la procedencia señalada⁷. Son factores de no inmediata localización. Sin embargo, no resultará difícil, luego de que hayamos expuesto nuestros argumentos, suponer que la lectura del primero por parte del epígono da lugar, en forma obligatoria, a esta especial configuración del *locus amoenus*. Con el mayor detalle posible nos encargaremos de enfrentar filológicamente el dato en cuestión en páginas sucesivas de nuestro estudio.

⁴ *Ibid*, XXXIX

⁵ *Noche oscura* VIII

⁶ El mismo Curtius (1942, pág. 249) no limita estrictamente su definición de *locus amoenus*: a menudo «se encuentra el motivo del *locus amoenus* unido con otros: (1) jardín, (2) primavera perpetua, (3) Paraíso, (4) motivo de la égloga».

⁷ Alejandro Uli Ballaz (1974) sostiene que San Bernardo sería fuente de Berceo y logra demostrar coincidencias estilísticas e ideológicas entre ambos autores. La poesía de Juan de la Cruz está muy alejada de las semejanzas que encuentra el estudioso y, por tanto, no debe considerarse a Berceo como un mediador de San Bernardo en Juan de la Cruz.

1. LA EXÉGESIS MEDIEVAL Y LOS PROBLEMAS DE CRÍTICA TEXTUAL

La transmisión de los textos medievales representa la mayoría de las veces un problema para el investigador actual. Gran parte de los manuscritos de la época —que habrían resultado en extremo útiles para establecer con seguridad lecturas comunes— se han perdido y de ellos nos quedan apenas testimonios. No obstante, el muy erudito estudio de Daniel Devoto, publicado en 5 entregas en 1976 y 1977 en la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, «Berceo antes de 1780», reconstruye dentro de lo posible una historia de la recepción de Berceo antes de la primera publicación de sus obras completas⁸. En él se revisan y critican anteriores recuentos de la transmisión textual de Berceo (Fitz-Gerald, 1910; Foulché-Delbosc, 1915; Pfandl, 1922), que en conjunto no suman más de 30 páginas, frente a las cerca de 230 que componen el extenso artículo de Devoto. El estudio del profesor argentino provee una amplia bibliografía comentada de textos primarios sobre el poeta riojano. El valor de las fuentes es diverso, pero son de gran utilidad para nuestro propósito las que puedan testimoniar la lectura y pervivencia de Berceo hasta el siglo XVI.

Devoto (1977c, pág. 797) insiste sobre el hecho de que «Berceo es, en su tiempo, un escritor indudablemente reconocido». Aunque es cauteloso en lo que respecta a la presencia de Berceo entre los siglos XIII y XV, niega categóricamente que exista un desconocimiento absoluto de nuestro poeta antes de la edición *princeps* de sus obras. Puede sustentarse esto con la lectura de los abundantes testimonios que transcribe en las 5 partes de su estudio. Luego de su revisión, no resulta tampoco inverosímil suponer con optimismo que el poeta de La Rioja fue tenido en consideración en los siglos anteriores a la imprenta.

⁸ 1780 es el año de la primera edición impresa de las obras de Berceo, de ahí el título de los estudios de Devoto y de Fitz-Gerald.

Aunque no haya una extensa documentación disponible, como en el caso de los testimonios posteriores al siglo XVII, puede dársele la razón a Devoto cuando supone la fama temprana de Berceo en el ámbito hispanoparlante. Podríamos empezar por señalar que las alusiones a nuestro poeta hasta el XVII son en mayor o menor medida fruto de la necesidad de justificar un hecho pasado. Ya que se sostuvo erróneamente en ese tiempo que Berceo había vivido en el siglo XI y había conocido a Santo Domingo de Silos, su *autoridad* no fue poco considerada cuando las disputas en torno a sus reliquias estallaron. Este asunto, de todas formas, no es de interés en este momento⁹. Nos atañen primero dos testimonios que permiten entrever que el poeta de La Rioja era efectivamente conocido ya en el siglo XVI.

El más antiguo, asegura Dutton (1964), data de cerca de 1510. Se trata de la *Crónica de Fernán González* de Gonzalo Arredondo, «último abad perpetuo de San Pedro de Arlanza». El estudioso sostiene que además de haber tomado en buena parte material del *Fernán González*, poema también del mester de clerecía, tiene influencias directas más sutiles de la *Vida de San Millán de la Cogolla*. En este testimonio es patente que Berceo es en estos tiempos una autoridad por su antigüedad y proximidad al evento.

Juan Hurtado de Mendoza es el segundo testimonio de importancia. El calificativo que Alonso le aplica, «latinista», puede delatar ya la tendencia humanista en la época y puede echar luz sobre lo que a propósito de Berceo escribe Juan Hurtado de Mendoza antes de citar un verso de la *Vida de Santo Domingo de Silos* en 1550: «un poeta mío Español» (cit. en Foulché-Delbosc, 1915). El tono afectivo que se percibe ilustra cómo

⁹ Muchas de las alusiones a la autoridad de Berceo en estos conflictos se encuentran en el mismo artículo de Devoto, particularmente abundantes son los testimonios en la IV parte. La misión divulgadora del «mester de clerecía» (que defiende Rico [1985a, pág. 19; 1985b, pág. 147]) habría también tenido como objetivo la defensa del culto de determinados monasterios, según los fragmentos recogidos por Devoto. También Baños Vallejo (2016, págs. 106-7), siguiendo la lectura de Dutton, interpreta algunos elementos en los prólogos de las obras de Berceo de esta forma.

Berceo entraría dentro de la categoría de autores fundamentales del panteón nacional, siguiendo la lógica humanista¹⁰.

Prueba adicional de la autoridad primitiva de Berceo puede ser el siguiente testimonio. Entre las adiciones a su traducción del *Gran Diccionario Histórico* de Luis Moreri, Joseph de Miravel y Casadevante en 1753 refiere la autoría de Berceo de la *Vida de San Millán de la Cogolla*. No sería de importancia para nosotros esta referencia si no aludiera como fuente a la obra de Francisco de Bivar (1584-1635), de donde se desprende, como señala el mismo Devoto (1977b, págs. 467-8), que existía ya en la época un «saber no escrito que circulaba ya sobre el poeta [Berceo]». Asimismo, la presencia de la obra de Berceo que nota Alvar (1989) en la *Vida de Santa María Egipciaca* es evidencia adicional de que no solamente fue leído el riojano luego del sugerido olvido que se ha pretendido limitando su influencia a la aparición de sus *Obras* en 1780, sino desde el tiempo mismo en que las redactó. También la sugerida lectura del autor del *Alexandre* que encuentra Fradejas Lebrero (1978) encaja en esta argumentación. Huelga recordar la voluntad de los clérigos del mester: romanizar las grandes obras espirituales, ajenas al vulgo por estar escritas en latín. No es extraño pensar que la misión divulgadora fuera eficiente ya en el tiempo mismo de la vida de Berceo si se considera además que su obra era primitivamente leída en voz alta y no en silencio individualmente. Esto explicaría el

¹⁰ La fama del artista, señala Cerquinglini-Toulet (2001), se convierte a finales del siglo XIV en un poder equiparable al del divino derecho (v.g. el del monarca). Así, la credibilidad y el pedestal de la autoridad puede llegar a conferir títulos similares a los de los maestros universitarios, a pesar de no haber obtenido oficialmente ese grado en la Academia (nótese aquí la naturaleza polisémica de este epíteto en Berceo). De particular importancia para el tema que nos atañe es una de las últimas consideraciones de la autora: los escritores que se han convertido en autoridades son fundadores de una retórica propia de la elocuencia en su lengua vernácula. Se cierra así un ciclo —el grecolatino— y se abren las posibilidades para que las culturas derivadas del Imperio Romano puedan florecer bajo su propia Retórica, cimentada en sus propios maestros. De esta forma, el establecimiento de un canon de autores vernáculos construye las literaturas nacionales sobre el fundamento de la Retórica de la Edad Media latina. Debe recordarse también que los autores del «mester de clerecía» pretendían, además de educar y entretener, lograr fama (Rico, 1985a, pág. 19). La fama no le es esquiva a Berceo bajo esta óptica incluso antes del XVI.

desgaste y desaparición del hipotético código Z* (Dutton cit. en García Turza, 1979, pág. 85).

Hay constancia en algunas fuentes posteriores de la existencia de manuscritos de tiempos del riojano; por ejemplo, en las *Memorias* de Sarmiento de 1775 «enumera [Sarmiento] los siguientes manuscritos [de Berceo]: dos códices de S. Millán; dos de Silos, que dice son del siglo XIII» (Devoto, 1976, pág. 786). Aunque se pueda criticar con justicia la verosimilitud de la datación de este testimonio, tampoco se puede desacreditar por completo que el código seguramente era muy antiguo. La *editio princeps* se basó en los manuscritos F, copiado alrededor de 1330, y Q, de mediados del s. XIII (Dutton cit. en García Turza, 1979, pág. 89). Si el *De re publica* de Cicerón, muy famoso y comentado en su época, nos ha llegado incompleto a pesar de la innegable fama que gozó en su tiempo, no resulta novelesco pensar que el no encontrar manuscritos de Berceo anteriores a 1510 pruebe que efectivamente nuestro poeta pasó sin pena ni gloria entre los siglos XIII y XVI. Al respecto, podemos repetir las palabras de Devoto al comentar el inventario de la «rica librería del Marqués de Montealegre» hacia 1677:

El interés principal de esta noticia [la existencia de manuscritos de obras de Berceo en esta librería] es mostrar que en bibliotecas de señores principales existían copias de textos de Berceo —o de textos íntimamente relacionados con las obras de Berceo— [...]. Esta difusión [...] permite considerar con mayor claridad la mención aislada de Hurtado de Mendoza [...], no era entonces imposible conocer a Berceo fuera del ámbito de Silos o de San Millán (Devoto, 1977b, pág. 472).

No resulta, pues, improbable suponer que haya una lectura latente de la Introducción de Berceo dentro del filón ligado al *locus amoenus*; tradición que, enriquecida luego de sucesivos aportes, penetraría en la sucesiva caracterización de Juan de la Cruz. Nos detendremos por el momento en los aspectos más superficiales, aunque no solo canónicos, de los conjuntos respectivos.

2. EL ELEMENTO CONNOTANTE DEL PRADO

El prado en la Introducción a los *Milagros* del poeta de La Rioja es una clásica alegoría medieval. El *locus amoenus* es desglosado con minuciosidad para poder atribuir a cada componente un significado preciso¹¹. La voz poética trata de describir un paisaje de belleza inenarrable: se evidencia en el asombro constante en su registro. Hay una tendencia muy marcada hacia la exageración: «Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso / nin sombra tan temprada»¹², «Pero que vos dissiemos todas estas bondades, / non contamos las diezmas»¹³. Podemos notar asimismo la marcada intemporalidad e inalterabilidad del lugar¹⁴. La declarada incapacidad para transmitir siquiera la décima parte de lo que la voz poética puede ver es de suma importancia para intuir la relación entre los dos poetas que pretendemos demostrar. Este lugar común de la tradición mística aparece, en efecto, singularmente connotante en ambos autores. Berceo muestra cómo sólo con la ayuda de la Virgen va a ser capaz de versificar sobre los milagros:

Quiero en estos árboles un ratiello sobir
e de los sos miraclos algunos escribir;
la Gloriosa me gué que lo pueda complir
[...]
Terrelo por miráculo que lo faz la Gloriosa
si guíarme quisiere a mí en esta cosa.¹⁵

Aunque la invocación a la fuerza superior no escapa tampoco al encasillamiento dentro de los lugares comunes, cabe puntualizar la naturaleza de estos versos. No se puede negar que la voz poética expresa —más allá de la replicación de una retórica tradicional de las figuras en la poesía— un profundo alivio en cuanto llega al prado. El reposo que

¹¹ *cf. Mil.* 21-31; 35 a

¹² *Ibid.* 6 a-b

¹³ *Ibid.* 10 a-b

¹⁴ *Ibid.* 11

¹⁵ *Ibid.* 45 a-c; 46 a-b

sigue a la romería¹⁶ de la voz poética también se describe con el mismo registro hiperbólico¹⁷.

Se confrontan ahora los siguientes versos de Juan de la Cruz:

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.¹⁸

Es evidente el mismo tono enfático, casi guerrero, que emplea el protagonista de la hazaña guiado por una fuerza sobrenatural. La Virgen del ejemplar anterior es, con toda evidencia, la «dama» de caballerescos recuerdos retratada por Juan de la Cruz. Pero el entorno —detalle importante— no es el *locus* abrupto de la tradición épica, sino el lugar ameno ofrecido por la poesía mística. El protagonista espía por entre los arbustos y mira prados de belleza arcádica, mientras entrevé peligros inenarrables solo susceptibles de superarse gracias al motor y meta de tales aventuras. Identidad de ambientación, medios, y conceptos subyacentes. Nuestro lugar común cobra aquí, definitivamente, un corte muy específico y caracterizador.

El desprendimiento de las preocupaciones, asimismo, no es sólo parte de un *topos*, sino que actúa como prelude para que Berceo (como posteriormente Juan) pueda introducir su deslumbramiento y sucesiva voluntad de relatar. Una vez que se ha recostado bajo la sombra,¹⁹ el protagonista puede empezar a contemplar con detalle y calma la belleza que lo rodea. Escucha los cantos de las aves «dulces e modulados»²⁰ primero y, como impulsado por la recientemente adquirida capacidad de observación,

¹⁶ Recuérdese que más adelante expresa Berceo que «todos somos *romeos* que camino andamos [...] Quanto aquí vevimos, en ageno moramos / la ficança durable suso la esperamos / la nuestra *romería* estonz la acabamos / cuando a Paraíso las almas enviamos.» (*Mil.* 17 c, 18 a-d [el subrayado es mío]).

¹⁷ *cf. Mil.* 3-5

¹⁸ *Cánt. esp.* III

¹⁹ *Mil.* 7 a

²⁰ *Ibid.*, 7-9

describe con creciente detalle el prado. Luego, la voz poética confiesa haber llegado a un estado mayor aún de descuido: «de todo el lazerío fui luego folgado / olvidé toda cuita, el lazerío pasado»²¹, el descanso se vuelve absoluto desprendimiento de toda preocupación de la «romería». Incluso, como quiere Gerli (1985, pág. 10), puede leerse aquí sutilmente la muerte y resurrección²² del yo poético si se considera el verso anterior: «Manamano que fui en tierra acostado»²³.

Si no se comprendiera este prado como *hortus conclusus*²⁴, resultaría complicado explicar por qué el narrador-poeta de Berceo se puede asimilar tanto al que aparece en las posteriores páginas de Juan de la Cruz. Siguiendo a Ross (2008, pág. 140), el hecho de que los *Milagros* hayan sido escritos en una fórmula tan estricta (la cuaderna vía), sumado a la postura de la voz poética en la misma Introducción, demuestran que el efecto de la narración en conjunto sea mostrar cuán autorizada está la voz del poeta para poder acercarse a lo divino. Tras haberse despojado de su vestimenta²⁵, «Gonçalvo de Verceo» *ingresa* realmente al jardín, en una especie de segundo estadio más cercano al sosiego absoluto. Nuevamente, coincidimos con la lectura que de esta sección hace Ross (2008,

²¹ *Ibid*, 12 b-c. Con similares palabras narra la voz poética del *Apolonio* la llegada del héroe a la costa luego de un viaje por mar:

Cuando llegó a Tarso, como llazdrado era,
fizo echar las áncoras luego por la ribera;
vïo logar adabte, sabrosa costanera
por folgar de lazerio e de mala carrera (*Apolonio*, 63).

²² Él mismo afirma que el tema de la Introducción (y que articula todos los *Milagros*) es el compuesto pecado-redención-gracia (Gerli, 1985, pág. 12).

²³ *Mil.* 12 a

²⁴ Cuhna (2016, pág. 11) diferencia dos posibles *subtópicos* del *locus amoenus*: el *hortus conclusus*, «jardín secreto que la Iglesia escoge como símbolo», y el *hortus deliciarum*, «jardín paradisíaco, fuente de los placeres terrestres». Se inclina ella por señalar que el jardín de la Introducción responde a la segunda naturaleza apoyándose en la similitud con el Paraíso. Nosotros, por el contrario, sostenemos que se trata de un *hortus conclusus*, ya que la intención de la voz poética no parece apuntar al deleite, sino al recogimiento posterior al desprendimiento de las preocupaciones de la vida seglar. El deleite es consecuencia del recogimiento y no antecede al desprendimiento de las cuitas de la romería. Se verá más adelante que la tradición en la interpretación del *Cantar de los Cantares* apoya nuestra teoría. El aislamiento de lo terrenal será nuclear en nuestra argumentación.

²⁵ La autora ve en la «ropiella» un elemento no elucidado explícitamente en la alegoría de Berceo. Al respecto señala García de Cortázar (1994, pág. 16-7) que el peregrino en la Edad Media «se equipa de indumentaria [...] Los peregrinos van a disponer de una vestimenta que los identifique». Es claro que en sentido figurado, el «romeo» se despoja de su vestidura terrenal, símbolo del sufrimiento de su travesía.

págs. 129-30), quien indica que hay una tendencia generalizada en la crítica a entender el pasaje como un desprendimiento simbólico del atuendo seglar para el «intercambio de la vestimenta del peregrino por la de María». Se advierte el sutil lenguaje progresivamente esclarecedor tan característico del misticismo de siglos después. Los pasos que se suceden hacia la ascensión y comunión perfecta con Dios son explicados —ora como narraciones, ora como excursos teológicos²⁶— en los escritos místicos y muestran la misma elevación progresiva. La alegoresis tiene tanto en Berceo como en el lenguaje de los místicos el común denominador de ser un mecanismo didáctico para explicar un creciente desprendimiento de la experiencia material.

3. COMPONENTES DEL JARDÍN

De ahí en adelante, luego de que el protagonista ha probado el fruto de los árboles de este Paraíso²⁷, inicia el relato que interpreta los elementos del jardín. Puede quedar sobreentendido que el personaje de la narración los prueba²⁸. Es llamativo el comentario de las cuadernas 17-19, pues, además de pausar la descripción, hace alusión directa a la esperanza de una vida trascendental y la eventual llegada a un jardín como en el que se encuentra la voz poética: «cuando a Paraíso las almas enviamos»²⁹. No puede ser considerada arbitraria la elección repetida de «Paraíso» en este contexto y tampoco se

²⁶ Las obras de Juan de la Cruz se prestan como ejemplo perfecto para ambos casos: el poema es la narración y sus anotaciones y declaraciones en prosa son el excursus.

²⁷ Gariano (1971, pág. 151) propone cuatro posibilidades de entender al fruto —componente de la alegoría que tampoco elucida Berceo (cf. n. 23)—: (1) la salvación del alma, (2) el cuerpo de Cristo, en sentido eucarístico, (3) «la intercesión corredentora de María» y (4) la gracia, elemento santificador, consecuencia de los milagros de la Virgen. Para Ross (2008, pág. 124), el fruto representa el beneficio que el oyente o lector recibirá luego de «absorber [...] o “digerir” el milagro que está por oír»; segunda esta afirmación Lorenz (1963, pág. 266). Latente en estas hipótesis está la resolución del conflicto de la separación causada por el pecado original a través de un vínculo que acerca al hombre hacia la divinidad.

²⁸ «El fruto de los árboles era dulz e sabrido» (*Mil.* 15 a). La misma formulación, «dulç' e sabrida», se encuentra en el *Apolonio* (650 b) cuando el anónimo autor califica la vida que lleva el rey Apolonio luego de la resolución feliz de las tribulaciones que la han caracterizado. Tanto Apolonio como el romero de Berceo prueban lo dulce cuando el sufrimiento ha acabado.

²⁹ *Mil.* 18 d

debe negar entonces la unívoca representación latente: el prado al que el poeta ha llegado es un estado superior de comunión con la divinidad.

La asimilación del prado con María es evidencia adicional: «Esti prado fue siempre verde en onestat, / ca nunca ovo mácula la su virginidat;»³⁰. Por esta interpretación se inclina también Drayson (1981), quien alinea la Introducción con la tradición hagiográfica latina y la concepción medieval de la Virgen como un espacio cerrado; en alusión clara a su virginidad. Asimismo, «Semeja esti prado egual de Paraíso»³¹ puede leerse como una reincidencia en el ya comentado registro de la exageración y lo inenarrable, o como una voluntad de enlazar el sentido de este prado (la Virgen) con el Paraíso. El poeta reafirma la pureza de María y se regocija en posteriores cuadernas por poder ser parte de su divina, pura e incorruptible naturaleza. Lorenz (1963, pág. 261, 264) comenta que esta alusión remite a nociones prehistóricas de la existencia («Dasein»), al lugar sagrado por antonomasia.

Gerli³² (2006) señala que el «buen aveniment» de nuestro autor «tiene grandes implicaciones doctrinales y humanas, puesto que se refiere metafóricamente [...] a la salvación universal del Pecado Original a través de Cristo y, sobre todo, [...] su madre la Virgen María». Kantor (1994, pág. 497) indica que el *hortus conclusus* de la introducción de Berceo es un «lugar imaginario en el cual se mantiene la posibilidad de relación con la divinidad, después de que se perdió el contacto edénico, inicial y directo». El apéndice del artículo de la estudiosa provee también una útil clasificación de los nombres de María en la interpretación patrística. De gran interés nos resultan las asociaciones siguientes: (1) MARÍA-CRISTO [en alusión a su virginidad]: *porta clausa* y *fons signatus*; (2)

³⁰ *Ibid*, 20 a-b

³¹ *Ibid*, 14 a

³² Se citará la versión digital de parte de la introducción que antecede el texto de la edición de Michael Gerli de los *Milagros de Nuestra Señora* (consta así en la bibliografía), consultada en reproducción parcial en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/gerli/estructura.htm>

MARÍA-GÉNERO HUMANO [en alusión a la redención]: *fons vitae*; y (3) MARÍA-GÉNERO HUMANO [en alusión a la salvación]: *portus* y *porta coeli*. Se ve que la tradición asocia la figura de la Virgen al portal que da el paso a la vida eterna, a la vez que repele lo impuro. La perfección del jardín no permite la existencia de lo imperfecto del exterior³³.

El hermetismo que representa el carácter inmaculado del prado responde al *hortus conclusus* nuevamente, al jardín del *Cantar*. García López (2008, pág. 26) organiza las fuentes bíblicas de la Introducción de los *Milagros* en una tabla en donde se incluye el *Cantar*, pero no el *Génesis*. Su segregación puede responder a que su estudio busca explicar tangencialmente la tipología bíblica con énfasis en el Nuevo Testamento, pues la obra completa de Berceo retoma, según el estudioso, mayoritariamente pasajes que provienen de ahí. Su organización es reproducida y ampliada en Miranda (2011, págs. 26-7). La conclusión a la que llega concuerda con la nuestra, en el sentido del *hortus conclusus* que evoluciona «hacia [...] la evocación de la virginidad de María [...], por constituir un ámbito de felicidad protegido del pecado» (Miranda, 2011, pág. 34). Finci (2015, págs. 572-3) recorre velozmente la tradición patristica en torno al *hortus conclusus* y concluye que para el siglo XIII esta figura ya estaba asociada con la Virgen, aunque en la patristica tuviera todavía mayores alcances: «el paraíso, la Iglesia, las vírgenes [no solamente María]». Gerli (1985, pág. 9), además de señalar varias fuentes del Antiguo Testamento y ver en el *hortus conclusus* del *Cantar* una fuente directa para la introducción a los *Milagros*, insiste en que la romería de Berceo simboliza, como ya se

³³ Es llamativo el uso metafórico del *locus amoenus* en consonancia con un *hortus conclusus* en el *Fernán González*. En la elegía de España, parte de la extensa introducción al poema, se caracteriza a esta tierra a punto de ser invadida por los musulmanes como un jardín de perpetua abundancia, apropiado para el descanso y el deleite. Se establece un paralelismo obvio entre España y el Paraíso cristiano, que debe ser defendido de los infieles. Necesariamente justifica la enardecida empresa que ocupará en la obra al conde Fernán González (cf. *Fernán González*, 146 para el *locus amoenus*; 146-151 para la imagen completa de la fertilidad y prosperidad).

ha establecido antes, el fin de la penalidad de vagar como castigo del pecado y acota que la llegada al *locus amoenus* «representa el retorno del narrador ejemplar [...] al Paraíso perdido [...] el paraíso a que ha entrado el narrador es el antitipo de donde el hombre pecó y cayó».

Con este antecedente, nos ha de resultar mucho más clara la revisión de los poemas de Juan de la Cruz, en los que este «descuido» significa el desprendimiento absoluto de la voz poética de su materialidad humana para acceder al estado superior de comunión con Dios. La figura de la Virgen se representa en Berceo a través del jardín de indescriptible belleza e intemporal y permanente verdor, que se opone al cansancio de la romería, trasunto de la vida terrenal imperfecta sin María. Queda explícita esta equivalencia en el poema, en la estrofa 20.

4. EL IMAGINARIO DEL *LOCUS AMOENUS*

En los poemas de Juan de la Cruz a los que nos referiremos en este trabajo llama la atención la persistencia de la música. Lo que en Berceo fueran las aves de supernaturales voces, en Juan de la Cruz existe como «soledad sonora» y «música callada». El *locus amoenus* del carmelita no sólo deriva del *Cantar*, sino que retoma parte de la alegoría de Berceo, ya que la música no se encuentra en el poema bíblico. Las imágenes que este ha consolidado en la literatura cristiana posterior han dado lugar a los más variados usos e interpretaciones. El carácter místico de Juan de la Cruz está fuera de toda duda, pero en el caso de Berceo sería inapropiado afirmar lo mismo. Sin embargo, ambos confluyen en la creación de un mismo ambiente para escenificar el contacto del ser humano con Dios.

Estudiaremos a continuación la representación del jardín en la *Biblia*³⁴. Debe puntualizarse que no se trata en el caso de la *Biblia* del proceso retórico que configura el paraje ideal según la teoría de Curtius que se ha expuesto. Se pretende en las siguientes líneas ilustrar fuentes que pudieron enriquecer la conformación del *topos* en la posteridad cristiana, a través de la imagen que proyecta o del significado teológico que la tradición le confiere.

El recorrido entre los jardines y espacios de deleite en la *Biblia* debe empezar por el *Génesis*. El florecimiento del Jardín del Edén describe cómo Yahveh Dios crea un vergel para el hombre que acaba de formar³⁵. Del suelo emergen los árboles «gratos a la vista y buenos para comer». Asimismo, hace que brote un río para regar el vergel. La expulsión del Edén es la primera separación entre el hombre y Dios en la tradición cristiana: marca el inicio de la vida terrenal de padecimientos, alejada del sosiego y la gloria del Padre. El idílico modo de vida se vuelve inmediatamente anhelado una vez que ha sido perdido. Las palabras de Dios son claras, el hombre trabajará por obtener el fruto de la tierra, padecerá la vejez y la muerte; la mujer sufrirá su embarazo y el parto, será dominada por el hombre³⁶. Deberá notarse este exilio, pues es importante para comprender cómo el jardín del *Cantar* representa un retorno a estos orígenes de comunión perfecta con Dios.

Posteriormente, Moisés guiará al pueblo de Israel desde Egipto hacia un país «bueno y espacioso, un país que mana leche y miel»³⁷. Necesariamente contrasta esta imagen de libertad y fertilidad con la esclavitud a que el pueblo estaba sometido y con el

³⁴ Este recuento busca ejemplificar a grandes —tal vez grandísimos— rasgos la tradición bíblica del jardín y su relación con el sosiego y lo divino. De ninguna manera es exhaustivo.

³⁵ *Gen.* 2, 8-10

³⁶ *Ibid.*, 3, 16-19

³⁷ *Ex.* 3, 9

prolongado peregrinaje por el desierto³⁸. Asimismo, recuerda a la promesa inicial de Dios a Abraham³⁹. El retorno a una tierra prometida se asimila al retorno al Jardín del Edén, pues augura el inicio de una época áurea de vida sosegada, alejada de los padecimientos de la vida en Egipto.

En la poesía de la *Biblia* son comunes las imágenes que se asocian a las del *locus amoenus*. Así, en los *Salmos* la voz poética remitirá usualmente a parajes bucólicos. La metáfora del Señor como pastor es recurrente. El prado es construido de manera tal que el «rebaño» está protegido siempre de las amenazas exteriores, como en el conocido:

Es Yahveh mi pastor, no carezco de nada; / en herbosas praderas háceme
sestear, junto a aguas solazosas me conduce [...] Aunque ande yo por valle
tenebroso, / ningún mal temeré, porque tú estás conmigo; tu vara y tu
cayado, / éstos me tranquilizan.⁴⁰

Rememora esto al *hortus conclusus* del que antes se ha hablado ya. La seguridad y la guardia del pastor se asocian en los *Salmos* con el paraje apacible en presencia de Dios. La entrega del rebaño a su señor es parte de la imagen que aquí se trata. La devoción deberá ser la propia de un criado que ha de ser protegido por alguien infinitamente más poderoso que él: «Sabed que Yahveh es Dios: / Él nos ha hecho, y suyos somos, / su pueblo y el rebaño de su pastizal»⁴¹. De interés también es el salmo 1: se compara al bienaventurado con un «árbol plantado junto a corrientes de agua, que a su tiempo da fruto / y cuyo follaje no se marchita todo cuando emprende tiene éxito [sic]». En este libro, la imagen del prado apacible se funde con la seguridad del Señor que guarda a la voz poética de las acechanzas de sus enemigos.

El *Cantar*, retomando el hilo inicial de esta sección, recupera la tradición del jardín y —siguiendo a Landy (1979)— la conecta con la imagen primera del Jardín del

³⁸ Léase aquí en paralelo la «romería» de Berceo.

³⁹ *Gen.* 12, 1-3

⁴⁰ *Sal.* 23, 1-4

⁴¹ *Ibid.*, 99, 3

Edén. El retorno al lugar ideal primitivo es para Landy el propósito del *Cantar*. Se ha visto que la naturaleza está asociada comúnmente con el reposo y el apartamiento de las preocupaciones de la vida terrenal. En el *Cantar*, el espacio del amor se vuelve cerrado y seguro. En el poema judío se encuentran los mismos elementos que Curtius define en el *locus amoenus*, aunque debe puntualizarse nuevamente que la procedencia oriental de esta imaginería no permite que pueda ser encasillada en el mismo proceso retórico occidental delineado por el alemán.

Podemos ver que el *Cantar* sigue el mismo desarrollo narrativo que la poesía de Juan de la Cruz y contiene los mismos elementos, con igual significación que en Berceo. El vagar inicial de la Esposa y su necesidad imperiosa por llegarse al Esposo⁴² son resueltos en un encuentro donde, sentada «a su sombra», el «fruto es dulce» para ella⁴³. El pasaje de mayores repercusiones para la posteridad se encuentra en 4, 12: «Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa; huerto cerrado, fuente sellada»⁴⁴. Los siguientes tres versículos dibujan los mismos característicos elementos del *locus amoenus* de Curtius: abundancia, la variada arboleda y el agua que fluye⁴⁵. El encuentro de Amada y Amado culmina en el capítulo sexto, cuando él desciende al huerto⁴⁶.

Mención aparte merece el perfume del Amado⁴⁷, que rememora al «aspirar el aire» de Juan de la Cruz y al verso 3a de los *Milagros* («Davan olor sovejo las flores bien olientes»), que hemos referido ya. Baste enumerar estos detalles de forma sucinta para

⁴² *Cant.* 1, 6-7

⁴³ *Ibid.*, 2, 3

⁴⁴ El comentario a este versículo en la versión de Bover y Cantera (en su vers. de 1961, pág. 727) interpreta esta figura como refugio ante «la avidez de las bestias». Coinciden los traductores españoles con Landy (1979) cuando acotan que la «imagen del jardín cerrado va ligada a la idea del retorno». Asimismo, asociar al espacio del *Cantar* como «jardín cercado» reservado para los iniciados y negado a los mundanos se remonta a la primitiva doctrina de la Iglesia de Ambrosio y Agustín (Asiedu, 2001, págs. 301-2, 307).

⁴⁵ Todos estos elementos en *Cant.* 4, 13-15

⁴⁶ *Cant.* 6, 1-2

⁴⁷ *Ibid.*, 1, 2

evidenciar las relaciones latentes entre la poesía de nuestros autores y la *Biblia*, especialmente el *Génesis* y el *Cantar*. Apenas es de extrañar que en el jardín del *Cantar* no aparezca un ave canora, sino la paloma⁴⁸. Su «arrullo» no empata del todo con la música en los *loci amoeni* de nuestros poetas.

Una vez revisada la tradición sacra de las imágenes de la naturaleza, aparecen claros ciertos nexos y una serie de sugerencias directas. Hay similitudes entre los dos autores considerados que no deben su coincidencia únicamente a los moldes retóricos delineados por Curtius. Los arquetipos son comunes y se remontan bastante lejos, estableciendo un claro origen poligénico. Otros factores, como la presencia de elementos musicales ausentes en el referente común, se deberán a una influencia de la tradición posterior, asociada a la primera por múltiples y complementarias conexiones. La influencia directa de Berceo en la obra de Juan destaca desde esta perspectiva mediante el elemento musical de un *locus amoenus* caracterizado en los dos de forma precipua: con el recurso, en particular, a organados pájaros y una música más o menos silenciosa, que parece desprenderse de las cosas.

5. FACTORES MUSICALES

Las aves son un lugar común de la poesía tanto como el *locus amoenus*. No representa novedad alguna su aparición en los *Milagros de Nuestra Señora* como parte del jardín idealizado. Daniel Devoto (1968) y Salvador Novo (2005) publican con carácter antológico —así nos parece— recopilaciones de la aparición de diversas aves en varios periodos de la lírica castellana, entre los que no se echa en falta a Berceo. Para Devoto (1968, pág. 204), de hecho, es ese el primer testimonio de esta aparición en la poesía española. Que las aves hayan evolucionado desde coristas hacia figuras tan disímiles

⁴⁸ *Ibid*, 2, 12-14

como una orquesta de jazz da cuenta de cómo «la poesía hace un reflejo de la música de los tiempos», que permite reconstruir fragmentariamente el ambiente musical de diversos periodos (Devoto, 1968, pág. 205). Bajo esta premisa se deja leer el providencial y armonioso canto de las aves en la Introducción de los *Milagros*. El mismo Devoto (1980) explicará cómo las cuadernas 7 y 8 revelan los mismos patrones de la armonía del periodo en que vivió Berceo. De esto hace derivar líneas generales de lectura para el riojano y traza una solución de ordenamiento en orden a la controvertida «Eya velar». Sin detenernos en los detalles de su interpretación, estas líneas generales bastarán para dilucidar importantes componentes de nuestra propia tesis.

La interpretación polémica de la voz «organar» en la obra de Berceo es el punto de partida para explicar la complejidad que se esconde detrás de su aparente llaneza. Devoto (1980, págs. 307-8) concluye que el canto compuesto por «la quinta», «el punto» y la voz que dobla de la cuaderna 8 es una imitación exacta de la armonía ortodoxa del siglo XIII⁴⁹. Opone posteriormente el canto en «muedo muy natural»⁵⁰ al canto artificial —o artificioso— de la música seglar, donde abundan los semitonos. El canto de los apóstoles (representados por las aves en la introducción de los *Milagros*) revela un segundo nivel de coherencia con la norma: a la vez que cumple con los paradigmas clásicos, es un canto específicamente ortodoxo. Deberá notarse aquí que Berceo toma una postura rígida: elimina de su jardín ideal todo vestigio formal de música que no obedezca a los cánones de la composición de claustro. También es pertinente mencionar lo que Ferrer evidencia en detalle (1950, pág. 49): dentro del jardín de la Virgen no tienen cabida los pájaros rancos o torpes, esto excluiría la armonía perfecta de todas sus manifestaciones o componentes.

⁴⁹ No se toleraba entonces la tercera, indispensable en la composición hoy, pues no se contemplaban dentro de la teoría musical griega (Devoto, 1980, pág. 304).

⁵⁰ *Mil.* 29 a

La afirmada ortodoxia de Berceo, experto conocedor de la música de su época, nos revela una última conexión entre sus versos y los de Juan de la Cruz. El sosiego del peregrino llega en los *Milagros* luego de haberse despojado de sus vestiduras y haberse echado bajo un árbol, lo que le da la posibilidad de escuchar los ordenados y *ortodoxos* sonos de las aves:

Las aves, símbolo arcaico de Dios, alma de los muertos, los espíritus protectores, alegorizan aquí [en los versos respectivos de Berceo] a los santos. El hecho de que, sin embargo, no sean percibidas con la vista, sino con el oído [...] tiene su justificación: la música significa en la Edad Media el orden (Lorenz, 1963, pág. 167).

La música se asociará con la salvación cuando se funde su existencia perfecta con el Paraíso cristiano: está reservada para los píos⁵¹ (Andrés, 2012, pág. 1316-17). De nuevo nos encontramos con que el jardín reúne las más perfectas formas de la existencia y excluye sistemáticamente a cualquier manifestación que contradiga esta norma.

Son oscuros los caminos que han guiado la consolidación de la música en el imaginario medieval y renacentista. Las concepciones del deleite lindan con lo pecaminoso, asunto que se discutirá extensamente en esos siglos. Se puede dejar en claro, no obstante, que su asociación con el contacto con un estadio superior no es novedosa para Berceo, pues proviene ya de tiempos más remotos aún que la Grecia clásica. Nos resulta peculiar también la conservación de la música en Juan de la Cruz, precisamente porque no parte del *Cantar de los cantares*, al que debe mucho de su doctrina el carmelita. El *locus amoenus* de su poesía, aunque fragmentado, tiene muchas similitudes con el del riojano. El jardín de los *Milagros* se nos ha representado como *hortus conclusus*, donde, luego de desprenderse de las cuitas terrenales y de que «tolgamos la corteza», se abre el entendimiento del lector u oyente junto con el del poeta-narrador a las honduras de lo divino. Que Berceo trepe a los árboles no nos parece

⁵¹ Que la música de los astros se vuelve el canto de los beatos luego de la muerte es una idea ampliamente difundida en la Edad Media (Marconi y Panti, 2018, pág. 803).

arbitrario entonces tampoco, sino muy nítida imagen de los lugares de donde pretende ofrecernos al menos la décima parte de lo que consigue ver. El asombro creciente será una puerta de entrada a la misma concepción metafórica en Juan de la Cruz.

II. LA LLEGADA VENTUROSA AL *LOCUS AMOENUS* «Y ME ENCONTRÉ EN UN PARAJE OSCURO»

Detengámonos ahora en la llegada misma al lugar ameno. Hemos descrito en el capítulo anterior el paraje a donde llegan los personajes de Juan de la Cruz y de Gonzalo de Berceo, con sus respectivas connotaciones. Nos ocupa ahora la llegada. La persecución y la romería, respectivamente, configuran un proceso metafórico ampliamente glosado en la Edad Media: en esencia remiten ambos al tópico de la peregrinación. Desde los orígenes mismos de la Iglesia, es la concepción del hombre como viajero la que prefigura el espacio que hemos estudiado anteriormente como el feliz arribo al destino del peregrino. Al narrar Agustín el momento de su conversión llega a un huerto, a donde «me había llevado la tormenta de mi corazón, para que nadie estorbase el acalorado combate que había entablado yo conmigo mismo»¹. Parecería que su voluntad no puede obedecerle, ya que lo conducen impulsos ajenos a él. Además de ser el *locus amoenus* el espacio del contacto sosegado del alma con Dios, la llegada no siempre es buscada por el peregrino. Así, «caecí en un prado»² muestra una clara casualidad, mientras la búsqueda «por esos montes y riberas»³ es más una cacería que un viaje. El encuentro final con la divinidad, que se cumple en Berceo y en Juan de la Cruz no es, sin embargo, la única posible solución para este viaje.

1. PRIMEROS MOMENTOS

En los casos que serán examinados en esta segunda sección, será muy variado el resultado de la peregrinación. El mismo hecho de que el personaje siga o no en el camino será decisivo para poder comprender esta imagen cabalmente, pues «el lugar de la *via* en la

¹ *Conf.* VIII, 8, 19

² *Mil.* 2 b

³ *Cánt. esp.* III b

mentalidad de la Cristiandad está [...] muy próximo a la noción misma de *vita*» (Mollat, 1995, pág. 14). La metáfora de la vida como camino aparece puntualmente en Gómez Manrique, para quien son razón y voluntad dos rutas separadas⁴, siguiendo la tradicional dicotomía platónica. El camino para su sobrino, Jorge Manrique, representa al mundo en la línea del *homo viator* y añade que

mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar
[...]
Non mirando nuestro daño
corremos a rienda suelta
sin parar
desque vemos el engaño
e queremos dar la vuelta
no ay lugar.⁵

Claramente los versos citados, aunque distantes en el texto, responden a un mismo carácter: el camino de la virtud es uno, del que es poco aconsejable desviarse para asegurar la vida eterna. Confluyen aquí también dos concepciones opuestas del amor que aportan también a definir mejor el camino: mantenerlo equivale al amor casto, mientras que extraviarse remite al amor pasional.

Nuestro objetivo será reconstruir los avatares de esta metáfora en los siglos que median entre Berceo y Juan de la Cruz a través de varios textos de la literatura en español. Como resultado último podremos ampliar la comprensión del *locus amoenus* como un espacio privilegiado del amor y plantear las peculiaridades de su caracterización en nuestros autores. En primer lugar, repasaremos brevemente las concepciones medievales del *homo viator* y el peregrinaje, pues serán la entrada hacia el extravío más representativo de la Baja Edad Media, la *Divina Comedia*.

⁴ *Cancionero de poesías varias* (ed. Labrador, Zorita, Di Franco), 3, 656-661

⁵ *Coplas por la muerte de su padre*, 52-54; 151-156

Ya que «para el hombre medieval, la peregrinación física no era sino [el medio o] la representación sensible de la otra peregrinación, del otro viaje, el que concluía en el cielo» (García de Cortázar, 1994, pág. 28), es más que intuitivo que la tradición literaria depende de esta noción previa para cualquier construcción ficcional similar⁶. Sin embargo, también en el día a día del hombre medieval era el desplazamiento algo completamente familiar, sea como mercaderes, soldados o palmeros; estos contextos no se limitan a constituir un lugar común en las narraciones, sino que «son caracterizados, dependiendo de la época, por un “habitus” particular» (Mollat, 1995, pág. 11). Naturalmente, las historias de peregrinaciones privilegiaban el carácter mítico del acontecimiento (Gugliemi, 1995) siguiendo la naturaleza tipológica de la literatura del periodo. Ejemplos de ello abundan, desde asociar el cumplimiento exitoso de la travesía con la concesión de gracias maravillosas, hasta las relaciones fantásticas de viajes. La idea del hombre medieval sobre el viajero era tanto mediada por los relatos, como experimentada por el contacto que tenía con quienes tenían la posibilidad de viajar.

2. PEREGRINATIO ET AMOR

Jürgen Hahn (1973) estudia el amplísimo recorrido del peregrino y define, en líneas generales, dos corrientes que influyen en el concepto barroco de *peregrinatio*, que puede ser extrapolado hacia el renacentista y tardomedieval. El primer filón que explora comprende al viaje con finalidad cristiana. Aquí se contienen las narraciones espectaculares de travesías a lugares fantásticos que emulan en última instancia al Paraíso. No exento de peligros o padecimiento, el viaje representa una doble travesía: «la *peregrinatio* física [*geographical*] es acompañada por una espiritual» (Hahn, 1973, pág.

⁶ Los fundamentos teológicos de esta idea se pueden encontrar en varios pasajes de la *Biblia*, así como en los Padres de la Iglesia. Para una revisión minuciosa de esta idea puede consultarse el artículo de G. B. Ladner (1967), «*Homo Viator: Mediaeval Ideas on Alienation and Order*», *Speculum*, 42(2), 233-259.

37). El espíritu del conquistador nos es especialmente llamativo entonces, pues con «exceso, más que con carencia de optimismo» (Hahn, 1973, pág. 58) se embarca hacia lo desconocido. El viajero será motivado por «la búsqueda del paraíso, la codicia del oro o el deseo de la libertad de conciencia» (Hahn, 1973, pág. 63). La recompensa del viaje sería siempre de provecho espiritual⁷. Esta primera perspectiva establece que en el imaginario de la época era el viajero quien replicaba el padecimiento terrenal causado por el pecado que antecede a la redención⁸. Su sufrimiento le permitía acercarse más al objetivo físico, que prefiguraba el espiritual. El aprovechamiento espiritual al final se asocia igualmente con la ganancia material del viaje (como la riqueza del continente americano que Colón llevara de vuelta a España).

La segunda aproximación al viaje que estudia Hahn se entiende como metáfora del amor problemático. El autor mencionado describe con este concepto el amor cuyo principio rector obedece al siguiente precepto: «mientras más difícil es un objeto de obtener, más deseable se vuelve», hasta que el amante sea liberado de su angustia con la muerte (Hahn, 1973, págs. 83-85). Se aúnan los motivos del vagar por desamor y la *peregrinatio vitae* ya comentada⁹. La misma religiosa devoción que manifiesta el viajero que padece para llegar a Tierra Santa está en el amante que sufre por su amada. La culminación del viaje del peregrino de amor puede ser el mismo Paraíso, como en el caso de Dante.

⁷ Así lo entiende de forma particularmente explícita Sem Tob. La vindicación del padecimiento (*peregrinatio*) será en sus *Proverbios morales*, además de una metáfora recurrente, el camino único para el aprendizaje provechoso y la ganancia no sólo espiritual (cf. *Proverbios morales*, p. e. vv. 459-60, 469-88).

⁸ Este mismo proceso de significación encuentra Baños Vallejo (2016, pág. 116) en Berceo: «se entiende plenamente que María sea el jardín donde descansa el romero, que significa el peregrino universal».

⁹ En Garcilaso es esta síntesis muy clara. La voz poética declara su desamor de esta forma:

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
mis quejas de una en una (Canción II, 1-5).

Refuerzan esta construcción moralizante las convenciones cortesanas del amor. La síntesis de estos comportamientos y la ética cristiana derivan en una rígida ética que guía el comportamiento amoroso. El *De amore* de Andreas Capellanus manifiesta un abierto rechazo al placer; puede consultarse el siguiente pasaje del libro III: «Pues Dios odia [...] a aquellos que ve involucrados en los trabajos de Venus fuera de los lazos del matrimonio, o atrapados en los afanes de cualquier tipo de pasión»¹⁰. Objeto de una amplia controversia, este libro reafirma a manera de *quaestio* (Di Patre, 2018, pág. 74) la intención del autor en el primero. El autor quiso que «el amor erótico fuera contenido dentro de las reglas prescritas por el sacramento del matrimonio» (Cherchi, 1994, pág. 127). De esta manera se resignifican los tópicos del camino y del extravío.

Sólo dentro de este marco se entienden los conocidísimos versos que abren la *Divina Comedia*

A mitad del camino de la vida
me hallé perdido en una selva oscura
porque me extravié del buen camino.¹¹

Encontramos la introducción a la alegoría de la redención luego de que Dante reconoce haberse extraviado moralmente. Su travesía lo hará atravesar el dominio del pecado, el del arrepentimiento y, finalmente, el de la redención. El inicio es de especial interés porque es con seguridad una de las más importantes fuentes, si no la más importante, para las alegorías medievales de la Baja Edad Media. Su influencia es tan notable porque contiene los elementos primordiales que se encontrarán en los textos posteriores: (1) el viaje, (2) el errar el camino, (3) hallarse en un bosque y (4) el encuentro con la mujer-divinidad. Será la síntesis de esta estructura, particularmente evidente en la obra de Dante, y la concepción medieval sobre el viaje la que servirá de modelo para la

¹⁰ *De amore*, III [pág. 187]. Traduzco de la versión inglesa de Parry. De aquí en adelante, todas las citas de Capellanus serán traducidas de aquí. La edición no es crítica, por lo que la referencia no será precisa.

¹¹ *Inf.* I, 1-3. Cito de la traducción de José María Micó (Acantilado, 2018).

literatura española posterior. Sin embargo, la peregrinación, como ya se dijo, no siempre recorrerá el mismo itinerario. Los motivos serán transformados y adecuados al propósito necesario.

3. PERDERSE O ENCONTRARSE

Nos detendremos en primer lugar en la dualidad moral expresada en el hecho de seguir el camino o extraviarse. En los romances es común encontrar narraciones de doncellas extraviadas que aguardan ser encontradas por los caballeros. Este extravío pone a prueba su rectitud, aunque también culmine en algunos casos con la burla por la cobardía del hombre. En un primer momento, el personaje tiene la capacidad de elegir entre desviar su camino o continuar por lo que sugieren los estándares de comportamiento corteses. La elección definirá el carácter del romance. Así, en «Estase la gentil dama paseando en su vergel»¹² el pastorcillo rechaza el ofrecimiento porque tiene mujer e hijos. El último verso reafirma la convicción del personaje. Por el contrario, el tópico de que el cobarde merece la muerte en el cierre de «A caçar va el cavallero, a caçar como solía»¹³ y «Yo me iva para Francia do padre y madre tenía»¹⁴ es una muy evidente burla para la moral cortesana. En los tres casos se ha extraviado el personaje o ha encontrado a alguien extraviado.

El «Romance de un alma que desea el perdón»¹⁵, de Juan López de Ubeda (muerto hacia 1596), nos presenta un caso, por lo menos, curioso. El caballero no es el extraviado, sino la doncella, quien sale «zagaleja / de en cas de mi madre; / en la edad, pequeña». Los ecos del *Cantar* son evidentes, pues encuentra a «Un galán hermoso». Se encarga este de criarla, vestirla y colmarla de obsequios. Yerra el camino la doncella luego de que el

¹² *Romancero* (ed. Di Stefano), 9

¹³ *Ibid.*, 7

¹⁴ *Ibid.*, 4

¹⁵ *Suma poética* (ed. Pemán y Herrero García), pág. 701 = *Coloquios, glosas, sonetos y romances*, Alcalá, 1586

caballero la deja al cuidado de un custodio encaminada hacia la «Ciudad Reale», trasunto del Paraíso. Acaba el romance con el arrepentimiento y la súplica por que sea ella llevada nuevamente hacia la Ciudad Reale.

El amor caballeresco del *Romancero* será condenado bajo la lógica cristiana en el *Libro de miseria de omne*. Compara al caballero con un lobo¹⁶ que no pierde oportunidad de seducir a la hija de quien lo reciba en su casa¹⁷. Las convenciones del amor cortés se entrecruzan con la ética cristiana y necesariamente el caballero que siendo inmoral no conserve el recto camino, será engañado. Capellanus (vers. de 1960, pág. 195) equiparará al Diablo tentando al hombre con un ladrón que ofrece guiar a salvo a un viajero y que finalmente lo abandona a merced de sus enemigos fuera del camino. Ya que para Andreas es el amor pasional la raíz del pecado y la sinrazón, parece coherente que la lujuria sea comparada en el *Libro de miseria de omne* con unas frutas «que de fuera son vellidas, / mas el meollo dentro han como cosas podridas»¹⁸. No se recomienda cambiar la salvación por un goce momentáneo y falaz.

Entre los mismos romances, en «Después qu'el rey don Rodrigo a España perdido había»¹⁹, el vencido en la batalla huye desesperado adentrándose entre las montañas. Es claro que ha perdido el camino, pues vaga errante y desesperado buscando refugio. En medio del desierto en que termina, un pastor lo guía hacia una ermita, pues nada más podía hallar cerca. La ermita obedece figurativamente al oasis en medio del desierto. Si el rey buscaba inicialmente un lugar en donde descansar, ya que tiene gran fatiga, con el ermitaño encontrará el reposo perpetuo para su alma. La redención del rey cierra el poema: «Aquí acabó el rey Rodrigo, al cielo derecho se iva».²⁰

¹⁶ *LMO*, 410 d

¹⁷ *Ibid.*, 408

¹⁸ *Ibid.*, 354 b-c

¹⁹ *Romancero* (ed. Di Stefano), 106

²⁰ *Ibid.*, 106, 58

El *Libro de Buen Amor* ofrece una sección extensa en el vagar del Arcipreste que echa más luz sobre extraviar el camino. Decide ir a la sierra: «fue yo probar la sierra e fize loca demanda, / perdí luego la mula e non fallava vianda»²¹. Las connotaciones eróticas están a pedir de boca. La sierra (por adición, la mítica figura de la serrana) se presta como espacio privilegiado para el goce carnal. La «Serranilla de la Zarzuela»²², emblemática y posible primer testimonio conservado de su género, fue muy conocida entre los siglos XV y XVII (Menéndez Pidal, 1905, pág. 263), prueba de la amplia difusión de esta forma poética. Los versos que nos atañen son:

errara yo el camino
en fuerte lugare.
Siete días anduve
que no comí pane
[...]
vide una serrana
del bello donaire.
—Llegaos, cavallero,
verguença no ayades
[...]
comereys de la leche
mientras el queso se haze.
Haremos la cama
junto al retamal;
haremos un hijo (vv. 4-7; 19-22; 29-33).

El peregrino extraviado es recogido hospitalariamente por la serrana, quien se le ofrecerá licenciosamente. Con este antecedente, voluntariamente se dirige el Arcipreste hacia un sitio donde pecar será inevitable. En la sierra, yace con dos mujeres²³ luego de que, como hemos visto, declarara que ha perdido el camino. En la «Cantica de serrana» comprendida entre las estrofas 987 y 992 se lee:

Radío ando, serrana,
en esta grand espessura,
[...]
mas, quanto esta mañana,

²¹ *LBA*, 950 b-c

²² Así referida en Menéndez Pidal (1905)

²³ *LBA*, 969-971; 983-984

del camino non he cura,
pues vos yo tengo, hermana,
aquí en esta verdura,
ribera de este río.²⁴

En esta cantiga se presenta parcialmente un *locus amoenus* como espacio del amor, que evoca también tangencialmente a la serrana como refugio; recuérdese que ha brindado posada al Arcipreste en medio de una tormenta de nieve²⁵. También Santillana ubicará el encuentro de la voz poética con una serrana «en un verde prado / de rosas e flores» luego de perder el camino²⁶. El cierre del ciclo de la sierra en el *Libro de Buen Amor* representa el retorno del personaje al camino recto, pues reconoce su yerro y desvío: «e yo, desde que salí de todo este roído, / torné rogar a Dios que no m' dicesse a olvido»²⁷.

No siempre está la voz poética en condiciones de permanecer en presencia de lo divino de la visión o siquiera de entrar al jardín. Así, el refugio que el Arcipreste encuentra en las serranas no llega a materializarse en otros casos. En el decir de Fray Diego²⁸, el yo lírico llega al vergel y se deleita grandemente, lo describe minuciosamente acentuando la fertilidad del lugar, pero corta abruptamente la narración su comentario final: «La entrada del vergel / a mí fue siempre defesa»²⁹. El personaje del decir de Francisco Imperial³⁰ corre con mejor suerte. Logra entrar al vergel y ser parte del suceso maravilloso, el nacimiento de Juan II. La visión no escatima detalles de los dioses que ahí se presentan ni del paraje que lo rodea, pero acaba de forma aún más abrupta que el anterior:

²⁴ *Ibid*, 989

²⁵ *Ibid*, 953

²⁶ *La vaquera de la Finojosa = Antología poética* (ed. López Nieto), 7

²⁷ *LBA*, 1043 c-d

²⁸ *Este decir fizó e ordenó el dicho Maestro Fray Diego por amor e loores de una donzella que era muy fermosa e muy resplandeçiente, de qual era muy enamorado = Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (ed. Dutton y González Cuenca), 505

²⁹ *Ibid*, vv. 33-34

³⁰ *Este decir fizó e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizó al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invención e de limadas diçiones = Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (ed. Dutton y González Cuenca), 226

Discreçión me dixo: “Amigo e fiel
llegad al Infante, besadle la mano.”
Mas llegar non pude, porque el ortelano
me lançó fuera de todo el vergel (vv. 404-407).

La particularidad de Francisco Imperial es que parece llegar al vergel en sueños, lo que replica en su decir a las siete virtudes³¹, pues llega afectado por un pesado sueño. La irrealidad de estos escenarios obedece a revelaciones de orden superior siempre: belleza sobrehumana, el nacimiento de un rey o la aparición de las siete virtudes, respectivamente.

En la obra del Marqués de Santillana encontramos un caso curioso de estudio. El *locus amoenus* aparece en el villancico que dedica a sus hijas sin indicio alguno de la condición del caminante. Se encuentra con sus hijas «en una linda floresta» antes de alabar sus virtudes³². En cuanto vio a las hermosas doncellas no pudo resistir a acercarse. La arboleda es el espacio en que la voz poética contempla castamente a las bellas jóvenes, que representan evidentemente una virginal pureza.

También en el «Triunfete de amor» será el espacio de la revelación de la corte de Cupido un *locus amoenus*. Manifiesta la voz poética que ha seguido a los venados a través del idílico paraje para guarecerse del calor cuando ante él empiezan a desfilar ilustres enamorados, tanto paganos como cristianos. Al final es herido por una flecha, metáfora del enamoramiento de una mujer que no responde a su cortejo. Nuestro interés verdaderamente despierta en el «Infierno de los enamorados», donde será el paraje siempre oscuro y espantoso. El tranquilo viaje en que el peregrino tropieza con un *locus amoenus* es diametralmente opuesto al *locus horridus* que encuentra aquí.

³¹ *Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes = Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (ed. Dutton y González Cuenca), 250

³² *Villancico que fizo el marqués de Santillana a tres fijas suyas*, v. 1-3 = *Antología poética* (ed. López Nieto), 12

El personaje de Santillana está extraviado, hay evidencias textuales: «Así prise mi camino / por vereda que inorava»³³. La cuestión recae ahora en cuál es esencialmente la diferencia para que en el «Triunfete» llegue a un paraje idílico, mientras en el «Infierno» acabe en un bosque espantoso si el tema de ambas composiciones es el amor. La respuesta se encuentra en el segundo poema, en la inscripción en el alcázar que sirve de entrada al Infierno: «El que por Venus se guía / venga penar su pecado»³⁴. El amor que se castiga aquí dista del que se celebra en el *Triunfete*. No sólo que sea Hipólito el guía del personaje de Santillana en su descenso hacia el Infierno es un indicio claro de la naturaleza pecaminosa de quienes ahí están condenados, sino el mismo hecho de que ha empezado extraviado. El castigo del amor pasional y desenfrenado es la condena a las eternas llamas. La voz poética tropieza con el *locus horridus* entonces como reprimenda por el indebido amor, o como anunciación de sus consecuencias³⁵.

4. AMOR PASIONAL Y MEZURA

El amor desenfrenado será necesariamente irracional, es indicador de la ausencia de cualquier tipo de continencia y de poco dominio propio, síntoma de un vicio inaceptable. Capellanus (vers. de 1960, pág. 191) advierte que el amor condenará al amante a «la prisión de la penuria», pues no se podrá resistir a dar sin miramientos lo que debe y no debe regalar. El enamorado es «lento y perezoso con todo menos con lo que pueda parecer estar al servicio de su enamoramiento» (Capellanus, vers. de 1960, pág. 194). Una muy buena y gráfica representación de este poderoso y absorbente amor causante del mal del

³³ *El Infierno de los enamorados*, vv. 89s. = *Antología poética* (ed. López Nieto), 40

³⁴ *Ibid*, vv. 375-376

³⁵ Se amplía la oposición con connotación moral del *locus horridus* opuesto al *amoenus* en Loyola. Se lee en el comentario de los editores a *Ejercicios*, 164 que el santo usualmente califica como «hermoso y gracioso» a Jesucristo, en contraposición de los dos [adjetivos] que aplica a Satanás [horrible y espantoso]» (cf. *Ejercicios*, 160, 164).

enamorado se encuentra en la Canción IV de Garcilaso (vv. 7-20):

Pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
[...]
él a más descanso no me espera;
antes, como me ve desta manera,
con un nuevo furor y desatino
torna a seguir el áspero camino.

La razón, «en mil partes ya herida»³⁶, es voluntariamente abandonada para ser derrotada. Se trata en este caso de la exaltación del más puro amor irracional, tan poco recomendado por Capellanus y la ética cristiana.

De todas formas, la consecuencia del abandono absoluto al amor no suele ser siempre como la violenta escena que acaba de ser referida. La entrega completa a la amada puede ser representada como disolución y abandono que culmina una peregrinación espiritual. Boscán, en su respuesta a la epístola de Hurtado de Mendoza, se detiene a describir el paraje en que convive finalmente con la amada: un *locus amoenus*³⁷. El poeta describe el camino de padecimiento que lo ha guiado a su dicha perpetua:

De manera, señor, que aquel reposo
que nunca alcancé yo por mi ventura,
con mi filosofar triste y pensoso,
una sola mujer me le asegura.³⁸

Es llamativo que aquí la figura de la mujer se confunda con la del jardín ideal, ya que es inevitable pasar por alto todos los rezagos del *Beatus ille* de Horacio. Nos acerca esta confusión a la imagen última del *locus amoenus* en nuestro recorrido, el espacio de amor. En «Media noche era por filo, los gallos quieren cantar»³⁹, el Conde Claros y Claraniña, luego de confesar su mutuo amor, se juntan en un vergel «a la sombra de un

³⁶ Canción IV, 43

³⁷ *Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza*, vv. 244-261

³⁸ *Ibid.*, vv. 166-169

³⁹ *Romancero* (ed. Di Stefano), 21

ciprés, debaxo de un rosal»⁴⁰. Luego de un malentendido con el rey y el aprisionamiento del Conde Claros, Claraniña y él pueden casarse, lo que redime de la muerte al hombre y salva el honor de la mujer.

5. CONSECUENCIAS METAFÓRICAS DEL CAMINO

En síntesis, la metáfora del peregrinaje se enriquece con las variantes de sus componentes. El camino será siempre la guía de la más recta virtud, mientras que perderlo equivaldrá a ser propenso a pecar. Los principios del amor cortés, coordinados con la ética cristiana, enmarcan estos comportamientos. La conciencia simultánea de universo físico y espiritual del hombre medieval (Hahn, 1977, pág. 61) permite comprender por qué la ambientación varía entre paradisíaca o infernal conforme a la postura moral del personaje en cada texto. El *locus horridus* corresponderá a un momento pecaminoso asociado al amor carnal, incorrecto. El *locus amoenus* estará siempre junto a las situaciones placenteras y moralmente correctas, del lado del amor casto⁴¹. No obstante, queda el sospechoso cabo suelto presente en los romances. Si el acto contradice a ratos las reglas del amor cortés, ¿por qué no existe un bosque espantoso?

Este cuestionamiento puede inaugurar la discusión sobre las contradicciones internas entre la ambientación y la intención moral del personaje conforme a las máximas

⁴⁰ *Ibid.*, 21, vv. 45-48

⁴¹ O bien, el camino recto remite a la moral cristiana en general. El *locus amoenus* como final del camino puede ser también consecuencia del virtuoso comportamiento del personaje. Así, una vez perdonado Rodrigo Díaz de Vivar por el rey de Castilla gracias a un ejemplar comportamiento, al reunirse con su familia en Valencia luego de una prolongada separación y la confiscación de sus bienes, el espacio revela un trasunto del Paraíso (altura, omnipresencia de la mirada, verdor, fin del sufrimiento):

Adelinó mio Çid con ellas [su mujer e hijas] al alcáçar,
allá las subié en el más alto logar.
Ojos vellidos catan a todas partes
miran Valençia cómo yaze la çibdat
e del otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand,
alçan las manos pora Dios rogar,
desta ganancia cómo es buena e grand.
Mio Çid e sus compañías tan a grand sabor están.
El ivierno es exido que el março quiere entrar (*Cid*, vv. 1612-19).

éticas que se han planteado ya. El componente burlesco de los romances estudiados casi justifica los *loci amoeni*, ya que se presentan como una suerte de parodia de la literatura seria y esquematizada con precisión, en la que esta tipología parecería cumplirse con mayor prolijidad.

Evaluemos ahora el caso de Juan de la Cruz⁴². El carácter en extremo platónico que Hahn (1973, pág. 78) interpreta en Don Quijote por amar a Dulcinea, aunque no tenga siquiera el «placer de contemplar su belleza corpórea», es propio de la literatura mística⁴³. De todas formas, «la descripción de san Juan de su poesía como más allá del discurso racional y aparente sinsentido no debería forzarse demasiado al pie de la letra», apunta Thompson (2002, pág. 312) al objetar la completa asimilación del componente tradicionalmente amoroso-irracional en la poesía del carmelita⁴⁴.

Tomemos como antecedente el poema del pastorcillo «ajeno de placer y de contento», quien se suicida por la ausencia y el olvido de su amada⁴⁵. Aunque el texto no contenga alusión implícita a Dios, es imposible negar la connotación mística de la ausencia de la pastora, obvio trasunto del Amado. Se confunde incluso el género: «¡Ay desdichado / de aquel que de mi amor ha hecho ausencia!»⁴⁶. El pastorcico se cuelga de un árbol, símbolo de la cruz en San Juan: «de manera que si tu madre debajo del árbol te dio la muerte, yo [el Amado] debajo del árbol de la Cruz te di la vida»⁴⁷. El sincretismo de los motivos paganos del amor, enmarcados dentro de las premisas revisadas, y del

⁴² Un análisis sobre el camino en la obra de Juan de la Cruz puede encontrarse en Mancho Duque (1993, págs. 163-7)

⁴³ Así también entiende Garcilaso la ausencia de la amada: «La pena de su ausencia vi mudarse [...] en cruda muerte / y en fuego eterno el alma atormentarse» (Égloga II, 323-5).

⁴⁴ Más abajo en la misma página acota Thompson (2002): «Como muchos otros místicos, recurre a imágenes de locura y embriaguez, pero con el fin de señalar un orden superior de la razón».

⁴⁵ «Un pastorcico, solo, está penado»

⁴⁶ *Ibid.*, vv. 13-14

⁴⁷ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XXIII, 5

arrebatamiento y disolución final en Dios revela la sutil tradición presente en la visión de Juan de la Cruz del amor, en relación con el jardín ideal⁴⁸.

Desde este punto partiremos para entender la persecución de Juan de la Cruz. Sin considerar la posibilidad de la efectiva manifestación divina, el éxtasis y el descuido en el amor de Dios equivalen a gozar de la belleza perfecta. El sufrimiento por la ausencia del Amado («me dejaste con gemido»⁴⁹) se entiende desde esta lógica como la ausencia amorosa ya descrita a propósito de cualquier amor terrenal: «no ha podido sustraerse a la tradición amorosa clásica, [...] con todas las consecuencias» (Ynduráin, 1997, pág. 194). Su fuente bíblica, el *Cantar de los Cantares*, comparte la súbita ausencia del Amado: «Sobre mi lecho, durante las horas nocturnas busqué a quien ama mi alma; busquéle y no le hallé»⁵⁰. La fórmula «busquéle y no le hallé» se repite en el v. 3 también, lo que acentúa la desesperación en la voz de la Amada. El encuentro posterior denota el alivio que siente al haber hallado al Amado: «Asíle y no le suelto, hasta haberle conducido a la casa de mi madre»⁵¹.

¿La desesperación no deberá parecernos entonces también irracional y, por ende, poco recomendable? Es justamente esta disyuntiva la que constituye el núcleo de la delicada barrera entre erotismo y devoción. El mismo Juan de la Cruz fue apresado, como Luis de León, por lo arriesgado y parcialmente incomprendido de su obra. La velocidad del «Cántico espiritual» asocia al poema más con la tradición del amor arrebatado, antes que con el casto y racional; al menos, en primera instancia⁵².

⁴⁸ La *cristianización* de las obras de Garcilaso y Boscán por Sebastián de Córdoba en 1575 (así referido en Alonso, 1948) es un ejemplo de la facilidad con que se invierte el amor en el XVI para sacralizarlo o desacralizarlo.

⁴⁹ *Cánt. esp.* I b

⁵⁰ *Cant.* 3, 1

⁵¹ *Ibid.*, 3, 4

⁵² Botta (1997) señala también cómo la «Noche oscura» se enmarca dentro de la tradición de la canción de mujer, de raigambre medieval y muy común en los cancioneros.

Domingo Ynduráin (1990, pág. 86) plantea invertir el orden de la persecución. Considera al Amado como el que caza. El nuevo orden resulta beneficioso para entender a la Amada como enamorada irracional. Así los versos que abren el «Cántico» necesariamente son expresión de la gran ansiedad que le provoca a la Amada la ausencia del Amado. La paradójica imagen que resulta del ciervo que hiere y huye nos convence aún más de la naturaleza doble del Amado, cazador que es cazado también. El ímpetu y la velocidad con que recorre el escenario es muestra de cómo la voz poética busca alcanzar al Amado sin reparar en los obstáculos. La herida del amor⁵³ impulsa la violencia del movimiento y la ansiedad que denota por lograr la unión: «¡Ay, quién podrá sanarme!»⁵⁴.

Empieza a contornearse la imagen del *locus amoenus* con la aparición por primera vez de la voz del amado (estr. XIII). Los versos siguientes perfilan el bosque reposado de callada música. Se vuelve evidente el sosiego que ahora ha logrado aplacar la violenta carrera de la Amada. La sola presencia del Amado resuelve momentáneamente el distanciamiento, como si fuera un alivio para la profunda herida. Confirma la voz del Esposo en la estrofa XXII que es parte la Esposa ya de él:

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

De ahí en adelante es el ritmo de las imágenes del poema muy sosegado. La Esposa se regocija por la comunión con el Esposo y agradece los dones que le concede. La estrofa XXXVIII muestra cómo en el pasado le fue también permitido gozar de la presencia del Amado. La herida de amor se interpreta entonces como la necesidad

⁵³ *Cánt. esp.* I d

⁵⁴ *Ibid.*, VI a

imperante de volver a la presencia del Señor luego de que la estadía en el exilio terrenal se vuelve sofocante.

El «Cántico espiritual» se vuelve mucho más coherente al enmarcarse por el recorrido completo del poema. Aunque la velocidad y la violencia inicial compartan el registro con el desenfrenado amor desaconsejado por la tradición, el encuentro más sutil con el Amado resuelve la tensión y desemboca en el alivio de la voz poética (y del lector también, seguramente). La convergencia de la primera manifestación del Esposo, el *locus amoenus* como calificativo suyo y la progresiva calma de la Esposa sugieren que la peregrinación responde en esta composición justamente a la más feliz de las resoluciones posibles. Se vio anteriormente que son muchas las variables que configuran el viaje y que definen la moral del personaje. En el «Cántico» es arrastrada la Esposa por el deseo de recuperar la unión con su Amado. Recordemos también los versos «A la zaga de tu huella / las jóvenes discurren el camino»⁵⁵, en los que es muy evidente la voluntad de seguir los pasos dejados por el Amado.

Podemos atisbar aquí una primera similitud muy particular con Berceo. Cuando el poeta tropieza con el vergel de María también experimenta una creciente sensación de sosiego, que es acompañada con el desprendimiento material y simbólico de sus ataduras al mundo. La Amada, en cambio manifestará este distanciamiento con el progresivo adentramiento en la naturaleza, símbolo del Amado:

entremos más adentro en la espesura.
Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas.⁵⁶

El *locus amoenus* configura un espacio de intimidad reservado a lo divino y a la voz poética.

⁵⁵ *Ibid*, XXV a-b

⁵⁶ *Ibid*, XXXVI e – XXXVII a-c

III. LA CONCIENCIA DIACRÓNICA DE LA MÚSICA

Consideraremos a continuación el *locus amoenus* en función de su componente musical. La figura de las aves en Berceo, ya identificada como parte de una tendencia conservadora en la composición musical, será mucho más rica para nosotros si entendemos las implicaciones sobre la música contemporáneas al autor. La imagen de ave canora, pastor que tañe o música de la naturaleza, según sea el caso, debe ser considerada a la luz de la teoría musical de la época. En estas páginas, revisaremos la figura del músico (animal, humano o como presencia anónima en la naturaleza) en la filosofía de la música. Prescindiremos del pensamiento sobre ejecución musical, pues nos interesa definir las distinciones de las que partieron los autores medievales para perfilar su pensamiento. Veremos que los lugares comunes de la Antigüedad definen la figura del músico. Asentado esto, se estudiará el elemento musical en poemas contemporáneos a Berceo. La comprensión de la representación de esta figura en el XIII nos introducirá a la discusión sobre la voluptuosidad de la música trescientos años después. En el marco de esta reflexión, el *locus amoenus* de Berceo y de Juan de la Cruz revelarán una muy marcada particularidad que acentúa la posibilidad de influencia directa.

1. EL LEGADO DE LO CLÁSICO

Nuestro primer apartado tiene como objetivo comprender la oposición entre lo sagrado de la música y lo vulgar hasta la Baja Edad Media. El amplio recorrido que haremos responde a que los primeros cristianos plantean la cuestión central sobre la música de los siglos venideros: ¿nos acerca ella más a Dios o al pecado? La filosofía musical de las épocas que estudiamos parte de los primeros pensadores cristianos. La liturgia primitiva se construyó sobre la base del pensamiento heleno-latino, integrando la cultura imperante a las prácticas judías de culto (Seay, 1965, págs. 7-8, 17; Wooldridge, 1901, pág. 25).

Esta particularización de los hábitos religiosos logró que el cristianismo adoptara una identidad propia, estática, dentro de lo posible, hasta el surgimiento de la polifonía a partir del IX. La importación de la oposición entre la virtuosa medida de corte pietista y el excesivo deleite del espíritu de tendencia báquica a este paradigma repercutió en la consideración de la música.

Se discutió desde los primeros siglos del cristianismo sobre la naturaleza de la música, porque «para algunos [era] instrumento del demonio y fuente de corrupción, [mientras] para otros, medio de elevación espiritual e imagen de la armonía divina» (Fubini, 2007, pág. 16). No obstante, la disputa fue primero asunto del pensamiento clásico y se resignifica luego dentro del dogma de la Iglesia. Ya Platón titubeó sobre si los bellos estímulos de la música desviaban el alma de su camino hacia el preclaro mundo de las Ideas, o si la sumían más herméticamente en su prisión sensorial. Considerando que las premisas de la filosofía de la música permanecen soterradamente estáticas en el pensamiento occidental desde su primer planteamiento en los tiempos de la Antigüedad, será, por ende, conveniente revisar las nociones clásicas sobre la música. El pensamiento de este tiempo revelará un hilo conductor entre las concepciones sobre el orden sobrenatural y el éxtasis en la tradición, hasta llegar en esencia inmutables hasta el XVI.

La antigua especulación musical se origina con Pitágoras, a quien podemos atribuir —siguiendo el mito— la doctrina de la armonía universal. Sin embargo, es difícil distinguirla de la de los órficos, pues comparten la tendencia mística y algunos aspectos del estilo de vida (Guthrie, 2003, págs. 280-1). La articulación de ambos cultos conformaría un pensamiento fundamentado en la naturaleza mágica de la música. Indisociable originariamente de la proporción más perfecta, la música fue tanto práctica para el deleite, como especulativa para comprender en qué manera reflejaba la perfección silenciosa de la naturaleza: «Los fenómenos [para los pitagóricos] eran secundarios, ya

que la única cosa significativa sobre los fenómenos era la manera en que reflejaban el número» (Guthrie, 1985, I, pág. 213).

A la sombra de las míticas figuras de Orfeo y Pitágoras, el pensamiento musical se acercó tanto al culto religioso que fue pronto indisociable. La posibilidad de que las melodías acercaran al individuo a la aprehensión de lo divino, oculto a la simple vista, fomentó todo tipo de cultos místicos¹. Lo sobrenatural de la música fue para estos hombres el fundamento de su religión, tan influyente en el pensamiento más difundido de Grecia tiempo después. La asimilación microcosmos-macrocosmos pitagórica derivó en narraciones extraordinarias sobre el poder curativo de una correcta armonía. Sobre Pitágoras, Porfirio indica que inducía estados de ánimo en sus oyentes con cánticos en distintas tonalidades². También se encuentra una narración similar en Boecio sobre el sabio griego, a la que agrega numerosos testimonios de este mismo carácter³.

Si Pitágoras fue el descubridor de la perfecta proporción cuando golpeó por accidente unos martillos, Orfeo se volvió el vivo ejemplo de la posibilidad de ejecutar y dominar esa armonía. Efectivamente, el canto del tracio tuvo, ya desde sus más antiguos testimonios, valor civilizador (Guthrie, 2003, págs. 80, 94; García Gual y Hernández de la Fuente, 2015, pág. 30). El dominio atestiguado sobre la naturaleza será el rasgo mejor asimilado en la posteridad y definirá la iconografía cristiana. El cantor armoniza las fuerzas opuestas de la naturaleza, a sus pies pacen el lobo y el cordero, en imposible concordia.

¹ Guthrie (2003, pág. 211) indica que es imposible delimitar dónde empieza el pensamiento órfico y termina el de los misterios de Eleusis por la cercanía de quienes practicaban uno, otro o ambos cultos: «Es probable [...] que muchos iniciados eleusinos fueran órficos también. [...] Era por lo menos posible una consiguiente contaminación». La certidumbre de la trascendencia en ambos cultos ciertamente favoreció la ansiedad por el éxtasis místico, un anticipo de la otra vida. La creencia en la *metempsychosis*, la trans migración de las almas, fue un fundamento de la doctrina pitagórica (*Vida de Pitágoras* 19-20; Guthrie, 1985, pág. 187). El orfismo consideró la vida terrenal un purgatorio (Guthrie, 2003, pág. 214) y su cosmogonía planteaba la emanación de todo lo vivo del Uno (*Ibid*, pág. 125).

² *Vida de Pitágoras* 33

³ *De musica* (Boec.) I, 185-6

La perfección armónica rememora a la antiquísima música de las esferas pitagóricas: la última de ellas estaría habitada por los ángeles y es llamada «“Olimpo”, “Cielo”, “Paraíso”, “Mundo Inteligible”, etc.» (Godwin, 2009, pág. 15). La evolución de la figura de Orfeo, patrono primero de la música, nos revela cómo las asociaciones originales de las religiones órfico-pitagóricas se emparentan con el nuevo dogma cristiano luego de trascender a través de la filosofía canónica del siglo V⁴. Hernández de la Fuente (2017, pág. 180) entiende a la figura de Orfeo en el desarrollo de la literatura moralizante y la emblemática como agente civilizador. Las cuerdas de su lira, propone, se entienden como símbolo de orden y armonía, en el mismo sentido pitagórico que acabamos de mencionar. La idea no es del todo novedosa, pues Orfeo cumple esta función desde su primitivo culto, como muestra el testimonio del Pseudo Calístenes: «por su tañido y su canto ganó a los griegos, cambió el corazón de los bárbaros y dominó las bestias salvajes» (cit. en Guthrie, 2003, pág. 94).

La posteridad no sólo conservará del orfismo este factor, sino también uno de carácter ritual que nos interesa por la proximidad que mantiene con el misticismo. La música será parte fundamental de las celebraciones extáticas órficas (Guthrie, 2003, pág. 165). Asimismo, la proximidad de las figuras de Orfeo y Dionisio permite establecer nuevos vínculos entre ambas, muy cercanas también a propósito de la música⁵. Ficino ya en el Renacimiento entonaba himnos órficos porque creyó que podrían ayudarle a

⁴ Las similitudes entre cristianismo y la primitiva religión helena no son escasas. Aunque no pueda arriesgarse que hay una directa influencia, Guthrie (2003, pág. 254) cita a varios estudiosos que concuerdan con él en que existe entre ambas religiones una tenue relación mediada por el cristianismo primitivo. Muestras ejemplares de ello son la doble composición de la naturaleza humana (titánica-pecadora y divina-redentora), el origen desde el Uno, el éxtasis que permite el retorno a la divinidad, la vida terrenal concebida como purgatorio, la similitud de las imágenes del oficiante órfico que guía a sus bueyes (acólitos) con la del pastor cristiano que lo hace con su rebaño (feligreses), etc. El octavo capítulo de su libro señala algunas afinidades razonables, aunque prefiere con modestia remitir al *Orpheus* de R. Eisler para un detalle pormenorizado al respecto.

⁵ Guthrie (2003, pág. 116-17) traduce de Diodoro Sículo un pasaje en que refiere a Orfeo como «otro Dionisio». También Cicerón en su *De natura deorum* menciona entre cuatro distintos Dionisios uno «en cuyo honor se considera que se ejecutan los ritos órficos» (cit. en Guthrie, 2003, pág. 164). Recuérdese, asimismo, que Orfeo y Dionisio son figuras que regresan de la muerte.

«impregnar talismanes con energías de los planetas» (Godwin, 2009, pág. 73). Esto verifica que todavía en tiempos muy posteriores existían vestigios de las costumbres de la religión órfico-pitagórica que reforzaban el esoterismo vinculado a su culto.

La creencia en la trascendencia posterior a la muerte deriva parcialmente del doble nacimiento de Dionisio, que explica también la naturaleza dual del ser humano (Guthrie, 2003, págs. 134, 175; Otto, 2001, pág. 62). La celebración extática de las bacantes se acompaña con música que fomenta la salida del propio cuerpo para llegar a un estado superior de contacto con lo divino. El éxtasis y el acceso al oculto conocimiento de las esferas, a lo que apuntaba Ficino, se unen en la ceremonia. El furor de las bacantes y la contemplación mística responden a la misma naturaleza extática porque pretenden que el espíritu se aleje de cualquier preocupación terrenal.

Esta divina melodía de perfección tan sublime que aún lo disímil y promueve la liberación de los ánimos ocultos también incidirá en la política ateniense. Así atestigua Platón en varios pasajes, cuando considera de vital importancia la educación musical de los habitantes de su ciudad ideal⁶, aunque vea en el poder seductor de la música un riesgo que escapa al control de la razón, que puede desviar hacia el mal al espíritu⁷. Testimonia también la capacidad de apaciguar ánimos, a la usanza pitagórica⁸. En líneas generales, Platón reserva a la música un poder superior al del razonamiento, pero insinúa que el mayor provecho que puede sacarse de ella se logra precisamente a través de él. Aristóteles, quien sabidamente discrepa con su maestro en varios aspectos, no negaba las cualidades superracionales de la música. El estagirita conserva de la tradición pitagórica la certeza de la univocidad de la música: quienquiera que la escuche tendrá sentimientos

⁶ *Rep.* 401d-402a, 443d-c

⁷ *Leyes* 669a-d

⁸ *Ibid.*, 790 c-e

análogos⁹. Nuevamente, lo poderoso de la música supera con creces el poder de la voluntad.

Más adelante, en los tiempos más tiernos de la Edad Media, la reflexión sobre la música empezaría el contacto que hemos anunciado con el pensamiento cristiano. Para la posteridad Agustín y Boecio son autores capitales, pues serán ampliamente citados en los siglos venideros, amparados en la autoridad de su antigüedad¹⁰. Los fundamentos de Boecio construirán las premisas sobre las que Agustín (y la Edad Media luego de ellos) construirá una eticidad de la música. Se comprobará que la doctrina de los pensadores que revisaremos condensa de buena manera los conceptos fundamentales para nuestro estudio.

La doctrina de Boecio, es sabido, condensa —y posiblemente traduce— el conocimiento de la Antigüedad en el marco del establecimiento del canon de las artes liberales. Su *De musica* ilustra principalmente cuestiones técnicas derivadas de la ciencia clásica. No obstante, su valor como documento de amplia repercusión que establece una clasificación sobre la procedencia y naturaleza de los sonidos será capital para comprender posteriormente cómo la música, el orden y la virtud forman un complejo que definirá las metáforas que nos atañen en el *locus amoenus*.

Ya que la música es percibida inevitablemente, será labor del hombre educado diferenciar su valor¹¹. Sin embargo, los sonidos armoniosos darán necesariamente gusto, mientras los disonantes chocarán con el sentido. Lo que en Boecio será primero una cualidad intrínseca del ser humano, en Agustín se volverá la voluntad de la carne enfrentando al alma. Boecio no condena la naturaleza de apreciar la belleza; incluso

⁹ *Pol.* 1340a5-15

¹⁰ Posiblemente el desorden y lo poco claro de la teoría musical entre los siglos VI y IX causaron que el *De musica* de Boecio fuera tenido en tan gran estima y tuviera tan amplia difusión y autoridad (Wooldridge, 1901, pág. 38). El orden que propone el tratado permite establecer nociones firmes y bien demarcadas, necesarias para la refundación de la música teórica luego de un largo periodo de abandono.

¹¹ *De musica* (Boec.) I, 1, 179

llegará a afirmar que esa voluntad de deleite acompaña al hombre desde la más tierna niñez hasta la vejez. El modo de la música responderá al carácter de cada persona y tendrá, en la estela de los pitagóricos, influencia sobre el estado de ánimo: «Un espíritu lascivo [...] se deleita él mismo con “modos” más lascivos o bien, al oírlos muchas veces, se ablanda y quebranta»¹². La irresistible seducción de la música dominará todavía el comportamiento de los seres humanos, el componente sobrenatural sigue vigente.

Las nociones de Boecio repercutirán después en el pensamiento cristiano, aunque la voluntad original del autor fuera clasificar y no escalonar los tipos de música. La división planteada fue música mundana, humana e instrumental. Las palabras de los editores de la versión de Boecio usada en este trabajo explican de manera muy clara la repercusión de este postulado:

Boecio [...] al establecer esta clasificación tripartita de la música, se hace eco de una larguísima tradición que, en último término, remonta como mínimo a Platón. Lo cual, sin embargo, no significa que dicha división o clasificación se hubiera formulado antes de forma expresa [...] Boecio acertó a denominar de forma sencilla y clara las tres partes o facetas del mundo de la música, tal como se hallan implícitamente definidas en la tradición.¹³

El segundo capítulo del primer libro de su tratado elucida las tres categorías. La música mundana es la manifestación física de los movimientos inaudibles de los enormes astros. La humana será la experiencia de la armonía en el cuerpo y alma propia. La instrumental se corresponde, por el origen, con cualquier sonido que provenga de un instrumento musical, valga la redundancia; es necesariamente ajena al cuerpo.

Habiendo considerado *grosso modo* el aporte, en mi opinión, más relevante de Boecio para nuestro propósito, revisaremos en segunda instancia la filosofía de la música de Agustín de Hipona. La postura agustiniana hacia la música se encuentra, primordialmente, en su temprano *De musica*. Nos remitiremos, por su pertinencia al tema

¹² *Ibid*, I, 1, 180

¹³ Esta cita corresponde a la n. 60 del libro I.

tratado, únicamente a los libros I y VI, ya que los que median entre estos se dedican al estudio técnico de cuestiones de ritmo a la usanza de los tratados griegos. Agustín diferenciará en primer lugar la música considerada como ciencia de la que él considera como acto de mera ejecución¹⁴.

En consonancia con Boecio¹⁵, la música es una práctica extremadamente sofisticada, pues deriva de la razón supranatural, ya que esta «consideró qué papel tendría el alma en la regulación, producción, percepción y retención de estas cosas de las que ella misma [el alma] es origen»¹⁶. Aunque el sentido del oído sugiera que la consonancia existe, sólo la razón dirimirá absolutamente sobre esta afirmación¹⁷. La música razonada destacará por su belleza. A través del encuentro de lo sensible con el cuerpo, se *producirán*

también los números *entendidos* [léase aquí la armonía invisible que todo rige]; y la misma alma, al recibir todos estos impulsos suyos, los multiplica, por así decirlo, dentro de sí misma, y produce los números de la *memoria*; y esta potencia del alma, que se llama memoria, es una gran ayuda en las complejísimas actividades de esta vida.¹⁸

Por eso mismo, como se verá en Salinas en el Renacimiento, no considera el bello canto del ruiseñor parte de esta alta ciencia, pues el animal no tiene raciocinio de la buena modulación que hace¹⁹. El acto de hacer música deberá siempre tener la conciencia de una finalidad más alta que la belleza de la ejecución, dada por descontado como parte intrínseca de la música; no se basta a sí misma como causa última. La proporción del número expresada como sonido acordado permitirá al entendimiento elevarse hacia las más altas regiones, de donde proviene.

¹⁴ *De musica* (Ag.) I, 2, 2; *De musica* (Boec.) 1, 187

¹⁵ *De musica* (Boec.) I, 9; I, 34

¹⁶ *De musica* (Ag.) VI, 10, 25

¹⁷ *De musica* (Boec.) I, 28-9

¹⁸ *De musica* (Ag.) VI, 11, 31

¹⁹ *Ibid*, I, 4, 5

Agustín, luego de hacer una larga exposición sobre la perfección de la proporción numérica y anticipando la justificación de la irresistible belleza de la música pensada, indica que ella procede de «santuarios secretísimos»²⁰. El estudio de los libros II-V permitirá, según el autor, entender *científicamente* cómo la proporción es la llave para comprender el gusto por este arte: a mayor entendimiento, mayor deleite. Sin embargo, el santo considera el libro VI el más importante y más provechoso en sentido espiritual. Insinúa incluso que los libros II-IV funcionan únicamente para quienes se interesen de forma en verdad técnica por el asunto de la música²¹. La última sección del libro V anuncia el contenido del VI de esta forma: «tenga ya fin esta disputa [la discusión sobre cuestiones rítmicas], lleguemos a estas íntimas moradas donde ella [la música] está libre de toda forma corpórea»²². Se replicará la procedencia ideal de las manifestaciones físicas; la música que percibimos con los sentidos es una porción de la que se encuentra en el alma²³.

El pensamiento del mundo clásico mediado por Agustín y Boecio entra a la Edad Media guardando la misma premisa guía: la música es un factor externo tan poderoso que doblega la voluntad. Ya esté ella en función de agente apaciguador o de fuente de corrupción, la racionalidad es limitada para combatir con su poder sobre el ánimo, el carácter y las decisiones. Una veta mística también se distingue aquí. La ritualidad de los oficios extáticos dependía de la música para lograr el desprendimiento necesario. Esto último nos introducirá a la siguiente sección, en donde se estudia cómo en la Baja Edad Media la disputa sobre la naturaleza de la música fue tan enardecida que se pensó en abolirla de la liturgia.

²⁰ *Ibid*, I, 13, 28

²¹ *Ibid*, VI, 1

²² *Ibid*, V, 13, 28

²³ *Ibid*, VI, 4, 7

2. LA AMBIVALENCIA DEL GUSTO EN EL CRISTIANISMO

Mientras la música en el culto se mantuvo dentro de los sobrios parámetros del cristianismo primitivo, no existió mayor altercado luego de que desaparecieron las técnicas griegas de temprana polifonía de la liturgia. Para los fines del culto, la música se allanó y la protopolifonía de la música griega fue expulsada (*cf.* Wooldridge, 1901, cap. II). Su eliminación respondió a la negación del valor de la música como instrumento de mero deleite y perfección artística, principio eminentemente heleno-romano. Sin embargo, los fundamentos teóricos del canto homofónico y polifónico que rigieran inicialmente la composición y la ejecución fueron olvidados entre los siglos VI y IX. Los compositores e intérpretes dependían de lo que la tradición auditiva pudiera transmitirles de los modos de la Antigüedad (Wooldridge, 1901, pág. 33), sobre los que todavía se fundaba la liturgia desde la instauración canónica de himnos de, por ejemplo, Gregorio Magno. Aunque *oficialmente* existía únicamente el canto en octavas, la armonía siguió tan viva en el siglo como en los albores de la Iglesia. Precisamente en el IX despierta de nuevo el interés teórico por la música. Esta vez la polifonía no es censurada (Wooldridge, 1901, págs. 48-9).

En el siglo XIII, la polifonía ha alcanzado un desarrollo tan complejo que goza de la preferencia de compositores sacros y profanos²⁴. Evidencia de esto es la aparición de piezas polifónicas con letra en lengua vulgar. En Italia, si debemos creer el testimonio de Boccaccio (*cit.* en Ellinwood, 1977, pág. 40), Dante musicalizaba sus poemas para que los interpretaran sus allegados. La práctica debió ser común, aunque no nos haya llegado ninguna obra polifónica del periodo. La posibilidad de uso de las mismas formas y

²⁴ De todas formas, la efervescencia del Renacimiento del XII fomentó procesos de consolidación de culturas vernáculas. La identidad nacional no sólo se manifestó a través de un lenguaje propio, sino de música propia. Así se entiende la primacía de lo seglar en este periodo, fecundo en formas populares. Para Ellinwood (1977, pág. 71), el *Trecento* fue una era enteramente secular. Mucha de la música de compositores de convento se escribió para eventos externos.

presupuestos teóricos propios de la música sacra en la secular diluye la muy marcada e inflexible barrera entre ambos dominios anterior a este momento. La discreta belleza característica de la música litúrgica contrastará con la que surge de este momento culminante del desarrollo polifónico seglar. Las palabras de Antonio da Tempo († 1339) pueden capturar bien el deleite de los madrigales, manifestación primada de lo popular, y su ejecución, polifónica:

La música de los madrigales, de acuerdo a la usanza moderna, debe ser bella, y debe contener ciertas partes rústicas o madrigalescas* para que la música concuerde con las palabras. Para lograr una sonoridad placentera, debe ser cantada por al menos dos personas en distintas partes que se mezclen. Es posible que sea cantada por muchos, como vemos diariamente, o por uno solo; pero no suena igual de bien ante los oyentes cuando es cantado por uno y no por varios.²⁵

Ahora bien, necesariamente podría uno aseverar lo mismo que Antonio en la última línea sobre la música sacra. El placer a los oídos del temprano siglo XIV era ya correspondiente con la polifonía. Posiblemente de ahí derive la escisión al final de la Edad Media entre intérprete y teórico²⁶. Luego, en el Renacimiento la estima de la ejecución es mayor: «La música que mueve a un tiempo sentido e intelecto está en el medio de las otras dos [mundana y humana, en la terminología de Boecio] porque es percibida por el sentido del oído y es racionalizada por el intelecto. [...] Porque entre los seres animados sólo el hombre participa de la razón, sólo él capta esta armonía»²⁷. También en el mismo texto: «En la música Armónica es necesario tanto el oído como la razón y no puede alcanzarse la perfección si falta uno»²⁸. Recordemos de nuevo que solamente el hombre educado era *musicus*, mientras el hábil para el canto o el instrumento, únicamente *cantor*. La problemática surgió seguramente al confrontarse la creciente complejidad y belleza de

* Aparece en latín en Ellinwood. Literalmente, *mandriales*.

²⁵ Traduzco de la versión inglesa de Ellinwood (1977, pág. 53), citada en su propio artículo.

²⁶ Esta primacía de la especulación sobre la *praxis* se aplica al periodo tardomedieval. La civilización carolingia, por el contrario, privilegia la ejecución (De Bruyne, 1958, I, pág. 328).

²⁷ *De musica* (Sal.), pág. 315

²⁸ *Ibid.*, pág. 318

la música popular con la sacra, reacia a ser abundante en artificios. El baluarte de la armonía de claustro fue el pensamiento.

La filosofía de la música está distanciada de la ejecución en la Baja Edad Media, lo que es consecuencia natural luego de que los *auctores* hayan desdeñado a los intérpretes para favorecer a los teóricos a lo largo de diez siglos. La música se entendía como una disciplina teórica correspondiente a la matemática²⁹. El objetivo último de la *musica speculativa*, de marcado carácter intelectual, fue explorar sus posibilidades metafísicas, de forma que pudiera «actuar como *speculum* [...] del universo, un medio a través del que pudiera ser comprendida la armonía de las creaciones de Dios» (Seay, 1965, pág. 3). El ejercicio práctico de la música fue secundario, ya que el hábil instrumentista no necesariamente habría dominado las artes liberales, como el hombre educado. También el *cantor* ejecuta conforme a los lineamientos del *musicus* (Seay, 1965, págs. 4-5).

Se difundió ampliamente dentro de la especulación musical la doctrina de su naturaleza organizadora y casi cosmogónica, siguiendo la línea de la tradición órfica. Tal vez el testimonio (y prueba simultáneamente) de la amplia difusión de esta idea se encuentre en las *Etimologías* de Isidoro, referente privilegiado en la Edad Media latina³⁰.

Al referirse al poder de la música escribe:

Se afirma que el mundo mismo fue compuesto de acuerdo con una cierta armonía de sonidos, y que incluso el cielo gira bajo la influencia modular

²⁹ Aunque en tiempos de Cicerón todavía se asociara más cercanamente con la gramática, a partir del siglo III se establece su afinidad con la matemática (Oroz Reta y Casquero, eds., 2004, pág. 434, n. 31)

³⁰ «En lo tocante a filosofía de la música, se citan numerosos autores mecánicamente, ya venga o no al caso, en calidad de autoridades indiscutibles, ante todo a san Isidoro de Sevilla, Boecio y san Agustín» (Fubini, 2007, pág. 19). Curtius (1955) indica que las *Etimologías* habían logrado convertirse en una suerte de enciclopedia de referencia obligatoria. El romanista demuestra en su exposición al respecto que las etimologías eran en mayor medida un compuesto artificioso, es decir, irreales y tópicas. No obstante, la lectura de la obra de Isidoro no admitió cuestión en el proceso de su consolidación. La artificiosidad que Curtius hace notar en ella no es impedimento para que su contenido sea aceptado como verosímil e influya en gran medida las descripciones tópicas de la poesía posterior que parta de la representación de lo real del arzobispo de Sevilla.

de la armonía. La música mueve los afectos y provoca en el alma diferentes sensaciones.³¹

A esto le siguen ejemplos de cómo ha influido en el ánimo de los guerreros, fomentado el trabajo, aplacado ímpetus. Al cierre del acápite encontramos el referente órfico nuevamente: «Las bestias mismas, como las serpientes, las aves o los delfines, se sienten atraídas por la música y escuchan su armonía»³². Y más adelante, antes de proceder a definir los conceptos en torno a la astronomía, Isidoro señala que la misma perfección musical pitagórica de los astros se encuentra también en el microcosmos, «es imposible concebir que el hombre carezca de la perfección que entraña la armonía»³³. Queda demostrada la vigencia de la música en el pensamiento medieval como fuerza ordenadora.

Las implicaciones divinas y mitológicas están siempre cercanas por el origen místico de esta doctrina. La premisa filosófica de la música trascenderá al pensamiento cristiano a través de la figura de Orfeo (y sus envolturas: Anfión o David, Museo o Salomón, etc.) asociada a la virtud del gobernador. No en vano es el salterio de David el más icónico de la Edad Media (Melini, 2018, pág. 835).

El teórico de la música, el que tiene la capacidad racional para entenderla, es un sabio que tiene acceso al secreto más evidente (por ello, más privado) de la realidad. La teoría que hemos revisado demuestra que la música terrenal era un pálido reflejo de la monumental sinfonía de los astros, inaudible para los seres humanos. Sin embargo, el hombre educado podía entender y *ver* entre las sombras la verdad. No será muy distinta la representación del poderoso, administrador del orden. En las siguientes líneas se

³¹ *Etym.* III, 17, 1

³² *Ibid.*, III, 17, 3

³³ *Ibid.*, III, 23, 2

buscará probar en qué medida la figura del gobernador y la del músico mantienen una sutil afinidad en el pensamiento del periodo.

El poderoso actuará en los *exempla* de acuerdo con la educación de corte clasicista que le será transmitida para formarlo como hombre virtuoso³⁴. El florecimiento del Humanismo significó la fijación de nociones sobre el orden y el poder provenientes de la Antigüedad clásica dentro del pensamiento de la época: consolidó los valores romanos como modelo de valor eterno. Podremos así partir de una ética política definida por la *virtus* para caracterizar al gobernante ideal. Sólo asumiendo la naturaleza compuesta de este monarca perfecto integraremos de manera adecuada la música dentro del esquema.

El perfil del gobernador (el que termina el caos e instaura el orden) se asocia en el periodo con la idealizada educación de la figura de poder. No solamente ejercerá sobre los hombres como representante no clerical de Dios, sino que gozará de la primacía por sobre otros por su formación. Esta rigurosa formación, donde se perciben ecos de la educación clásica griega, permitirá que el príncipe armonice su dominio; no en vano la emblemática española equipara la correcta afinación del instrumento con la virtud del gobernante (Robledo Estaire, 2003, pág. 30). La metáfora de la perfección acústica y la implícita armonía construirán el ideal.

Consideraremos innegable entonces la herencia de la simbología órfica, ya que articula el comportamiento de este metalenguaje sobre el poder. Los Padres y el arte cristiano primitivo le confirieron el mismo valor a la música que los órficos-pitagóricos en la Antigüedad clásica (Molina Moreno, pág. 44). Por este camino se inserta esta idea en el imaginario del Occidente medieval y trasciende hasta el Renacimiento. La música

³⁴ Los poemas contemporáneos de Berceo que retratan caudillos son fiel reflejo de esta lógica. No escapan a este lugar común el *Alexandre* (a quien el mismo Aristóteles dice: «as grant clerezia» [52 a]), el *Apolonio* (en quien será característica la educación como medio de éxito) o el *Fernán González* (quien le pide a Dios para combatir no sólo fuerza, sino «seso e <buen> sentido» [186 a]). La educación y el poder serán indisociables en los siglos venideros; los testimonios son abundantes.

será agente ordenador. La teoría de Eisler (referida en Molina Moreno, 2009, págs. 42-45) declara que la naturaleza del alma entre los órficos era dionisiaca y que la música sería el instrumento que permite asentarla y domarla, en concordancia con la clásica iconografía de Orfeo tañendo en medio de bestias tranquilas. Este principio rige desde la espiritualidad y la ciudad hasta el cuerpo, que puede ser considerado un *locus amoenus*: tanto jardín de las delicias como espacio a ser disciplinado (De Goff cit. en Cervelatti, 2018, pág. 840). El complejo entramado de constante construcción de la figura de Orfeo hasta el Barroco tardío actúa en concordancia con —y demuestra— la idealización del monarca, guía de «una sociedad bien organizada de acuerdo con Dios y con el universo» (Hernández de la Fuente, 2017, pág. 180).

En el Renacimiento, Salinas, sabidamente cercano a Luis de León, escribe en su *De musica*:

Cantos entonados con suavidad han hecho volver al trato con los hombres y a la vida civil a hombres de vida vagabunda y apartadiza, paradigma de la inhumanidad.³⁵

En el texto, el pasaje citado sigue a una alusión a Orfeo, el mítico músico capaz de hacer que los objetos inanimados conmovidos por su dulce canto se muevan y lloren o lo sigan³⁶. No es en absoluto arbitraria la disolución del príncipe cristiano en la mítica figura del cantor tracio, sino que responde a la filosofía de la música que buscamos delinear. La tradición pictórica da cuenta también de la síntesis del músico tracio y del rey David, ambos tañedores de la lira: «Los mismos poderes que los antiguos atribuían a Orfeo ahora, en el nuevo mundo cristiano, se le atribuyen al bíblico cantor David» (Fubini, 2007, pág. 17). Ya que la elocuencia y sabiduría eran deseables en el poderoso, estas derivaban también del sincretismo iconográfico de estos personajes. Recordemos al

³⁵ *De musica* (Sal.), pág. 301

³⁶ Este *topos* se encuentra en el siglo XVI en la poesía también en relación con el poeta. Diego Hurtado de Mendoza imitará este imposible: «[Garcí]Laso y Boscán, que sólo con su canto / hará olvidar los ríos el correr.» («Marfiria que te partes y me dejas», vv. 122-3 = *Poesía completa*, CIV [Égloga]).

respecto el acompañamiento musical implementado por el mismo Orfeo sólo para hacer más irresistible la belleza de su poesía (Molina Moreno, 2009, págs. 34-7). Veremos que la elocuencia es indisociable de la figura del poder, atravesada por la música en la educación recibida.

Se concluye del estudio de estas últimas secciones que la lectura del orden que se hace desde la filosofía medieval de la música está estrechamente relacionada con la armonía como concepto pitagórico. Volvamos, pues, al terreno de lo literario y estudiemos bajo esta óptica los elementos musicales de los textos contemporáneos a Berceo y establezcamos un contorno más definido de la idea de música en la España del XIII.

3. EL PODER DE LA MÚSICA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

En el contexto de Berceo, la filosofía de la música puede leerse más en textos literarios que en teóricos. Podremos buscar testimonios que nos permitan reconstruir una pequeña concepción general de la música en la España de su tiempo en lo análogo al poeta de la Rioja. Nos dedicaremos a los textos que han sido fechados en el siglo mismo de Berceo: el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Poema de Fernán González*. Se verá que en los cuatro poemas la música corresponde con lo ya declarado en el primer apartado de este capítulo: tiene un efecto civilizador u ordenador; aunque también descubriremos primeros indicios de la valoración negativa, sensual y perniciosa. Es verdad que no siempre estará explícito el componente musical, pero nos guiaremos por la latente concepción amalgamada de orden, música y virtud a través de la figura de poder o ejemplar.

Deberá considerarse, con justicia, la aparente falta de originalidad de los poemas a estudiar, pues son traducciones —o adaptaciones, si se quiere— de fuentes latinas

anteriores³⁷, hábito frecuente en la Edad Media; más aún de los clérigos del mester³⁸. No obstante, la voz propia del autor nos develará concepciones propias de la época de su escritura que no limitan su contenido únicamente a los *Urtexte*. Haremos una revisión de las figuras de poder de los poemas para estudiar las manifestaciones tangibles de la música en ellos y sus connotaciones.

A. LA FUERZA DEL ENTENDIMIENTO

El joven Alexandre ocupará nuestra atención en primer lugar. La crítica ya ha declarado las repercusiones de la fama de este personaje, tan glosado en la Edad Media. Lo digno de resaltar será el hecho de que el joven príncipe reciba una sólida educación desde su tierna infancia. El ímpetu por poner en práctica lo aprendido empuja a Alexandre a exigir a su maestro que dé fin a su educación en artes liberales, que combina los aspectos teóricos y prácticos de la música conforme a lo que ya hemos revisado: «Sé por arte de musica, por natura cantar / sé fer sabrosos puntos, las voces acordar / los tonos cómo enpieçan e cómo deven finar»³⁹. El propósito del anónimo autor ha sido resaltar cómo la formación del príncipe (que incluye la música) lo prepara para ser un gobernador óptimo.

Así, más adelante se hará visible la grandeza de su espíritu cuando logra imponerse sin mucho esfuerzo al indomable caballo Bucéfalo⁴⁰. Concuera esto con la cualidad ordenadora del caudillo, también, como vimos, característica de Orfeo: aunque se alimente de carne humana y haya lastimado gravemente a varios hombres fuertes «Entendió el cavallo que era su señor; / perdió toda *braveza*, cogió toda sabor»⁴¹.

³⁷ Así la *María Egipcíaca*, el *Apolonio*, el *Alexandre* y las obras de Berceo. La excepción es el *Fernán González*.

³⁸ A pesar de partir de originales antiguos, la traducción tiene hasta el Renacimiento valor propio como obra literaria. No limitados por los estrictos criterios filológicos que rigen hoy en día la traducción, los autores hacían en mayor o menor medida suya la obra anterior (Micó, 2008).

³⁹ *Alexandre* 44 a-c

⁴⁰ *Ibid.*, 108-117

⁴¹ *Ibid.*, 117 a-b. Un ejemplo similar anterior es el conocidísimo episodio del Cid domando un león (*Cid*, vv. 2278-2310).

El *Poema de Fernán González* responde al mismo molde del *Alexandre*. Aunque no haya evidencia de la música, existen similitudes formales y textuales que sugieren una clara inspiración de la figura del conde en la de Alejandro Magno. En las alusiones al príncipe macedonio es muy evidente la tendencia en la voz poética de considerar a Alexandre un ejemplo de comportamiento y virtud. Así, antes de que Fernán González pronuncie su discurso exhortando al valor y a no amedrentarse frente a los enemigos, se lee:

Quand ovo acabada don Nuño su razón,
començó el buen conde, esse firme varon;
avie grand complimiento del sen de Salamon,
nunca fue Alexandre mas grand de coraçon.⁴²

En la concordancia con Salomón también está implícita la figura ordenadora del músico y gobernador. Más adelante el mismo conde alude nuevamente a Alexandre en medio de su discurso como símil de valor: «Non cuentan d'Alexandre las noches nin los dias, / cuentan sus buenos fechos e sus cavallerias»⁴³. La formulación recuerda a una muy similar en el *Alexandre*: «Éctor e Diomedes por su cavallería / ganaron pre[z] que fablan d'ellos oy en día»⁴⁴.

Evidencia adicional representa la similitud estructural con la que los jóvenes caudillos se disponen a entrar en la vida adulta. Aunque el autor del *Alexandre* demora la madurez de su personaje, Fernán González tiene en común con él la impaciencia por crecer. Tomando en cuenta estos antecedentes textuales, es innegable que la medida y virtud de Alexandre están latentes en las nociones de poder en el *Poema de Fernán González*.

Apolonio también comparte las cualidades propias de la virtud, pero tiene mucho más marcado el rasgo de la educación musical. Su primera hazaña tiene ya la impronta

⁴² *Fernán González* 351

⁴³ *Ibid.*, 357 a-b

⁴⁴ *Alexandre* 70 a-b

del superior discernimiento del personaje cuando logra descifrar el enigma de Antioco. Se da a entender a lo largo del poema que desde joven fue bien educado. La voz poética ensalza a menudo su mesura y buen juicio, pero es particularmente enfática cuando se trata de sus cualidades como músico, no sólo intérprete. El encuentro de una segunda patria luego de su autoimpuesto exilio responde a la música como el último (y tal vez más impresionante) atributo del rey de Tiro. A caballo entre la *Odisea* y las costumbres peninsulares, Apolonio demuestra ser un huésped de renombre cuando evidencia poder afinar la vihuela. La voz poética describe la ejecución de la siguiente manera:

Fue levantado'l rey unos tan dulces sonos
doblas e deballadas, temblantes semitones;
a todos alegraba la voz los corazones
[...]
Todos por una boca dizién e afirmaban
que Apolo nin Orfeo mejor non violaban.⁴⁵

Los perfiles de estos personajes coinciden con el ideal ordenador del poderoso desarrollado. Detrás de su característica extraordinaria educación y virtud se esconde un entendimiento superior de las causas y efectos mediado por la música. Implícita en el *Fernán González*, aludida en el *Alexandre* y siempre en primer plano en el *Apolonio*, la ciencia de la música está sintetizada con el buen comportamiento del caudillo.

B. IMAGINACIÓN DE LO METAFÍSICO

Ahora nos concierne estudiar la música en sus representaciones ya no ideológicas, sino casi iconográficas en los poemas. Los pasajes a los que se aludirá revelarán que por lo general será siempre la música elemento causante de enorme asombro en quienes son partícipes de escucharla, ya que anuncia la revelación de algo sobrenatural (en esencia o en apariencia).

⁴⁵ *Apolonio*, 189-90

La música —se ha comprobado a lo largo de estas páginas— mantiene una estrecha relación con lo divino. Las aves en Berceo eran parte de la alegoría del Paraíso y se insertaban dentro de la tradición de la música como agente ordenador. Este espacio mítico será anunciado por su canto. Las alabanzas al Creador son lugar común desde los Salmos y aparecerán también la *María Egipciaca*, quien promete luego de haberse convertido alabar a la Virgen en el Paraíso si ella la recibe: «e cantarja de ti el dulce son / que canto de ti salamon»⁴⁶. El mismo «dulce son» se repite más adelante, en el episodio de la muerte de la santa; esta vez en boca de los ángeles, que se llevan su alma hacia las alturas⁴⁷. La promesa de María parece cumplirse en el momento de su muerte. El mismo armonioso canto se encuentra en el *locus amoenus* del *Alexandre*. El autor fue generoso con los detalles, pues coincide con todos los elementos característicos de este *topos*, señalados ya por Curtius. Las aves adornan este jardín y refuerzan la afirmación de la voz poética: «semejava que era huerto del Criador»⁴⁸. Tampoco falta la música en la austera vida de los monjes de la abadía en la *María Egipciaca*: «su abat missa les canta»⁴⁹. Hasta este punto es coherente y unitaria la música en la tradición que tratamos de exponer.

La música, no obstante, tiene en los poemas revisados un segundo valor. La anunciación de lo terrible está también ligada a este elemento. En los *Signos del juicio final*, el último anuncio de la llegada del *dies irae* es la trompeta⁵⁰. En la *María Egipciaca* será un pájaro que ella atesora el que insinúa su próxima licenciosa vida en Alejandría: «Marja la tenje a grant honor / por que cada dia canta d'amor»⁵¹. Lo que en la imagen del Paraíso resulta seductor por la belleza, es en el contexto del pecado un siniestro prólogo de la catástrofe.

⁴⁶ *María Egipciaca* 1286-7

⁴⁷ *Ibid*, 1335-8

⁴⁸ *Alexandre*, 938 d

⁴⁹ *María Egipciaca*, 834

⁵⁰ *Signos*, 22 a-b

⁵¹ *María Egipciaca*, 145-6

Hay que entender la diferencia en la valoración de un mismo elemento en contextos distintos por la idea constante de la negación del placer. El deleite es aceptable únicamente en tanto esté alineado con la meditación y la elevación espiritual. La llegada a los lugares paradisíacos es anunciada y ratificada por el dulce canto de las aves, mientras la del Juicio asustará necesariamente al lector por lo horrible de la imagen. El canto del pájaro de María Egipcíaca significa la lujuria callada de la mujer a las puertas del descenso moral. Por ello, no trina cantando los milagros de la Virgen como en Berceo, sino por amor pasional.

4. LA POLÉMICA ESPAÑA RENACENTISTA

Luego, en el XVI, la *praxis* musical fue cultivada con prolijidad. Esto no pasó desapercibido a los grandes autores cristianos. Parece haber unanimidad sobre lo pernicioso del deleite auditivo en este nuevo marco temporal. La tendencia general revela desaprobación sobre la música compleja dentro de la liturgia. Recordemos su convivencia y cercanía con el muy maduro y vistoso estilo del Renacimiento tardío de compositores como Palestrina. La visión derivada de Boecio evoluciona hasta consolidar una nueva escisión entre el claustro y el siglo. El destino de la polifonía y el deleite auditivo es claro: serán nuevamente expulsados. De todas formas, aunque los testimonios muestran en primera instancia que se desaconseja enérgicamente dedicar el tiempo de ocio a la ejecución musical y se condena la artificiosidad más allá del canto llano, los divinos cánticos del Paraíso son una figura irresistible también en el enrevesado complejo de la filosofía de la música. En el XVI español, la música hará prevalecer nuevamente la irresistible seducción que doblega el entendimiento desde los tiempos más remotos.

Enumeraremos y estudiaremos primero los lugares en que la música se considera perniciosa para el espíritu. Tanto para el oyente del XVI como para el contemporáneo

—siempre y cuando sea atento, claro— la ordenada disposición del sonido es atractiva, cuando no irresistible. La dispersión causada por escuchar música bellamente ejecutada era un riesgo para los pensadores en quienes nos detendremos, pues coincidirán en que lo nocivo de la música es justamente que desvía el cauce de la meditación. Si la mente del asceta debe permanecer ocupada en lograr escuchar una minúscula parte de la universal sinfonía de Dios, la música terrenal logra precisamente lo contrario: capta el pensamiento y lo ocupa en deleitarse con placeres mundanos. Siglos antes, Agustín había advertido que hasta la más elevada armonía podía ser motivo de tropiezo para el alma que se ha entregado a cosas temporales, pues la belleza puede resultar pasajera y no partícipe de la gloria de las formas superiores⁵².

En la meditación es esto particularmente pernicioso, pues desvía la atención de las cuestiones elevadas en que debe enfocarse el sereno pensamiento. Luis de Granada, al establecer pautas para alcanzar la devoción, compara la tensión de la mente con la de las cuerdas de un instrumento: «tanto conviene tener el corazón templado para orar y meditar que la vihuela para tañer»⁵³. Ignacio de Loyola prohibirá los instrumentos musicales en sus conventos, pues disipan la disposición del ánimo a meditar: «que no se tengan en Casa [...] instrumentos de cosas vanas como son, para jugar y para música»⁵⁴. Y Teresa de Jesús negará el placer derivado de apreciar «agua, campo, flores, olores, *músicas*»⁵⁵. Debe notarse cómo la reprensión por el deleite de la carmelita encaja por completo en un *locus amoenus* esquematizado. Luego instituirá una liturgia austera. El canto debe ser bajo, al estilo de una oración. Si fuera alto, es nocivo; no debe ir contrapuntado porque es ostentoso⁵⁶. La superiora del convento velará por que el coro vaya «bien y con pausa»⁵⁷.

⁵² *De musica* (Ag.), VI, 11, 33

⁵³ *Lib. de or. y med.*, XXIX, 2

⁵⁴ *Constituciones* (Ignacio), III, 266, [M] 268

⁵⁵ *Cuentas de conciencia*, I, 18. El subrayado es mío.

⁵⁶ *Visita de descalzas*, 30

⁵⁷ *Constituciones* (Teresa), IX, 2

Se nos aparece un panorama de liturgia que retoma los paradigmas de la primitiva Iglesia: todo artificio y belleza sensorial es desterrado para favorecer el canto congregacional y la silenciosa reflexión.

Pero la misma Teresa que con tanta dureza se reprende recrearse con los dulces sonos de la música y advierte a sus carmelitas sobre los peligros del exceso no puede evitar conmoverse —casi al punto del éxtasis— con el canto de Isabel de Jesús, una novicia⁵⁸. Debemos reconsiderar lo que siempre parece colarse al mismo tiempo en su obra, la ordenada música divina. De manera más o menos sutil se manifiesta en estos autores una melodía de belleza sobrehumana, callada como en Juan de la Cruz, o viva e inenarrable como en Berceo.

Aún en los escritos teresianos, en el poema «Decid, cielos y tierras»⁵⁹ la voz poética llama a las «aves que resonáis dulces canciones»⁶⁰. El manifiesto deleite de la voz poética en el jardín contradice nuevamente el rechazo expresado en otros lugares de su obra. En sus *Meditaciones sobre los Cantares*, la sombra será el dulce refugio del Amado⁶¹. La imaginería del *Cantar* se nos aparece otra vez para articular el esquemático *locus amoenus* de las *Cuentas de conciencia* con el deleite culposo. La imagen del Paraíso no carecerá de voluptuosidad en estos autores, quienes no podrán evitar maravillarse ante la enorme belleza que ven en el *hortus deliciarum*. ¿No era, sin embargo, el deleite condenable?

El *locus amoenus* en donde ambienta Luis de Granada el Paraíso estará lleno de exclamaciones manifiestas de disfrute. Ahí se oirá «siempre aquella música de tanta suavidad, que una sola vez bastaría para adormecer todos los corazones del mundo»⁶².

⁵⁸ *Cuentas de conciencia*, XIII, 1

⁵⁹ Los editores lo consideran de dudosa autoría, aunque insisten en su naturaleza eminentemente teresiana (n. 1 en la pág. 669).

⁶⁰ *Poesías*, 33, v. 45

⁶¹ *Meditaciones*, V, 2-4

⁶² *Lib. de or. y med.*, XVI, 19

Luis de León no hallará contradicción en su doctrina, pues abiertamente su poesía es evidencia del enorme gozo que experimenta. Al punto de elevarse a las alturas está la voz poética en la «Oda a Salinas»⁶³ cuando manifiesta cómo se abren los cielos y aparece la fuente primera. En su poesía se encuentran varios casos similares de declarado deleite⁶⁴.

El maravillado oído de la Amada en el *Cántico* es particularmente deslumbrante porque contradice la escisión entre lo divino/perfecto y lo mundano/imperfecto. Si la experiencia mística responde a encontrar y ver —en este caso, oír— a Dios en cada rincón de su creación, la silenciosa música que insinúa el encuentro con el Amado será clara muestra de lo sobrenatural de la armonía, posiblemente oculta, que la voz poética percibe. En contraste, el realista Francisco de Salinas, contemporáneo de Juan de la Cruz, confina el canto de los pájaros a la música apenas apta para el deleite auditivo: «no se puede decir que las aves cantan en un sentido distinto a decir que las aguas o los prados ríen»⁶⁵. El organista salamantino consideró «los ríos sonoros» como una mera casualidad que da gusto al oído. Donde este veía una manifestación arbitrariamente bella, nuestro místico podía percibir un poco de la misma esencia de Dios, hablándole a través de su disimulada armonía. Recordemos, para finalizar, que también Agustín parece haber tenido la misma visión de divina y armónica belleza en la tierra⁶⁶.

5. EL LLAMADO DIVINO

La música del *locus amoenus* ha sido atravesada por los avatares descritos en esta sección. La posibilidad de su disfrute y la naturaleza de su origen deben ser tenidas muy en cuenta para comprender el accionar de la metáfora. Las aves no significan siempre la llegada al Paraíso, sino que pueden insinuar la inminente perversión. Tampoco nos conformaremos

⁶³ *Poesías*, 5

⁶⁴ *Ibid.*, 1, vv. 76-80; 7, vv. 1-5; 12, vv. 1-15; 16, vv. 21-35

⁶⁵ *De musica* (Sal.), p. 313

⁶⁶ *De musica* (Ag.), VI, 17, 58

con pensar que cualquier aparición divina es buena, ya que del cielo también llega el sonido de la trompeta que anuncia el Fin de los Tiempos. La metáfora de la música trabaja siempre en función de lo que busca connotar, así que podremos estudiar la completa profundidad de nuestros autores luego de haber repasado estos conceptos.

Las aves de Berceo serán tan distintas al pajarillo de la *María Egipciaca* por su procedencia. Su divinidad no está en discusión. Sólo de esta manera podemos aunar lo dicho antes: son representación de una forma ortodoxa de hacer música. Aunque evidentemente polifónicas, no pecan de excesivamente artificiosas, ya que su sobria perfección es providencial. Podemos entender, retomando a Devoto (1980), la armonía de estos pájaros como una representación de la polifonía seglar que ha conservado la técnica griega: tres voces, dos cantando en octavas y una que hace la quinta. No es reprehensible la aparición de este organado son en un contexto piadoso, pues el ámbito en el que se encuentra y su significación (Isaías, Gregorio, Agustín y, en general, los escritores cristianos⁶⁷) derivan de una visión sobrenatural de procedencia divina. La perfección y la armonía del prado de Berceo encierran nuevamente el orden cósmico divino.

El sentido de la doctrina de los escritores, trasunto del canto de las aves en la alegoría, se potencia luego de las explicaciones anteriores. Si la música vencía con creces a la razón, las poderosas ideas fundadoras de estos autores tienen el mismo sobrenatural valor. Los escritos de estos hombres son la manifestación física de la perfección y la armonía divina. La superposición de este sentido con el más común de estos varones como portadores de la palabra de Dios consigue articular ambos campos semánticos en la alegoría y enriquece el significado. La perfección de las aves y su ortodoxa forma de hacer música se nos vuelve a presentar una vez *tolgada* la corteza como un pequeño

⁶⁷ *Mil.* 26-29

recordatorio de la autoridad de quienes han sido inspirados por el Espíritu Santo para poder escribir (tanto los escritores bíblicos como los teólogos luego de ellos). El romero recibe en sentido literal la palabra de los cantores de Dios.

El canto de la naturaleza de Juan de la Cruz no deberá ser interpretado de manera muy distinta⁶⁸. El *locus amoenus* al que llega la voz poética luego de la angustiada persecución estará impregnado de la música divina apenas perceptible. La mística de corte afectivo del carmelita (Thompson, 1992) pretendería ver la naturaleza como una manifestación viviente de lo universal de Dios. La procedencia de la silenciosa música que acompaña a la Esposa parecería ser instrumental, pues es ajena al humano y no es explícitamente parte del sonido planetario. Sin embargo, el efecto que produce la imagen nos obliga a replantear esa clasificación. La «soledad sonora» cobra mayor sentido cuando el mismo poeta amplía la dimensión de reposo que connota más adelante en su poema:

[La blanca palomica]
En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido;
y en soledad la guía
a solas su querido
también en soledad de amor herido.⁶⁹

La ambigüedad de «soledad» se explica solamente como pasos en la ascensión de la Amada hacia el éxtasis. Aunque la glosa del propio santo esclarece las diferencias entre las cuatro «soledades» manifestadas, no elucida en qué medida dependen estas de la «soledad sonora» de la estrofa XV.

En primer lugar, sintetizo a continuación la explicación de Juan de la Cruz sobre su propia poesía⁷⁰. La «soledad» de XXXVa corresponde a la vida alejada de Dios

⁶⁸ Consecuentemente establece Mancho Duque (1993, pág. 305) una jerarquía de los sentidos en la obra de Juan de la Cruz: «en el estado más bajo el gusto; después, tal vez, el tacto, seguido del olfato y, por fin, los más espirituales, vista y oído».

⁶⁹ *Cánt. esp.* XXXV

⁷⁰ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XXXV, 3-7

inicialmente vivida por la Amada. No encuentra paz y los tormentos de la vida terrenal le agobian mientras busca desesperada una salida. La de XXXVb manifiesta la voluntad de perfección del alma, que «hace su nido» en la meditación, la «soledad» de su interioridad. La de XXXVc implica el encuentro con el Amado. Ya la Esposa ha logrado atravesar los campos y no se ha detenido más porque ha conseguido unirse con Dios. La última «soledad», en XXXVe, es la resolución del éxtasis, que disuelve al Amado en la Amada cuando él la ha encontrado en la correcta disposición.

Encajar la «soledad sonora» de la estrofa XV nos parecerá más fácil ahora, pues hemos echado luz sobre la ambigüedad de los versos. Las palabras de Juan de la Cruz nos permiten ubicar esta estrofa dentro del proceso de ascensión descrito en XXXV:

Y en este dichoso día, no solamente se le acaban al alma sus ansias vehementes y querellas de amor que antes tenía, mas, quedando adornada de los bienes que digo, comiéndale un estado de paz y deleite y de suavidad de amor, según se da a entender en las presentes canciones.⁷¹

La correspondencia inmediata entre XXXVc y XVd salta a la vista. La «música callada» emanada de la naturaleza (en sus «ríos sonoros» y «el silbo de los aires amorosos»⁷²) es la anunciación de la misma armonía universal. Dios empieza a manifestarse a través de la materia. La anónima música del entorno es trasunto también del efecto mediador entre la divinidad y el alma. Aunque no contemos con un esclarecimiento tan limitante como en Berceo, el *Cántico espiritual* revela la misma afinidad en la formación de la metáfora. La Esposa podrá abandonar su cuidado con el anuncio de la armonía mundana que la rodea, manifestada a través del *instrumento* de la naturaleza que la envuelve.

La transferencia de todos los elementos antiguos del pensamiento sobre la música demuestra su vigencia en los poetas que estudiamos. En ambos, el orden universal se hace visible con la metáfora de melodías de la naturaleza. En el *locus amoenus* español no

⁷¹ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XIV-XV, 2

⁷² *Cánt. esp.* XIV d-e

siempre habrá música⁷³, o la música no será necesariamente divina⁷⁴. Gonzalo de Berceo y Juan de la Cruz comparten un mismo proceso de metaforización que presenta a la naturaleza como mediador de la expresión de la voz de Dios. La virtud intrínseca de la música más ideal está latente con los rituales de purificación anteriores a la entrada al *locus amoenus*: el romero se despojará de sus vestimentas y la Esposa deberá hallarse antes de poder ingresar. El jardín cerrado, el «santuario secretísimo» de la *memoria* agustiniana, se abre al anuncio de la música para que pueda entrar el personaje. Sea como aves de sonos mejores que los de cualquier humano o como el extrañamente agradable fluir de un río, en el *locus amoenus* la música implica lo divino.

⁷³ Véase en el s. XIII esta ausencia en el *Fernán González* (146-51). En el XVI, en Garcilaso (Égloga II, vv. 431-51).

⁷⁴ Como en el ejemplo ya estudiado de la *María Egipciaca*. En el XVI, el canto de los pastores será de naturaleza exclusivamente mundana. Véase Garcilaso (Égloga I, vv. 1-6; Égloga III, vv. 41-2; vv. 283-8) o Diego Hurtado de Mendoza («En la ribera del dorado Tajo», vv. 4-9 = *Poesía completa*, XVII [Égloga]).

IV. EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE CONFLUYEN

María Rosa Lida (1951, pág. 200) señaló, en respuesta a *Literatura europea y Edad Media latina*, que «la Antigüedad clásica no vale como panacea [...], sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas». Consideró a Curtius errado cuando insinuó que la calidad de una obra literaria estaba condicionada por su referencialidad clásica. El desarrollo de las metáforas y los tópicos estudiados en capítulos anteriores no ha limitado la creatividad venidera, ni ha garantizado su pervivencia o buena valoración solamente por el hecho de recrear motivos antiguos. El desarrollo de los significados y las imágenes abre nuevos tipos de sensorialidad: «tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida [del “influjo” grecorromano]». Más allá del lugar común, la originalidad sobresale siempre. Las figuras del «Cántico espiritual», muy adelantadas a su tiempo, como calificaron Bousoño (1990) e Ynduráin (1997, pág. 168), nos hablan a través de una tradición híbrida que ha disuelto sus fuentes bajo la fuerza de la voz poética auténtica.

El guiño a Borges en el título de este apartado anticipa la condición común, aunque velada, de las imágenes a considerarse en este momento. El recorrido inverso de la bifurcación muestra al final el núcleo de la similitud. Nos dedicaremos a regresar sobre las confluencias encontradas para extraer de lo compartido la particularidad de Juan de la Cruz, dentro de los parámetros señalados en capítulos anteriores. Notaremos sutiles destellos de Berceo en su obra, lo que permite articular finalmente el legado cultural e ideológico de la tradición con la originalidad de ambos poetas. En primer lugar, delinearemos la metáfora del carmelita, pues se notará que las imágenes del encuentro con Dios responden a una estructura única. Luego, estableceremos paralelos con Gonzalo de Berceo y la Introducción a sus *Milagros*. La similitud se revela como prueba de la inspiración del doctor de la iglesia en el poeta de la Rioja.

1. EL *LOCUS AMOENUS* DE JUAN DE LA CRUZ

Hemos insistido repetidamente en estas páginas en aspectos separados del *locus amoenus* en el «Cántico». Ha llegado el momento de abarcar todo como conjunto para establecer una imagen muy clara y definida del objeto que nos concierne estudiar en este momento.

La palabra de Juan de la Cruz nos parece —y en este reparo concuerda la crítica con nosotros— insuficiente para lograr describir la maravilla presentada frente a sus ojos. La narración de la experiencia mística logra ser tan deslumbrante que el poeta no puede sino expresarla a través de imágenes contradictorias a ratos, de una explosividad vastísima. La extrañeza de las figuras que el poeta indica en su propio comentario¹ responde a la reiterada contradicción de términos en las estrofas XIV y XV, sobre todo. La recurrencia de este proceso responde a la versatilidad del lenguaje poético para expresar lo inefable de la experiencia mística: «El símbolo [de Juan de la Cruz] se presenta como una unidad que engloba una pluralidad semántica difícilmente reductible a un único y exclusivo valor» (Mancho Duque, 1993, pág. 139). La presencia del lugar ameno en el «Cántico» se vuelve manifiesta con la aparición de la voz del Amado (estrofa XIII): «Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo y fresco toma». Enseguida, en las dos canciones siguientes, empieza la enumeración de elementos propios del *locus amoenus*, matizados para manifestar la cualidad inefable de Dios, la revelación máxima de la gloria divina: «no tiene más remedio [el poeta] que acudir a una enumeración que [...] aprese el evanescente cuerpo huidizo» (Bousoño, 1990, pág. 471). Thompson (2002, págs. 308-9) afirma que el lenguaje poético de Juan de la Cruz no solamente es catafático (que expresa lo inefable a través de metonimias), sino también apofático (que niega la posibilidad del lenguaje para expresar lo inefable);

¹ Prólogo del Comentario del santo al *Cánt. esp.*, 1

aunque después se incline sobre todo por definirlo como la primera categoría (pág. 321). En esto último coincide con Ynduráin (1990).

Justamente la volatilidad de la imagen en estos versos nos despierta un particular interés. No se alejan, en el fondo, mucho del síntoma manifestado por quienes han visto ya al Amado en la estrofa VII. El asombro de la voz poética puede percibirse en el ritmo incesante escondido detrás de las vívidas imágenes. Efectivamente, la elisión del sujeto en las estrofas que comentamos ahora es llamativa por la aceleración progresiva de la tensión en la descripción. La desesperación y angustia del amante en la poesía profana respondía a la ausencia del ser amado, pero en Juan de la Cruz, mayormente a la incapacidad del lenguaje de poder acercarlo a su aprehensión.

El comentario propio de Juan de la Cruz sobre su poesía suele explicar de buena manera sus metáforas. Comentar sobre lo que el propio autor ya elucida puede resultarnos inoficioso, además de que se corre el riesgo de repetir lo expresado ya extensa y claramente en muy diversos estudios. Por ello, propondremos, para entender *en masse* el jardín de la lírica del carmelita, establecer ejes de sentido conforme a los elementos constitutivos del *locus amoenus*; a saber: verdor perpetuo e inmarcesible primavera, agua corriendo, aves de dulce canto y la sombra de un árbol bajo la cual puede uno recogerse. Se tomarán en consideración también los otros dos poemas más importantes del santo: la «Noche oscura» y la «Llama de amor viva». Debemos acotar antes de empezar el análisis que se excluyen las estrofas anteriores a la XIV del «Cántico espiritual» de la clasificación siguiente porque su connotación es sobre todo de tentación. Las flores que no debe recoger ni las fieras a las que debe temer la voz son representaciones de elementos mundanos. Aunque en las flores siempre estará implícita la primavera, las de la estrofa III no serán las del «lecho florido» de la XIV, pues están fuera de la presencia absoluta de lo divino.

A. VERDOR Y PRIMAVERA

Desde el encuentro en adelante, el poema revela parajes floridos para ambientar el encuentro tierno entre Amado y Amada. El vistoso panorama de «las montañas, / los valles solitarios nemorosos»² despliega una llanura verde e idealizada, representación de Dios en el mundo vasto y ancho. El lugar de pastoreo y recreación de las églogas no se pierde completamente en estos versos. La primera impresión de la Amada de la grandeza de la presencia de la divinidad es justamente la altura imponente de las montañas y una extensión enorme de terreno cubierta de árboles. Todo esto transmite la paz que le significa el encuentro tan ansiado con la presa de su cacería.

A continuación, en la canción XVI, la viña habrá florecido. El verdor inicial no es suficiente para representar el regocijo de la voz poética. Parece que los campos se abren al paso de la pareja enamorada al anuncio de la llegada de la primavera. La referencialidad moderna nos priva de comprender la alegría del hombre de otra época al sentir la llegada del Céfiro. El invierno fue obligatoriamente para ellos una época dura, de escasos alimentos y frío atroz. El Amado aparece en el poema e ilumina la naturaleza, que antes solamente era un reflejo de su gloria atravesándola.

Se entiende así «pacerá entre las flores»³ como el último eslabón en el desarrollo de la progresiva aparición de la estación idealizada. El abandono absoluto en la naturaleza, como tendremos oportunidad de ver más adelante, es uno de los núcleos de la particularidad del tratamiento del *locus amoenus* en Juan de la Cruz. Un calco de la misma imagen está en la «Noche oscura»:

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba
allí quedó dormido⁴

² *Cánt. esp.* XIV

³ *Ibid.*, XVII

⁴ *Noche* VI

Allí se conjugan los dos motivos señalados anteriormente. Más adelante en el mismo poema se desarrolla la intensidad de la imagen, igual que en el «Cántico espiritual»:

cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.⁵

La síntesis de verdor, florecimiento y primavera no es arbitraria. Nos conduce esta coincidencia al segundo elemento del *locus amoenus*.

B. EL RECOGIMIENTO A LA SOMBRA

No siempre en la poesía de Juan de la Cruz podemos encontrar un árbol de forma tan explícita como en la estrofa XXIII («Debajo del manzano»), aunque este caso resulta paradigmático para explicar lo intuido en el segmento anterior. La sombra del árbol es el escenario para que el Amado despose a la Amada, clara paráfrasis de la comunión de XIV-XV. El tópico de echarse bajo las hojas de un frondoso árbol invita al pensamiento (*cf.* Curtius, 1955), pero en Juan de la Cruz es más trascendente aún este espacio, ya que es un requisito indispensable para alcanzar el recogimiento necesario para el contacto del alma con Dios. Establezcamos como premisa que la teología del carmelita se expresa sobre todo en sus prólogos y epístolas. En esos lugares es usual encontrarse con exhortaciones a la austeridad, pues Juan de la Cruz considera que Dios se encuentra dentro del ser humano. No de otra forma niega querer limitar el sentido de su «Cántico», «para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu»⁶.

Del motivo clásico toma Juan de la Cruz solamente el reposo, que extiende a todas las situaciones análogas. La sombra del árbol no será decisiva para conseguir la condición idónea de contemplación, sino el alejamiento. El espacio físico se transforma en la poesía

⁵ *Ibid*, VIII

⁶ Prólogo del Comentario del santo al *Cánt. esp.*, 2

del santo en una representación sensorial de la experiencia. Podemos hablar aquí nuevamente del proceso metonímico anunciado antes: la imagen del pensador a la sombra del árbol se contiene en la abstracción del reposo. Podremos (y tal vez deberemos) imaginar siempre que se nos aparezca este motivo en el tópico.

Los «valles solitarios nemorosos» nos abren entonces una segunda interpretación. El ambiente de manifestación de Dios también implica por su carácter apartado, «solitario», el elemento de la sombra del *locus amoenus*. Al tomar en consideración la doctrina monacal de Juan de la Cruz entendemos de manera más completa la composición bien precisada y sopesada de la llanura de ideal verdor de la estrofa XIV. En la siguiente, más adelante en la misma enumeración, se nos revelan otras partes igual de monumentales de la divinidad manifestada en la naturaleza⁷. Lo llamativo aquí es la congruencia de «noche sosegada» y «música callada» con los «valles solitarios nemorosos». Comparten la percibida apacibilidad del espacio y hunden a la voz poética más en lo hondo del desapego a lo terrenal. No en vano sostiene Vossler (2000, pág. 207) que «especialmente apropiadas le parecen [a Juan de la Cruz] aquellas soledades externas, que menos desvían el espíritu», ya que Berceo encontrará también el lugar donde descansar en medio de la extrañeza —entendida como apartamiento, lo ajeno— de un prado. Debemos recordar con esto en consideración nuevamente la estrofa VIII de la «Noche oscura»: «Quedéme y olvidéme [...] el rostro recliné sobre el Amado».

El Amado protegerá a la Amada de los nuevos asedios del exterior que ella ha logrado vencer. Se configura un *hortus conclusus* en que se encierra a la voz poética, quien aguarda en silencio mientras el Esposo aparta al «mundanal ruido» en XXI: «no toquéis al muro / por que la esposa duerma más seguro». El Amado protector se asimila

⁷ Para López-Baralt (2002, pág. 112), la elisión constante del verbo «es» en la estrofa XIV replica la «sintaxis profunda del *Cantar de los cantares*, ya que la lengua hebrea y aun la árabe suelen omitir siempre el verbo “ser”. La misma estudiosa supone posible que Juan de la Cruz haya podido leer el *Cantar* en su idioma original en sus años de estudiante en Salamanca (López-Baralt, 2016, pág. 18).

así con el árbol de manzano de la estrofa XXIII. La sombra de su vigilancia evitará la perturbación del sosiego al que ha llegado luego de hartas fatigas la Amada. Más de una resonancia clásica debe poder leerse entonces en «ameno huerto»⁸. El espacio del amor se configura como palacio también, lleno de lujos:

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.⁹

Lo apartado del lugar es esencial para la revelación. Únicamente culminado ya el ascenso del espíritu puede acceder el alma a las «cavernas escondidas»¹⁰, lugar de la más asombrosa doctrina. Es común en los poemas de Juan de la Cruz hallar al final únicamente el anuncio de la develación del misterio (el mismo *magnum mysterium* que cantarían las catedrales en Navidad). La polisémica «soledad» de la estrofa XXXV¹¹ evoca también el retiro como condición previa para las revelaciones. Aunque Juan de la Cruz seguramente jamás sintió realizada su voluntad de lograr transmitir con un lenguaje finito una experiencia tan inabarcable, sí nos permite leer en su obra poética el camino hacia el éxtasis. La «secreta escala»¹² ascendida por el alma inflamada de vivo amor conduce a la paradoja: las cavernas. Solamente en ese apartado lugar, en donde, por cierto, termina el viaje, puede ser enseñada la «ciencia muy sabrosa»¹³.

C. EL AGUA CORRIENDO

Los «ríos sonoros» pueden ser el elemento más explícito de la composición del *locus amoenus* de nuestro poeta. La repentina sonorización de la naturaleza en el «Cántico

⁸ *Cánt. esp.* XXII

⁹ *Ibid.*, XXIV

¹⁰ *Ibid.*, XXXVII. En *Llama III* también «profundas cavernas»

¹¹ Para la distinción *cf. supra* págs. 64ss.

¹² *Noche II*

¹³ *Cánt. esp.* XXVII

espiritual» esconde un sentido más rebuscado que el esbozado hasta el momento; huelga insistir sobre la connotación de la aparición de Dios en lo material. Cuando Juan de la Cruz introduce al lector al comentario de este poema, volvemos a una cita anterior, que debe aprovecharse conforme al «caudal de espíritu» de cada lector¹⁴. En «sonoroso», el sufijo «-oso» denota abundancia (Mancho Duque, 2003, pág. 71), por lo que la aparición de un torrente amplio y de gran impacto auditivo establece un paralelismo entre la completa posesión del alma por el caudal inabarcable del amor divino y su manifestación sensorial como río de fuerte corriente. Muy cercana a este verso está la «soledad sonora»¹⁵. La adjetivación en apariencia redundante contrasta con lo incontrolable del flujo «sonoroso», muy fuerte. El recogimiento de la soledad, expresado como oxímoron, nos parece más pacífico que la primera inundación en la presencia de Dios. De esta forma, más adelante «todo mi caudal» estará «en su servicio [del Amado]»¹⁶. Una vez llena de la presencia divina, el alma puede dedicarse únicamente a amar y gozar de los dones del Amado, reservados en un espacio apartado. La música de la naturaleza —de origen únicamente divino— recubre el alma de «poder y fortaleza»¹⁷.

Finalmente, la voz, segura ya de sí, ruega poder irse con el Amado a un espacio incluso más reservado. Si el jardín del encuentro era el mundo natural en presencia de Dios, la hermosura del «monte y collado / do mana el agua pura» es un trasunto aún más explícito del Paraíso. El agua que inundó el alma no le basta ya para poder saciarse, necesita ascender y encontrar una fuente más pura aún. La sed rememora al glosado «Vivo sin vivir en mí», parece que la satisfacción inicial apenas ha servido para demostrar cuán insuficiente era el caudal para saciar la sed de amor del alma.

¹⁴ Prólogo del Comentario del santo al *Cánt. esp.*, 2

¹⁵ *Cánt. esp.* XV

¹⁶ *Ibid.*, XXVIII

¹⁷ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XIV-XV, 10

D. LAS AVES Y LA MÚSICA

La silenciosa música de la naturaleza contrasta con el «no sé qué que quedan balbuciendo»¹⁸. El lenguaje inteligible no se basta para expresar la perfecta armonía y belleza de la naturaleza canora. El oxímoron «música callada» será explicado por el carmelita con evidentes rasgos pitagóricos: «de suerte que parece una *armonía* de música *subidísima*»¹⁹. Debe compararse el pasaje con «en estas *altísimas* soledades, en que se infunden las delicadas unciones del Espíritu Santo»²⁰. La coincidencia en la elucidación en prosa de dos pasajes en donde Juan de la Cruz tenía evidentemente presente la imagen de muy elevados lugares no es arbitraria (y nos remite nuevamente a las cavernas en donde se revela la dulcísima verdad). La configuración del *locus amoenus* del santo permite que leamos aquí un vínculo profundo entre lo que definimos como naturaleza canora y la presencia de Dios.

El «silbo de los aires amorosos» implica dulzura y sutileza, «estilete fónico diestramente manejado por Dios para penetrar, vía auditiva, hasta lo más íntimo del alma» (Mancho Duque, 1993, pág. 303). El llamado de Dios se manifiesta a través del dulce aire que parece difundirse a través de la naturaleza. La transformación del silbo en perfume se consigue por el medio común: el aire. Efectivamente, «el ventalle de cedros aire daba»²¹ muestra cómo ya con el Amado en «el pecho florido» dormido sigue soplando el viento, con el insinuado suave perfume de los árboles. Y más adelante pude entenderse como emanación desde las alturas: «El aire del almena [...] en mi cuello hería»²². No sólo es sonoro el recurso, sino también olfativo. Aparece reiterada la figura del perfume en el «Cántico espiritual» con idéntica funcionalidad. En la estrofa XVII, la Amada llama al

¹⁸ *Cánt. esp.* VII e

¹⁹ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XIV-XV, 25. El subrayado es mío.

²⁰ Comentario del santo a *Llama de amor viva* III [segunda redacción], 63. El subrayado es mío

²¹ *Noche* VI

²² *Ibid.*, VII

«cierzo muerto» luego de atraerlo para que aspire por su huerto. El pedido esconde la misma imagen de la «Noche oscura»: el llamado es a reposar en el pecho, velada representación de la unidad y disolución absoluta de los corazones de los amantes.

Pero basta por el momento de la naturaleza animada, volvamos a los referentes más clásicos. La filomena —única ave que canta en el poema, pues la paloma, como en el *Cantar*, no puede— de Juan de la Cruz será extraña, ya que no recae en ningún *topos* clásico: «en vez de entonar una *miserabile carmen* al mejor estilo de las *Geórgicas* virgilianas, el ruiseñor de San Juan cantará al éxtasis transformante» (López-Baralt, 2002, pág. 106). La elección de la especie es por lo menos sorprendente considerando esta lectura, mas no nos detendremos en delimitar los orígenes de esta figura. Nos interesa más su funcionalidad. La golondrina anuncia la entrada triunfal del alma en los aposentos más altos del entendimiento. Aparece junto con la primavera en su manifestación más absoluta sólo hacia el final del cántico, símbolo de resurrección (López-Baralt, 2002, pág. 126). Otra vez encontramos el gran regocijo por el fin de las tribulaciones del invierno: «el canto de filomena, que es el ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno»²³.

Vemos que la naturaleza le sirve a Juan de la Cruz para crear un espacio metafórico sumamente propicio para manifestar su doctrina. El camino de ascensión hacia la revelación de lo divino aparecerá primero manifestado como una imponente y desordenada naturaleza, que, a la usanza hebrea original del *Cantar*, omitirá el verbo copulativo para proyectar la inmensidad e inefabilidad del paisaje. Cada elemento del *locus amoenus* descrito fragmentariamente tiene una correspondencia simbólica con las

²³ Comentario del santo a *Cánt. esp.* XXXIX, 8

pulsiones del alma inflamada de amor. De esta forma, la metáfora le sirve a nuestro poeta para representar una experiencia inenarrable en un inicio.

2. BERCEO Y JUAN DE LA CRUZ SE ENCUENTRAN

Posiblemente la lectura de la sección pasada haya tenido una resonancia familiar. Se debe a la similitud en la funcionalidad del *locus amoenus* de Berceo y del de Juan de la Cruz. Ahora nos concentraremos en evidenciar lo similar en el texto, siguiendo las líneas metafóricas definidas en los capítulos II y III.

A. *EL PEREGRINO*

El vagar antes de la resolución venturosa de la romería es muy similar en ambos poetas. Los *personajes* de ambas composiciones tienen un desarrollo análogo. Los elementos compartidos son numerosos y actúan en función de los mismos núcleos semánticos, evidentes en los tópicos clásicos sobre los que se articula el discurso de cada autor. La intención del *personaje* es llegar a su feliz destino, aunque no lo conozca.

La entrada al jardín ocurre en medio del viaje. El romero de Berceo no puede resistirse a descansar luego de la insinuada enorme fatiga del peregrinaje. Cabe incluso interpretar este arribo como la muerte del personaje, pues encuentra alivio luego del sufrimiento del mundo²⁴. El alma de Juan de la Cruz necesariamente muere para vivir en Dios. Una vez que se encuentra con la divinidad, entra a disfrutar verdaderamente la belleza del jardín del Amado, el mundo entero dentro del infinito amor que es tangible por primera vez para ella. Cuando arriban al vergel ideal, ambas voces poéticas son poseídas por una paz enorme, indescriptible. Gonzalo de Berceo se echará a la sombra de un copioso árbol para hallarse más a gusto en el vergel de la Virgen, mientras el alma, encontrada por fin con el Amado, dormirá en el huerto cerrado bien custodiado. La

²⁴ cf. *Mil.* 17-18

naturaleza es, en la llegada, el anuncio de una revelación superior, de los milagros para uno, y de la experiencia mística para el otro.

El personaje de Berceo no puede, ni quiere, disimular el alivio que siente al encontrar en la mitad de su peregrinaje el jardín, donde «podrié vevir el omne»²⁵. Casi da a entender la voz poética que tropieza con el prado («caecí», dice²⁶) y su sorpresa no encuentra un límite mientras más se adentra y más maravillas le son reveladas. La llegada de la Amada no es muy distinta a la del romero. Luego de explorar los límites de lo terrenal y tratar de buscar al Amado en el mundo y sus formas, exclama: «¡Apártalos, Amado, / que voy de vuelo!»²⁷, como si quisiera representar ella misma el ascenso. La peregrinación de la voz poética del «Cántico espiritual» nos recuerda que el «mundo visible se halla, según su concepción, para reprobárselo o condenárselo u ocultárselo. Lo olvida o emplea [san Juan] en comparaciones y símbolos de valores espirituales, y de ese modo le priva de su propio valor» (Vossler, 2000, pág. 207). Cuando la voz encuentra lo que busca, esto se manifiesta como una fuerza abismal e inenarrable; nos referimos nuevamente estrofas XIV y XV. Enseguida, ahora sí como el peregrino del riojano, se abandona al deleite en el pecho del Amado. De ahí en adelante, la progresión de la revelación es llamativa por la similitud entre ambos poetas.

La Introducción de los *Milagros* nos muestra el ingreso a un lugar intuido sagrado por su perfección. Encontramos en el *locus amoenus* de Berceo una composición que calza a la perfección en las cuatro categorías establecidas por Curtius. Aunque la redundancia sobre estos elementos es mucha en los versos que abren los *Milagros*, responde a la voluntad de elucidar progresivamente su significado, de «tolgar» la corteza de la alegoría. En la cuaderna 2 aparece la perpetua primavera («prado, verde e bien

²⁵ *Mil.* 5 d

²⁶ *Ibid.*, 2 b

²⁷ *Cánt. esp.* XIII

sencido, de flores bien poblado»), así como la fertilidad asociada («milgranos e figueras, peros e manzanedas, / e muchas otras fructas de diversas monedas»²⁸); y después el agua fluyente («manavan cada canto fuentes claras, corrientes»²⁹). Todo anuncia el consecuente abandono, ya que el romero abandona todas las cuitas de la vida terrenal (cf. cap. II): «descargué mi ropiella por yazer más vicioso, / poseme a la sombra de un árbol fermoso»³⁰.

Así que ahora vemos a nuestro *personaje* ya dentro del jardín de la divinidad. Una semejanza textual debe ser mencionada al respecto. La progresión de la descripción del Amado (estrofas XIV y XV) del «Cántico espiritual» comparte, por lo hasta ahora insinuado, mucho con la revelación de Berceo; tal vez sea este el más certero indicio de la inspiración de un poeta en el anterior. La constante revelación de una cualidad adicional del prado está en ambas. La enumeración en Juan de la Cruz sintetiza la emoción del romero al adentrarse en el prado; lo consigue con la elisión del verbo copulativo comentada arriba. Mientras que al personaje de Berceo le sobran las palabras —aunque insista en su limitada capacidad de recrear lo que ve—, a la Amada le bastan diez versos para expresar la misma inmersión en el lugar sagrado. Aunque Gonzalo de Berceo no vuela tan alto como Juan de la Cruz, el deslumbramiento es muy similar y se expresa con la misma materia.

La manifestación divina a través de la más idealizada forma de la naturaleza es compartida por los dos autores. Es la altura de su belleza del prado de Berceo tan sobrenatural que dedica varias cuaderñas a redundar sobre elementos ya mencionados. El poeta decide desprender la primera capa de significado y explica su alegoría. Cada elemento del *locus amoenus* corresponde materialmente con un referente terrenal, sean

²⁸ *Mil.* 4 b-c

²⁹ *Ibid.*, 3 c

³⁰ *Ibid.*, 6 c-d

los milagros de la Virgen, los grandes teólogos, el conocimiento como fruto, etc. Lo mismo se encuentra en la poesía del santo, si podemos permitirnos prescindir para establecer esta similitud de una correspondencia tan exacta como la del riojano³¹. Comparten ambas composiciones el constante acercamiento a la verdad mientras más se adentran en el *locus amoenus*: el alma enamorada descubre la infinita perfección del Amado, mientras el romero entiende cuál es el oculto significado de cada elemento del paradisiaco jardín donde ha caído.

La llegada venturosa articula todo lo estudiado. La connotación virtuosa del arribo permite que los secretos del jardín, reservados para pocos, se abran frente a los *personajes* de nuestros poetas. La peregrinación ha expiado con justicia cualquier vestigio de amor por lo mundano para prepararlos antes de entrar en el *hortus conclusus*. La inenarrable perfección, causa de que los dos titubeen para describir, refugia al cansado peregrino y lo cobija bajo una sombra omnipresente e invisible, donde por fin puede descansar. El destino último de la voz poética será el conocimiento pleno de la presencia divina que habita el jardín. El proceso será el mismo en ambos: primero, deslumbramiento; luego, descuido y revelación constante; finalmente, elucidación. La simbología tampoco variará mayormente entre uno y otro.

B. LA MÚSICA

Aunque la imagen de la música sea mucho más rica en Juan de la Cruz que en Berceo, la sutil convergencia de ambas nos permite establecer los paralelismos estructurales necesarios para sostener la inspiración del carmelita en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Luego de nuestro análisis, quedará claro que la peregrinación es apenas el prelude de las connotaciones doctrinales implícitas en ambos poemas.

³¹ En su comentario en prosa al poema tenemos exactamente el mismo procedimiento. Cada elemento tiene su correspondiente explicación.

Es muy claro que el *locus amoenus* no es ningún espacio terrenal. Es más, se aproxima en este caso mucho a los fantásticos lugares de las crónicas de viajes, pobladas de floridas maravillas siempre increíbles. La necesidad de reafirmar la verosimilitud de los hechos en los poemas tampoco dista de la propia de este género³². La voz poética pretende siempre poblar de imágenes creíbles, dentro de lo posible, a su relato. Confesará que su visión es muy elevada como para poder representarla en un lenguaje finito³³. La metáfora es ideal para abarcar y no limitar el sentido. La más evidentemente compartida —y que más resalta— es la de las aves. En ambos autores representan versiones distintas de una misma idea: resguardo ante lo terrenal.

Las del jardín del riojano nos revelaron que el espacio se construía para ser hermético con cualquier elemento que no encajara en la lógica perfecta de su immaculada perfección. La virginidad de María, implícita siempre en el *hortus conclusus*, blindaba aún más el *locus amoenus* donde llega el romero. El panorama es ideal y las aves de organado son aparecen como la mayor expresión de apego a tradicionales cánones estéticos. La filomena de Juan de la Cruz, como ya revisamos, canta apenas cuando el alma enamorada se ha adentrado en lo profundo del Amado. Anuncia el fin de los sinsabores de la vida terrenal; el invierno ha acabado. Las aves de los dos autores coinciden en ser el augurio feliz de estar en presencia de un lugar que no permite ninguna causa de malestar. Berceo manifiesta a través de ellas una melodía austera, pero poderosa, muy propia del espacio reservado para la meditación. Así también Juan de la Cruz, en

³² Así, por ejemplo, en el prólogo de *Il Milione* (cito de la traducción española de 1518, de Santaella):
En este libro entiendo dar a conoscer cosas grandes e maravillosas del mundo [...] como las vi yo, Marco Polo, noble cibdadino veneciano. E aquello que no vide, uve por relación de hombres sabios e dignos de fe. Pero lo que vide cuento como de vista, e lo que supe por otros, como de oída, porque toda la narración sea fiel e verdadera, ca mi intención es no escrevir cosa que no sea muy cierta. Fago saber a todos que, después del nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, no fue hombre pagano ni christiano que tantas y tan diversas e maravillosas cosas alcançase a saber como yo. [...] E por mejor información de quien esto leyere o oyere, ha de saber que yo estuve e anduve en las provincias de yuso escriptas, viendo las cosas que contaré, veinte e seis años.

³³ *Mil.* 45; Prólogo del Comentario del santo al *Cánt. esp.*, 1

medio de su sensual simbolismo, hace que aparezca una golondrina, reafirmando la pureza del alma ahora amada por Dios.

El gusto que provoca su canto puede ser objeto de la disputa tan prolongada que hemos reseñado en el capítulo III. Creo que podrá resolverse esta ambivalencia aduciendo otra vez que el dulce trino es el anuncio de la llegada venturosa al lugar ameno. La música celestial se convierte en la recompensa por la prolongada travesía plagada de padecimientos. Así como la trompeta anunciará el día final, los pájaros dan la bienvenida al peregrino a un estadio superior de reposo.

El mundo ideal de armónica perfección que anuncian las aves es más detallado en Juan de la Cruz. La naturaleza que canta la presencia del Creador de las estrofas XIV y XV del «Cántico espiritual» es un trasunto mucho más elaborado del jardín de Berceo. Veremos las mismas dinámicas implícitas en la metáfora para significar una filosofía. Es este precisamente el nexo entre ambos poetas: las imágenes tienen el mismo desarrollo y crean una misma doctrina. El significado de la monumental realidad que se le revela al alma enamorada del carmelita no es muy distinto del jardín de deleites donde llega el romero de Berceo. Hemos acordado que los mismos elementos son recurrentes en ambos espacios, así como su desarrollo. El tratamiento tampoco escapa a la lógica de esta similitud.

La organización perfecta de Berceo en su Paraíso es una representación idealizada de cómo debería verse el mundo sin el pecado original. La idea del retorno al lugar originario libre de todo padecimiento es parte elemental del *Cantar de los Cantares*, así que estará también inserta en los poemas considerados. El riojano toma de la tradición pastoril el característico deleite perpetuo de quienes gozan de la «vida retirada» y lo funde con las expectativas propias de quien se encuentra en constante movimiento a campo traviesa. En la vida del hombre medieval era permanente la inestabilidad e incertidumbre,

así que el tópico horaciano fue particularmente atractivo como representación del alivio y la llegada de un estadio más holgado, carente de preocupación alguna. El jardín de la Virgen razonablemente era un lugar donde, parafraseando al poeta, el hombre podía morar con comodidad y sin preocupación porque todo lo mundano había quedado excluido. Aunque el *locus amoenus* de Gonzalo de Berceo no tenga la nitidez ni la expresividad del de Juan de la Cruz, comparte el mismo sustrato. La Esposa del poema del santo participa progresivamente más de la gracia divina. La naturaleza inicialmente es un mundo de formas insatisfactorias y la angustia por no lograr dar con la presa de su cacería nos parece una amplificación del estado del peregrino todavía en la incertidumbre del camino, justo antes de tropezar con el lugar de reposo.

La música en ambos poetas pretende pintar un fresco fantástico. El jardín no sólo es perfecto a la vista y ante todos los sentidos, sino que confirma su naturaleza extraordinaria a través de ella. En ambas épocas el significado de la música fue muy concreto. Su presencia en el espacio lírico denota una oculta simetría ideal entre todos los elementos. La posibilidad de un orden de tan pulcra presentación es lo que quita las palabras a los *personajes* de los poemas. No en vano el «allí» de Juan de la Cruz es tan impreciso a la vez que vivo: apunta al lugar del éxtasis, lejano e inalcanzable, aunque visible difusamente. Una vez más volvemos a la «música callada». Las armonías comparten en Berceo y Juan de la Cruz el significado más difundido hasta entonces: matemática. La educación, como vimos, entiende música y proporción como sinónimos. No se trata de un indicio con valor meramente referencial, sino de un concepto con valor alegórico.

El descuido producido por el gran deleite posterior al ingreso al *locus amoenus* deviene en soledad. El alma enamorada queda aislada luego del encuentro, pues no necesita ya nada para completarse. También el romero entra solo y su desprendimiento

de lo material es incluso más evidente, ya que se deshace de su vestidura. La soledad y la desnudez son parte de un mismo conjunto. La entrega incondicional es requisito previo para la comunión con lo divino. La «música callada» del llamado se vuelve «soledad sonora», soledad compartida en invisible compañía. La elucidación final permite recuperar la palabra perdida. Al alma le es revelado el conocimiento en profundas cavernas, mientras Berceo puede emprender finalmente el relato de los milagros de María con su ayuda.

El acceso sustancial a la realidad superior en las inferiores formas de lo natural constituye el nexo discreto entre nuestros dos poetas. La precisión y materialidad de la descripción berceana de la música de su *locus amoenus* se nos presenta muy nítida y delineada. Las aves entonan una sencilla canción de forma perfecta. Las melodías —llevadas a la usanza litúrgica, con dos voces que cantan en octavas y una que hace la quinta— es evidentemente conservadora y austera (*cf.* Devoto, 1980). Es tan claro el cuadro que cualquier lector podría hacerse una idea tocando en un piano las tres notas con los intervalos correspondientes.

Ahora bien, queda por esclarecer el asunto en Juan de la Cruz. Para el mismo poeta resultaba complicado parafrasear lo que el espíritu le dictaba en forma de liras; ¿cuánto más para nosotros luego de más de cuatro siglos? La naturaleza oximorónica de sus metáforas impide poder lograr la claridad siempre que hemos presentado en Berceo como un atributo. No obstante, la oscuridad inicial es invertida una vez considerado lo esencial de esta «música callada». Descartemos primero lo obvio: la melodía no se escucha. Es la música de la naturaleza la que inunda el espacio del poema, pero no cualquiera puede llegar a percibirla, eso está claro en la misma premisa de que el autor es un místico.

La música de este jardín es la del Paraíso, como en Berceo, pero viene de una certeza interior. El encuentro con el Amado logra cancelar el efecto del ruido de lo

material y lo vuelve en una seductora melodía, justamente ahí radica la paradoja. Parecería que cada elemento de la naturaleza se superpone al anterior y con su voz se integra a la armonía callada del Todo, de forma evidentemente pitagórica. La polifonía aquí es también en apariencia muy rica y exuberante (lo que nos guiaría falsamente a pensar en el deleite meramente sensorial de la voz poética), pero la procedencia no puede ser más humilde: los ríos, las montañas, el aire y las aves. Volvemos a la austeridad de la vida retirada tan anhelada. La música se percibe únicamente en soledad, es callada, pero latente.

C. LA ESTRUCTURA DEL VERSO

Existe incluso un indicador textual muy concreto y común a ambos poetas que evidencia nuevamente la inspiración de Juan de la Cruz en Berceo. Las series descriptivas comparten una estructura común, que incide en la sonoridad de los versos. Identifiquemos el primer antecedente:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores.³⁴

La estructura de esta sección de la cuaderna se nos presenta muy similar, primero, semánticamente a la progresión de la aparición del Amado en el «Cántico espiritual». Se ve con claridad la voluntad de Berceo de enumerar muy cerca tres elementos del *locus amoenus*.

La disposición métrica nos revela un nexo posible adicional con Juan de la Cruz. El verso 5a se compone de dos unidades rítmicas independientes articuladas por la pausa generada por la coma entre ellos. Así, 5a₁ («La verdura del prado») y 5a₂ («la olor de las flores») forman una secuencia que anticipa el siguiente elemento, de ritmo más extendido y regular. Llamaremos a estas fórmulas A₁ y A₂, respectivamente. La conclusión métrica

³⁴ *Mil.* 5 a-b

de 5b («las sombras de los árboles de temprados sabores») cierra esta estructura de premisa-contestación. El remate de la progresión será denominado fórmula B. Este patrón rítmico no sería relevante en absoluto (considerando la monotonía conocida del metro del mester de clerecía) si el contenido del verso no coincidiera de forma tan precisa con las series de Juan de la Cruz.

En las estrofas XIV y XV del «Cántico espiritual» ubicamos dos pasajes de muy similar apariencia. La enumeración progresiva de las manifestaciones materiales del Amado encaja en el mismo patrón que hemos señalado en los *Milagros*. De esta forma, se cotejan los siguientes versos:

las ínsulas extrañas,	la música callada,
los ríos sonoros,	la soledad sonora,
el silbo de los aires amorosos	la cena que recrea y enamora.

Empatamos entonces los primeros versos con 5a₁ y los siguientes con 5a₂. Así, los conjuntos «las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros» y «la música callada, / la soledad sonora» sirven como premisa rítmica de lo que denominamos antes B en los *Milagros*; la conclusión es «el silbo de los aires amorosos» y «la cena que recrea y enamora», respectivamente.

La estructura silábica de A₁ y A₂ es idéntica en ambos poemas, se trata de un heptasílabo. Aunque la acentuación varíe, no es un obstáculo para no atribuirle la misma funcionalidad, pues la lectura de los fragmentos revela una misma estructura subyacente premisa-contestación. El verso que remata (la estructura de tipo B), en cambio, sí presenta una idéntica estructura rítmica. El patrón que revela el análisis del verso es el siguiente:

— ' — — — — — ' — — — — — ' — — — — —

Este patrón encaja a la perfección en los versos de estructura B citados del «Cántico espiritual» y en la primera parte del verso 5b de la Introducción de los *Milagros*

de Nuestra Señora. El sustrato rítmico de «las sombras de los árboles», «el silbo de los aires amorosos» y «la cena que recrea y enamora» es idéntico.

Probada la similitud, no queda sino insistir sobre la posibilidad de la lectura de Berceo por Juan de la Cruz. El calco métrico ciertamente no puede ser aducido como concluyente en el estudio de la influencia en otro, pero en este caso el ritmo y el desarrollo de la frase no coincide únicamente en lo fonético, sino en lo semántico. Adjudicar lo idéntico a una casualidad nos priva de explorar la posibilidad de un nuevo eslabón de la influencia de Juan de la Cruz, así como de la difusión de Gonzalo de Berceo antes de 1780.

3. SUMMA

En concordancia con Luis de Granada y Teresa de Jesús, Juan de la Cruz condiciona la posibilidad de lograr la interiorización de Dios y la capacidad de encontrar su presencia en toda manifestación de Su creación a la soledad, que permite la contemplación. El «muedo muy natural» de la música de Berceo no deja lugar para cualquier artificio humano que pueda intervenir para desviar la devoción, así como las voces de la creación en el «Cántico espiritual» aparecen sólo cuando el alma se halla bien dispuesta a oír. Debemos insistir nuevamente sobre el veto a la presencia de instrumentos musicales en los conventos, ya señalado en el capítulo III, pues marca un precedente doctrinal transversal al pensamiento de la época. La austeridad de las melodías se representa en la naturalidad de su procedencia y ejecución. No hay espacio aquí para la música humana o instrumental, sino únicamente mundana.

La música de Gonzalo de Berceo nos ofrece una técnica y demostración de cómo al final del camino de la vida se escucha en un paraje idealizado la música perfecta, cantada por los varones de Dios en una austera armonía que invita a la contemplación sin

dejar de lado en absoluto la belleza. Si el riojano es preciso y muy meticuloso en el detalle, Juan de la Cruz reimagina el sustrato filosófico del *locus amoenus* de Berceo presentándolo como lo inefable.

Los pasajes en donde la voz poética describe progresiones de elementos del *locus amoenus* nos parecen un indicio certero de la proximidad de ambos poetas. Existe una huella fonética muy clara en Gonzalo de Berceo que es replicada en Juan de la Cruz. Lo material (fonético) del verso se presenta idéntico en un ámbito semántico definido (las series). La particularidad de la semejanza no aparece en ninguno de los textos castellanos entre el s. XIII y el XVI que hemos considerado en este estudio, por lo que creemos que este calco constituye un fundamento textual de la inspiración del poeta posterior en el medieval.

V. CONCLUSIONES

Hemos definido a lo largo de este trabajo los elementos constitutivos de los *loci amoeni* de nuestros poetas. Únicamente hacia el final hemos podido comprender por qué y cómo la tradición era decisiva para excluir lo general y quedarnos con lo esencialmente útil a nuestro propósito. El *corpus* de estudio se consideró, dentro de lo posible, como una muestra significativa de la producción literaria que media entre Gonzalo de Berceo y Juan de la Cruz y hemos llegado, así parece, a feliz puerto, pues se ha demostrado que la filiación del *locus amoenus* del carmelita revisa y resignifica el del riojano. Podemos concluir lo siguiente entonces:

(1) El *locus amoenus*, como fue definido por Curtius, es una constante en la poesía occidental. Se nutre y enriquece de tradiciones no solamente clásicas, como la helena y romana. Toma prestado de culturas y geografías ajenas distintas representaciones de sus componentes esenciales. Se transforma y adapta al contexto según la necesidad del autor. Sería inoficioso reducir la similitud de nuestros poetas a lo constitutivo del *topos*, así que (2) hemos apartado lo general de lo particularmente suyo. El estudio de numerosas fuentes no sólo atestigua la versatilidad de los motivos estudiados, también delinea una gramática que permite esclarecer la percepción e intención detrás de cada imagen. La figura del peregrino nos ha mostrado en qué medida la metáfora depende de su propia historia. El viaje de los *personajes* de nuestros poetas comparte mucho más a la luz de las variaciones sobre un mismo tema. (3) También la filosofía de la música y su historia estrechamente vinculada al cristianismo desde sus orígenes son influyentes en las metamorfosis de la imagen. Haber considerado la constante —y vigente— disputa entre lo sensorial y lo introspectivo nos permitió un mayor entendimiento sobre la connotación muy precisa de la música en nuestros autores. No cumple un rol estructural limitado dentro del *topos* y mucho menos meramente denotativo: su presencia se justifica y entiende únicamente

como parte de una postura definida y conservadora sobre la música. Aves, ríos y la naturaleza apuntan hacia una austera, pero bellísima melodía que exhorta a la contemplación y al contacto con lo divino.

(4) Todo esto nos ha servido para poder establecer paralelos claros y delimitados entre la obra de ambos autores. Lo compartido trasciende lo formal —la presencia del *locus amoenus*, similitudes métricas— hacia lo ideológico. Los poetas coinciden en una misma representación de la música, aunque nos parezca disímil a primera vista. La precisión de los elementos comunes no deja duda sobre la inspiración de Juan de la Cruz en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*.

Esperamos que lo extensamente referido en este estudio pueda significar un aporte al estudio de las fuentes de Juan de la Cruz, así como a la influencia insospechada de Berceo sobre uno de los poemas más emblemáticos del español. La presencia de Berceo antes de su primera edición impresa parecía difusa y más bien inexistente. El hecho de encontrar su huella el camino de Juan de la Cruz desmiente teorías sobre su limitación geográfica hasta entrado el siglo XVII. Puede abrir nuevos caminos para considerar la obra de Gonzalo de Berceo esta nueva aproximación a su difusión.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Berceo, G. de. (vers. de 2003). *Obras completas* (ed. de C. Clavería y J. García López). Madrid: Biblioteca Castro.
- Juan de la Cruz, Sto. (vers. de 1964). *Vida y Obras de San Juan de la Cruz* (ed. de L. del Santísimo Sacramento). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ***
- Agustín de Hipona, Sto. (vers. de 1979). *Confesiones* (ed. y trad. de Á. Custodio Vega). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- . (vers. de 1988). La música. En *Escritos varios I* (ed. y trad. de L. Cilleruelo, A. Ortega, C. Basevi, et al.), pp. 52-364. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aristóteles. (vers. de 1999). *Política*. (trad. de M. García Valdez). Madrid: Gredos.
- Boecio. (vers. de 2009). *Sobre el fundamento de la música* (ed. y trad. de J. Luque Moreno, F. Fuentes, C. López, et al.). Madrid: Gredos.
- Boscán, J. (vers. de 1999). *Poesía* (ed. de P. Ruiz Pérez). Madrid: Akal.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. (vers. de 1993). Ed. de B. Dutton y J. González Cuenca. Madrid: Visor.
- Cancionero de poesías varias: manuscrito n. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*. (vers. de 1994). Ed. de J. Labrador, C. A. Zorita y R. A. Di Franco. Madrid: Visor.
- Capellanus, A. (vers. de 1960). *The art of courtly love* (ed. y trad. de J. J. Parry). New York: Columbia University Press.
- El libro de Alixandre*. (vers. de 1979). Ed. de D. Arthur Nelson. Madrid: Gredos.
Recuperado de <https://archive.org/details/ellibrodealixand0000unse>
- El libro de Apolonio*. (vers. de 1991). Ed. de M. Alvar. Barcelona: Planeta.
- Granada, L. de. (vers. de 1979). *Libro de la oración y meditación*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Hurtado de Mendoza, D. (vers. de 1989). *Poesía completa* (ed. de J. I. Díez Fernández). Barcelona: Planeta.
- Ignacio de Loyola, Sto. (vers. de 1991). *Obras* (ed. de I. Iparraguirre, C. de Dalmases y M. Ruiz Jurado). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Isidoro de Sevilla, Sto. (vers. de 2004). *Etimologías* (ed. y trad. de J. Oroz Reta y M. A. M. Casquero). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- La vida de Santa María Egipciaca*. (vers. de 1964). Ed. de M. S. de Andrés Castellanos. Madrid: Real Academia Española. Recuperado de <https://archive.org/details/lavidadesantamar0000andr>
- León, L. de. (vers. de 1951). *Obras completas castellanas de Fray Luis de León* (ed. de F. García). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- León, L. de. (vers. de 2015). *El Cantar de los Cantares de Salomón* (ed. de J. M. Becerra Hiraldo). Madrid: Cátedra.
- Libro de miseria de omne*. (vers. de 2012). Ed. de J. Cueva Serrano. Madrid: Cátedra.
- López de Mendoza, Í. [Marqués de Santillana]. (vers. de 2000). *Antología poética* (ed. de J. C. López Nieto). Madrid: Akal.
- Manrique, J. (vers. de 1997). *Cancionero general* (ed. de J. Rodríguez Puértolas). Madrid: Akal.
- Platón. (vers. de 1974). *Leyes* (trad. de F. de P. Samaranch). En *Obras completas*, pp.1265-1516. Madrid: Aguilar.
- . (vers. de 1995). *República* (trad. de C. Eggers Lan). Barcelona: Planeta D'Agostini.
- Poema de Fernán González*. (vers. de 1994). Ed. de M. Á. Muro. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Poema de Mio Cid*. (vers. de 1983). Ed. de J. J. de Bustos Tovar. Madrid: Alianza.
- Porfirio. (vers. de 1987). *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas* (trad. de M. Periago Llorente). *Himnos órficos*. Madrid: Gredos.
- Romancero*. (vers. de 1993). Ed. de G. di Stefano. Madrid: Taurus.
- Ruiz, J. [Arcipreste de Hita]. (vers. de 1978). *Libro de Buen Amor* (ed. de L. Pons Griera). Barcelona: Bruguera.
- Sagrada Biblia*. (vers. de 1961). Ed. y trad. de J. M. Bover y F. Cantera. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Salinas, F. de (vers. de 2007). *De musica, liber primus* (trad. de C. Criado de la versión italiana de Fubini). En E. Fubini, *Música y estética en la época medieval*, pp. 298-318. Barañain: Universidad de Navarra.
- Sem Tob. (vers. de 1983). *Glosas de Sabiduría o Proverbios Morales y otras Rimas* (ed. de A. García Calvo). Madrid: Alianza.
- Suma poética. Amplia colección de la poesía religiosa española*. (vers. de 1950). Ed. de J. M. Pemán y M. Herrero García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Teresa de Jesús, Sta. (vers. de 2012). *Obras completas* (ed. de E. de la Madre de Dios y O. Steggink). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Vega, G. de la. (vers. de 1983). *Obras completas* (ed. de A. Gallego Morell). Barcelona: Planeta.

LITERATURA SECUNDARIA

- Alonso, D. (1948). La poesía de San Juan de la Cruz. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 4(3), 492-515. Recuperado de <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/article/download/81/71>
- . (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alvar, M. (1989). De las glosas emilianenses a Gonzalo de Berceo. *Revista de Filología Española*, 69, 5-38. Recuperado de <http://www.vallenajerilla.com/berceo/alvar/delosglosasaberceo.pdf>
- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología y magia*. Barcelona: Acantilado.
- Artiles, J. (1968). *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos.
- Asiedu, F. (2001). The Song of Songs and the Ascent of the Soul: Ambrose, Augustine, and the Language of Mysticism. *Vigiliae Christianae*, 55(3), 299-317. Recuperado de www.jstor.org/stable/1584812.
- Baños Vallejo, F. (2016) Tópicos y creatividad en los prólogos de Berceo. En L. von der Walde Moheno (ed.), *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, pp. 99-137. México D. F.: Destiempos.
- Bataillon, M. (1949). Sur la g n se poétique du Cantique spirituel. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 5, 251-263. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/05/TH_05_123_261_0.pdf
- Botta, P. (1997). *Noche oscura* y la canción de mujer. En J. M. Lucía Megías (coord.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. I, pp. 343-356. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/noche-oscura-y-la-cancin-de-mujer-0/>
- Bousoño, C. (1990). Poesía de San Juan de la Cruz. *Boletín de la Real Academia Española*, 70, 467-474. Recuperado de http://web.frl.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXX/CCLI/Bouso%20C%20B1o_467_474.pdf
- Cerquiglini-Toulet, J. (2001). A la recherche des p res: La liste des auteurs illustres   la fin du Moyen Age. *Modern Language Notes*, 116(4), 630-643. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3251751>
- Cervelatti, E. (2018). Visiones y experiencias del cuerpo y la danza. En U. Eco (coord.), *La Edad Media*, vol. I, pp. 836-840. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cherchi, P. (1994). *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*. Toronto: University of Toronto.
- Cunha, V. (2016). O *homo viator* no espa o da natureza: Uma análise do Prólogo dos *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. *Olivar*, 17(26). Recuperado de <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/OL1e015/9271/>
- Curtius, E. R. (1941a). Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil. *Modern Philology*, 38(3), 325-333. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/434382>
- . (1941b). Topica. *Romanische Forschungen*, 55(2), 165-183. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/44706733>

- Curtius, E. R. (1942). Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter. *Romanische Forschungen*, 56(3), 219-256. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/44707374>
- . (1949). Antike Rhetorik und Vergleichende Literaturwissenschaft. *Comparative Literature*, 1(1), 24-43. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1768458>
- . (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina* (trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- De Bruyne, E. (1958). *Estudios de estética medieval* (trad. de A. Suárez). Madrid: Gredos.
- . (1963). *Historia de la estética* (trad. de A. Suárez). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Devoto, D. (1968). Sur le répertoire des oiseaux espagnols. *Revue de Musicologie*, 54(2), 176-205. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/926990>
- . (1976). Berceo antes de 1780. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 79(4), 767-833. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000168551>
- . (1977a). Berceo antes de 1780 (II y III). *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 80(1), 21-54. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000169112>
- . (1977b). Berceo antes de 1780 (IV). *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 80(3), 455-530. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000170112>
- . (1977c). Berceo antes de 1780. V y VI partes (final). *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 80(4), 777-835. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000170704>
- . (1980). Tres notas sobre Berceo y la polifonía medieval. *Bulletin hispanique*, 82(3-4), 293-352. Recuperado de http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1980_num_82_3_4418
- Di Patre, P. (2018). A la sombra del *De amore*. Dante entre Capellanus y *La Celestina*. *Celestinesca*, 42, 57-82.
- Drayson, E. (1981). Some possible sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*. *Medium Ævum*, 50(2), 274-283. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43628611>
- Dutton, B. (1964). Gonzalo de Berceo y la *Crónica de Fernán González*. *Berceo*, 73, 407-418. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61481>
- Ellinwood, L. (1977). The Fourteenth Century in Italy. En D. A. Hughes y G. Abraham (eds.), *Ars nova and the Renaissance. 1300-1540* (vol. III de la *New Oxford History of Music*), pp. 31-81. Londres / Oxford / Nueva York: Oxford University Press. Recuperado de <https://archive.org/details/newoxfordhistory03oxfo>
- Ferrer, J. (1950). «Milagros de Nuestra Señora» (Aspectos de su Estilo). *Hispania*, 33(1), 46-50. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/333489>
- Finci, S. (2015). Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo. En C. Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, pp. 569-576. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

- Fitz-Gerald, J.-D. (1910). Gonzalo de Berceo in Spanish Literary Criticism before 1780. *Romanic review*, 1, 290-301. Recuperado de <https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:193682>
- Foulché-Delbosc, R. [seud. H. Kling]. (1915). A propós de Berceo. *Revue Hispanique*, 35, 77-90. Recuperado de <https://archive.org/details/revuehispaniquer35hispuoft>
- Fradejas Lebrero, J. (1978). Interrelaciones entre el “Locus Amoenus” de Berceo y el *Alexandre Berceo*, 94-95, 85-88. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/61614.pdf>
- Fubini, E. (2007). *Música y estética en la época medieval* (trad. de C. Criado). Barañain: Universidad de Navarra.
- García, F. (1942). San Juan de la Cruz y la *Biblia*. *Revista de espiritualidad*, 1, 372-88. Recuperado de <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1295articulo.pdf>
- García de Cortázar, J. Á. (1994). El hombre medieval como “Homo Viator”: peregrinos y viajeros. En *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993* (pp. 11-30). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/554277.pdf>
- García Gual, C. y Hernández de la Fuente, D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- García López, J. (2008). La *Biblia* en la cuaderna vía del siglo XIII. En G. del Olmo Lete (ed.), *La Biblia en la literatura española*, vol. I, pp. 35-68. Madrid: Trotta.
- García Turza, C. (1979). *La tradición manuscrita de Berceo con un estudio filológico particular del ms. 1533 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN)*. Logroño: Centro de Estudios Riojanos. Recuperado de <https://archive.org/details/latradicionmanus0000garc>
- Gariano, C. (1971). *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. Madrid: Gredos.
- Gerli, M. (1985). La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 62(1), 7-14.
- . (2006). Introducción. En su edición a Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra.
- Godwin, J. (2009). *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa* (trad. de C. Varona Narvién). Madrid: Siruela.
- Guglielmi, N. (1995). El tiempo de los viajeros. *Temas Medievales*, 5, 31-42.
- Guthrie, W. K. C. (1985). *A history of Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2003). *Orfeo y la religión griega* (trad. de J. Valmard). Madrid: Siruela.
- Hahn, J. (1973). *The origins of the baroque concept of peregrinatio*. Valencia: The University of North Carolina Press.
- Hatzfeld, H. (1976). *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.

- Hernández de la Fuente, D. (2017). Orfeo de la Tardoantigüedad al Barroco: mito y símbolo. En F. Barrios Pintado y J. Alvarado Planas (coords.), *Símbolo, poder y representación en el mundo hispánico*, pp. 161-183. Madrid: Dykinson.
- Kantor, S. (1994). Construcción de la alegoría en los Milagros de Berceo. En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, pp. 493-500. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6184131.pdf>
- Landy, F. (1979). The Song of Songs and the Garden of Eden. *Journal of Biblical Literature*, 98(4), 513-528. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3265666>
- Lida, M. R. (1951). La tradición clásica en España. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 5(2), 183-223. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40296684>
- López-Baralt, L. (2002). La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿Ruiñeñor de Virgilio o de los persas? *Revista de Espiritualidad*, 61, 105-129. Recuperado de <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1634articulo.pdf>
- . (2016). *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta.
- Lorenz, E. (1963). Berceo, der „Naive“. *Romanisches Jahrbuch*, 14, 255-268.
- Mancho Duque, M. J. (1993). *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca.
- Marconi, L. y Panti, C. (2018). Introducción [a la sección de Música]. En U. Eco (coord.), *La Edad Media* (trad. de O. D. Alva Barrera y D. Peña Torres), vol. I, pp. 801-804. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Melini, D. (2018). La iconografía de los instrumentos medievales. En U. Eco (coord.), *La Edad Media*, vol. I, pp. 832-836. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Menéndez Pidal, R. (1905). Serranilla de la Zarzuela. *Studi Medievali*, 2, 263-270.
- Micó, J. M. (2008). *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*. Madrid: Gredos.
- Miranda, L. R. (2011). Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la "Introducción de los Milagros de Nuestra Señora" de Gonzalo de Berceo. *Mirabilia*, 12, 20-37. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2011m1-6n12/mirabilia_a2011m1-6n12p20.pdf
- Molina Moreno, F. (2009). La música de Orfeo. En A. Bernabé y F. Cardesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica*, pp. 33-58. Madrid: Akal.
- Mollat, M. (1995). L' "homo viator". *Temas Medievales*, 5, 9-14.
- Nieto, L. (1988). Ecos del Cantar bíblico en el Cántico sanjuaniano. *Revista de Filología Española*, 68, 3/4, 272-310.
- Novo, S. (2005). *Las aves en la poesía castellana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Otto, W. F. (2001). *Dioniso. Mito y culto* (trad. de C. García Ohlrich). Madrid: Siruela.

- Peers, E. A. (1953a). The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega. *Hispanic Review*, 21(1), 1-19.
- . (1953b). The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega (Concluded). *Hispanic Review*, 21(2), 93-106.
- Pfandl, L. (1922). Zu Gonzalo de Berceo. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 143, 103-105. Recuperado de <https://archive.org/details/archivfrdasstu141143brauuoft>
- Rico, F. (1985a). La clerecía del mester. *Hispanic Review*, 53(1), 1-23. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/474168>.
- . (1985b). La clerecía del mester (continuación). *Hispanic Review*, 53(2), 127-150. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/473318>.
- Robledo Estaire, L (2003). El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española. *Edad de Oro*, 22, 373-423. Recuperado de https://www.academia.edu/4024852/El_clamor_silencioso_la_imagen_de_la_m%C3%BAsica_en_la_literatura_emblem%C3%A1tica_espa%C3%B1ola?auto=download.
- Ross, J. (2008). *Figuring the feminine: the rhetoric of female embodiment in medieval Hispanic literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ruffinatto, A. (2007). *Tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso y san Juan de la Cruz*. Academia Editorial del Hispanismo: Vigo.
- Seay, A. (1965). *Music in the Medieval World*. New Jersey: Prentice Hall.
- Thompson, C. (1992). La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. *Edad de Oro*, 9, 187-194. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tradicion-mistica-occidental-dos-corrientes-distintas-en-la-poesia-de-san-juan-de-la-cruz-y-fray-luis-de-leon/>
- . (2002) *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz* (trad. de M. Balcells). Madrid: Trotta.
- Uli Ballaz, A. (1974). ¿Es original de Berceo la "Introducción" a los "Milagros de Nuestra Señora"? *Berceo*, 86, 93-118. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61554>.
- Vossler, K. (2000). *La soledad en la poesía española* (trad. de J. M. Sacristán). Madrid: Visor.
- Ynduráin, D. (1990). *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid: Cátedra.
- . (1997). Mi amado las montañas. *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 165-196.
- Wooldridge, H. E. (1901). *The polyphonic period*. Vol. 1 de la *Oxford History of Music*. Oxford: Clarendon Press. Recuperado de <https://archive.org/details/oxfordhistorymu05hadogoo>