



Ricardo Senabre

Sobre la composición del «Cántico espiritual»

Universidad de Salamanca

La indudable calidad artística del Cántico de San Juan de la Cruz no es lo único excepcional de esta obra. Excepcional es también el largo debate acerca de las diferencias entre el llamado «Cántico A» y la versión más extensa -el «Cántico B»-, cuya autoría ha llegado incluso a ponerse en duda. Y excepcional es igualmente el hecho de que un poema tan unánimemente apreciado suscite aún perplejidades y dudas que afectan tanto al sentido de pasajes concretos -las «cuevas de leones», la «caballería», la presencia de «Aminadab»- como a la resolución de ciertas relaciones sintácticas ambiguas o a la determinación de modelos estéticos que pudieron dejar su huella en el poema. Y no puedo entretenerme en recordar la relación -no siempre armónica- entre el Cántico y su declaración en prosa, que ha provocado también no poca desazón en muchos estudiosos. Frente a tan numerosas incertidumbres, conocemos, sin embargo, muy bien -y éste es otro hecho excepcional- las condiciones en que se gestó y se compuso gran parte del primer Cántico. Acerca de esta circunstancia existen abundantes testimonios que nos permiten pisar terreno firme¹. Con

toda seguridad, las primeras estrofas adquieren cuerpo en la lóbrega celda del convento de Nuestra Señora del Carmen, de Toledo, formada por «un hueco en una pared, poco más o menos que una sepultura, pero mucho más alto, sin luz», según la declaración jurada de fray Inocencio de San Andrés (BNM, ms. 8568, fol. 543). Durante varios meses no pudo disponer fray Juan ni siquiera de papel para escribir. Eulogio Pacho ha podido conjeturar plausiblemente:

Los problemas que embargaban su espíritu iban grabándose lentamente a través de imágenes y formas poéticas en su memoria. Sentía irrefrenables deseos de trasladar al papel los versos en que iba reseñando gráficamente sus íntimas vivencias. No tenía posibilidad de hacerlo, y durante varios meses hubo de contentarse con entretenerse y guardar en la memoria sus versos «para escribirlos» tan pronto como se le presentase ocasión.²

Permítaseme un recuerdo marginal. En *Yo el Supremo* (1974), la gran novela de Augusto Roa Bastos, el Dictador Perpetuo trata de atajar la producción y difusión de pasquines que atribuye a sus oponentes políticos. Su secretario le recuerda que todos ellos «están encerrados en la más total oscuridad desde hace años» y que «no tienen con qué escribir». Y el Dictador replica: «¿Olvidas la memoria, tú, memorioso patán? Puede que no dispongan de un cabo de lápiz, de un trozo de carbonilla. Pueden no tener luz ni aire. Tienen memoria».

Es, *mutatis mutandis*, el caso de San Juan de la Cruz: sin papel, sin tinta, sin apenas luz, fue cincelando versos de memoria, en espera de poder transcribirlos. Y la ocasión se le presentó algunos meses más tarde, gracias a la benevolencia del nuevo custodio, fray Juan de Santa María, que proporcionó a nuestro poeta los útiles indispensables. Si el autor convirtió entonces en letra escrita lo que había ido componiendo mentalmente, y si llevó consigo -o no- un cuadernillo con los textos en el momento de fugarse, son cuestiones que aquí deberán quedar al margen, aunque han atraído la curiosidad, tal vez excesiva, de algunos estudiosos³. Lo esencial es que, cualesquiera que hayan podido ser las modificaciones introducidas en el momento de fijar por escrito las primeras estrofas del Cántico, su composición originaria fue exclusivamente mental, mnemónica, y este hecho confiere a la obra un estatuto peculiar. La redacción escrita no exige una memoria del texto, que va haciéndose presente a medida que surge en el papel y se tiene siempre ante la vista. Independientemente de que la obra vaya a ser destinada a la recitación oral o a la lectura silenciosa, el poeta la ve en todo momento como un espacio escrito de límites precisos que, en revisiones sucesivas, admite perfectamente cambios, correcciones y mejoras que pueden acabar diferenciando considerablemente la forma final del cañamazo originario. Poseemos versiones distintas, correspondientes a diversos estados de redacción, de muchos poemas de Herrera o de Quevedo -por citar sólo dos casos bien conocidos- que ilustran suficientemente acerca de las variaciones que el texto escrito llega a engendrar cuando su autor se propone darle forma definitiva, porque, en general, la primera

versión aparece tan sólo como una especie de borrador sobre el que luego hay que operar. En cambio, la composición mnemónica, privada del soporte escrito inmediato, nace con otras características. El poeta debe buscar desde el primer momento fórmulas definitivas -tanto estructurales como léxicas- y, sobre todo, recordables. Los elementos rítmicos y fónicos adquieren un relieve especial, de igual modo que el uso de expresiones con una determinada articulación sintáctica y de acuñaciones fijadas en la memoria que ahora se integran en la creación personal y, por así decirlo, refuerzan sus caracteres mnemotécnicos. El resultado de todo ello es que si, pasado algún tiempo, el texto se traslada al papel, los cambios son, por lo general, mínimos.

Antes de seguir adelante conviene puntualizar que lo que se indica aquí nada tiene que ver con el procedimiento de la «composición oral» que Milman Parry estudió en Homero y que su discípulo Albert B. Lord extendió a otros ámbitos⁴; ni tampoco con las recurrencias y juegos fónicos de las canciones infantiles⁵. En unos y otros casos, la repetición de fórmulas obedece a la necesidad de que el auditorio las reconozca como tales o las hilvane con más rapidez en la memoria, merced a diversos procedimientos asociativos. En la composición mnemónica, por el contrario, el posible destinatario no cuenta en absoluto. Lo que se impone es la conveniencia de utilizar acuñaciones, fórmulas y mecanismos de enlace no ajenos a otros ya inscritos en la «memoria poética» del autor -que no tiene por qué coincidir con la de ciertos posibles oyentes-, de tal modo que los versos puedan ser recordados con facilidad. Ahora bien: la memoria poética suele ser siempre fragmentaria. Conserva esquemas generales de organización y, sobre todo, versos y expresiones sueltas, acuñaciones aisladas, figuras rítmicas, sintagmas y metáforas singulares, no conjuntos extensos. Todos los lectores de poesía -y un poeta lo es, antes de nada- recordamos versos de la «Epístola moral a Fabio», del Polifemo, de Bécquer, de Machado... Pero tal vez no retenemos una composición completa, sino, todo lo más, el esquema general de su desarrollo, transformado vagamente en «argumento». El Cántico de San Juan, al menos en su versión primitiva, es una composición mnemónica. El poeta no ha tenido ocasión de releer o revisar detenidamente modelos para establecer sobre ellos su propia creación. Ni siquiera el Cantar de los Cantares, del que hay muchos versículos literalmente trasladados -por tanto, recordados- se erige en dechado compositivo. Lo prueba el hecho de que el orden de su aparición no se asemeja en absoluto al del texto bíblico, utilizado únicamente -aunque con evidente profusión- como depósito de fragmentos seleccionables, no como armazón de la obra proyectada. En el esquema del arranque prevalece el sentimiento de la propia situación de total desamparo -presente ya en «¿Adonde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?»- y pesan otros modelos más afines de la propia circunstancia personal. Es posible que haya un recuerdo de los Salmos (44, 25: «¿Por qué escondes tu rostro, / olvidado de nuestra miseria, de nuestra opresión?»), pero el movimiento «¿Adonde te escondiste...? Pastores... Decid si por vosotros ha pasado» se basa en un esquema como el de esta conocidísima cancioncilla:

¿Dó las mis amores, dó los,
dónde los iré a buscar?

Dígame tú, el marinero,
que Dios te guarde de mal,
si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar.

Esta canción, que hoy puede resultarnos distante, fue enormemente popular. La incluyó el rondeño Alonso de Alcaudete en el romance «Yo me levantara, madre, / mañanica de San Juan», que se ha conservado nada menos que en siete pliegos sueltos góticos⁶, además de incorporarse a las sucesivas ediciones del Cancionero de romances de Amberes y a la Silva de varios romances de Zaragoza, 15507. No se trataba, pues, de un texto recóndito para un fray Juan formado en la lectura y el estudio alrededor de 1565. Más probatorio es aún, en el caso de las composiciones mnemónicas, la presencia de fórmulas fijas, consolidadas por la tradición y reiteradas en posiciones métricas equivalentes. La crítica que más se ha esforzado por bucear en los precedentes literarios de la poesía sanjuanista ha logrado plausibles avances en el descubrimiento progresivo de ese trasfondo en el que confluyen la lírica popular, la literatura de tinte amoroso y bucólico y hasta algunos refinados juegos puestos en circulación por la poesía cortesana del siglo XV. Todo esto, y lo que todavía pueda averiguarse, confirma que nos hallamos ante un poeta de múltiples lecturas. Pero lo decisivo para entender los mecanismos de composición mnemónica del Cántico no reside tanto en el rastreo de precedentes genéricos como en el hallazgo de estereotipos sintácticos y léxicos que, unidos a otros procedimientos, proporcionan a los versos las necesarias apoyaturas mnemotécnicas. Tomemos, por ejemplo, la apelación a los pastores de la estrofa segunda:

... Si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

La fórmula «aquel que yo más quiero» está ya en una composición de Juan del Encina que pasó al Cancionero de romances: «Fuime para do morava / aquella que más quería». Y en otro lugar del mismo Cancionero de Amberes: «Pues que no pude gozar / aquella que más quería». También en el Cancionero musical de Palacio (núm. 20): «Hálleme en los brazos / del que más quería». O en el llamado Cancionero de galanes (ed. M. Frenk, pág. 75): «A mi puerta la garrida / nasce una fonte frida / donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería». Naturalmente, la fórmula admite pequeñas variantes que no alteran su estructura, como en estos versos del Cancionero de Pedro del Pozo (1547): «Tentaciones le vinieron / por le quitar su porfía / en los cuales vino Cava, / la que más que a sí quería»

(ed. Rodríguez-Moñino, BRAE, XXX, pág. 270). Incluso en prosa: «Tenía un primo que se llamava Alanio, a quien ella más que a sí quería» (Montemayor, Diana, ed. E. Moreno Báez, pág. 52). En contextos caballerescos predomina la fórmula «la cosa que más», como estos versos de un romance. «Diéselas a Montesinos, / la cosa que más quería» (Duran, Romancero, núm. 384). Y, con el cambio de «querer» por «amar», pasa a los libros de caballerías: «La cosa del mundo que yo más amo» (Ortúñez de Calahorra, Espejo de príncipes, ed. D. Eisenberg, I, viii). El Amadís ofrece diversas variantes (ed. Cacho Blecua): «Le abraçó como aquel que más que a sí amava» (I, i); «mataste aquel que yo tanto amava» (I, ix); «el hombre del mundo que yo más amava» (I, xxii), etcétera. Nos encontramos, pues, ante una fórmula mil veces repetida, que, además, en los textos poéticos ocupa un verso entero, lo mismo que en el Cántico sanjuanista.

Algo parecido podría decirse del par «peno y muero» que cierra la estrofa. Se trata de dos nociones que parecen estar indisolublemente unidas en la tradición expresiva de la lírica cancioneril, e incluso de la poesía popular. Encontramos la fórmula, por ejemplo, en Jorge Manrique (Cancionero, ed. V. Beltrán, pág. 9): «Ve, discreto mensajero, / delante aquella figura / valerosa / por quien peno, por quien muero». Y, sin salir del siglo XV, en un poeta anónimo, probablemente el bachiller Ximénez: «Que por quien yo peno y muero, / si la amo, si la quiero» (Cancionero castellano del siglo XV, ed. Foulché-Delbosc, núm. 558). O en Juan del Encina (Égloga de Plácida y Vitoriano, vv. 1659-1661): «Que venga mi triste suerte / a dar con otra más fuerte / donde más pene y más muera». Añádase este otro caso, del Cancionero llamado Flor de enamorados, de Juan de Linares, aparecido en 1573 (Duran, Romancero, núm. 299): «Y por bien que pene y muera, / no alcanzo ningún favor». Inequívocamente popular es el estribillo que figura en el Cancionero de Elvas (J. M. Alín, El cancionero español de tipo tradicional, núm. 297): «Quien con veros pena y muere, / ¿qué hará cuando no os viere?». Aunque la secuencia «penar y morir» es la lógica y la que los textos ofrecen habitualmente, hay algún caso en que aparece invertida, sin duda a causa de la constricción impuesta por la rima: «Lloráis mi grave penar, / lloráis porque muero y peno; / ved si se puede igualar / el dolor sentir sin par / con llorar el mal ajeno». Como puede advertirse, la necesidad de mantener el sintagma «mal ajeno» como cierre del enunciado -y sometido, por tanto, a la rima- ha obligado al poeta a invertir / el orden esperable (el texto, en Cancionero castellano del siglo XV, núm. 917). Pero el fenómeno puede considerarse excepcional, y no empeña el abrumador predominio de la fórmula «penar y morir». Así, en el Cancionero musical de Palacio (núm. 89): «Tanta es su hermosura, / no bastara tu cordura, / que luego no te vencieras / y penaras y murieras». O en el Cancionero de Pedro del Pozo (núm. XX): «Sacáresme de males, tormentos y pena / que paso por vos penando y muriendo». No falta, además, alguna curiosa variación. Téngase en cuenta que la fórmula pertenece al ámbito de la lírica amorosa, que permite acentuar la contraposición entre un tú y un yo. De este modo, «peno y muero» puede disociar sus elementos y adscribir cada uno de ellos a los respectivos enamorados, como en esta muestra de los Villancicos y canciones (1551) recopilados por Juan Vázquez: «Aquel caballero, madre, /

que de mí se enamoró, / pena él y muero yo» (J. M. Alín, núm. 272). O bien se aprovecha la ruptura para establecer y recalcar una graduación: «Penará el caballero, madre, / penará, mas no morirá» (J. M. Alín, núm. 606). «Peno y muero» es, por consiguiente, una expresión formularia, frecuentísima en la poesía amorosa de los siglos XV y XVI, que aparece siempre cerrando el verso en que se encuentra. En el texto de San Juan, la novedad radica en que la fórmula se incluye en un endecasílabo que el poeta debe completar con más elementos que los requeridos por los modelos octosilábicos. Y transforma el esquema binario en ternario mediante la adición de «adolezco». La expresión se distancia todavía más del parco «nuntiate dilecto quia amore langueo» de la Vulgata (Cant., 5,8). Pero nótese que la selección de este nuevo verbo -la innovación dentro de la fórmula tradicional- incorpora un componente de idéntico perfil vocálico que los otros dos, con el que el esquema rítmico del verso multiplica las asonantes en e-o (adolezco, peno, muero) que, como factores iterativos, constituyen otros tantos rasgos mnemotécnicos del conjunto. Y a ello se añaden nuevas homofonías, como las aliteraciones creadas entre decilde y adolezco, que confluyen hacia un mismo resultado. Más adelante me referiré a fenómenos de esta naturaleza.

La crítica ha señalado para ciertos pasajes del Cántico distintos precedentes, aunque sin advertir la naturaleza de fórmulas de algunos de ellos, observación que hubiera ayudado decisivamente a plantear el carácter de composición mnemónica del texto. Así, en el hemistiquio «me dejaste con gemido» del segundo verso vio Arturo Marasso⁸ huellas del verso postrero de la Eneida («cum gemitu fugit») y de una traducción de las Confesiones agustinianas⁹⁹. Y Domingo Ynduráin agrega¹⁰ unos versos incluidos en el Grimalte y Gradissa de Juan de Flores: «Se recuerda con gemido / del tiempo que ya es pasado». Parva cosecha, no obstante, porque el sintagma es también formulario, y con usos más cercanos a San Juan. Hallamos «con gran gemido» en el bachiller Ximénez (Canc. castellano del s. XV, cit. núm. 557). Y en una composición del Cancionero de Pedro del Pozo (ed. cit., pág. 265): «Pelicano, que te hieres / por dar a tus hijos vida / con gemido»; en Garcilaso (eleg. I, vv. 38-39): «Por la ribera / de Trápana con llanto y con gemido». También bien en Francisco de Figueroa (ed. M. López Suárez, Madrid, 1989, pág. 144): «Que quiero con gemido / llorar mis largos males». «Por otra parte, “con gemido” es sintagma frecuente en la literatura espiritual. «Ora el Espíritu Santo en nosotros [...] con gemidos no decibles», escribe Francisco de Osuna, citando libremente a San Pablo (Tercer abecedario espiritual, XI, v). Antes, fray Ambrosio Montesino: «Y la gente ciudadana, / que tal vido, / se tomó luego cristiana / con gemido» (BAE, XXXV, pág. 443 b). Incluso Juan del Encina había traducido con la fórmula el «gementes» de la Salve: «A ti, Virgen, sospiramos; / sospiramos con gemido» (id., pág. 243 a). No sería difícil acumular más ejemplos para mostrar que, de nuevo, una acuñación formularia sustenta la organización del verso. He ahí un aspecto del Cántico espiritual que convendría explorar a fondo, a fin de relacionarlo con la índole mental de la composición. Es indispensable percatarse de las diferencias, sólo aparentemente irrelevantes, entre esta forma de elaboración y la más habitual y familiar, basada en el completo control visual del texto escrito. En la composición mnemónica, el poeta piensa en

verso, o un grupo de versos -dos o tres, como máximo-, y los repite una y otra vez para incorporarlos a la memoria. Los enunciados sintácticos son breves, por lo general simples o, como mucho, de pares coordinados, porque se trata de recordar, no propiamente versos sueltos, sino unidades de sentido, y la complejidad sintáctica dificultaría su fijación mnemónica. Es lo que sucede en el Cántico espiritual, a diferencia de otras obras. Recuérdese -por citar un solo caso- la amplitud sintáctica que alcanzan muchos enunciados de la égloga I de Garcilaso (así, vv. 7 ss., 29 ss., 282 ss., etc.), con enumeraciones, anáforas retóricas y frases subordinadas que cubren frecuentemente doce o catorce versos. Por otra parte, en una composición como el Cántico, y debido a su especial gestación, cada unidad métrica multiplica también los elementos que permitan recordarla como tal unidad. Por esa razón, el procedimiento compositivo tiende a rechazar cualquier artificio que pueda poner en peligro la percepción de esa unidad y su fijación mnemónica. En cambio, se acentúa todo aquello que ayude a reforzar el verso. En el caso del Cántico no es improbable, por ejemplo, que San Juan fuese acomodando versos y estrofas a una melodía preexistente, como es habitual en la lírica de corte popular. De hecho, los abundantes testigos que recuerdan la difusión inicial de la obra hablan reiteradamente de «canciones» para referirse a ella¹¹. Y existe el relato de fray Jerónimo de la Cruz, que acompaña al Santo en un viaje desde Baeza a Beas, entretenidos ambos «en hablar de Dios y cantar el siervo del Señor himnos y salmos y algunas canciones espirituales que él había compuesto»¹². ¿Las del Cántico? Es imposible saberlo, pero conviene no desechar sin más la conjetura, porque el fraseo musical es, a fin de cuentas, un factor más de fijación del verso. Y lo mismo ocurre con el encabalgamiento, y a pesar también de la ayuda que supone el mantenimiento de la rima consonante, el desajuste brusco entre unidad métrica y unidad sintáctica puede entorpecer el recuerdo del esquema rítmico que, verso tras verso, va constituyéndose en la memoria. No es extraño que los versos tiendan abrumadoramente a la esticomitía y que no hallemos ningún encabalgamiento abrupto en el Cántico, si se exceptúan dos casos: uno que figura en la controvertida estrofa 11, interpolada posteriormente («mira que la dolencia / de amor,...»), y otro en la estrofa 37 («y luego a las subidas / de la piedra...»), que pertenece también a la parte redactada fuera de la prisión. Sin entrar en más pormenores, compárese este resultado con lo que ofrece, por ejemplo, el romance que comienza «Con esta buena esperanza», donde en muy pocos versos se acumulan tres encabalgamientos:

Unos decían: ¡Oh, si fuese
en mi tiempo la alegría!

[...]

Otros: ¡Oh, si ya rompieses
esos cielos, y vería
con mis ojos que bajases,
y mi llanto cesaría!

Recurso mnemotécnico es también la utilización de rimas desinenciales -no muy estimadas por algunos preceptistas-, que enlazan palabras de la misma categoría y contraen el léxico a un ámbito homogéneo y fácil de memorizar: escondiste/huiste (1), fuerdes/vierdes (2), derramando/mirando (5), sanarme/enviarme (6). En las estrofas 7, 8 y 9 todas las rimas son desinenciales. Pero ninguno de estos artificios opera por sí solo, sino en combinación con otros tipos de recurrencias, esencialmente basadas en aliteraciones u homofonías diversas y en construcciones anafóricas: «ni cogeré... ni temeré» (3), «oh bosques... oh prado» (4), «y todos... y todos» (7), «¿por qué...?... ¿por qué...?» (9), etc. En la estrofa 1, por ejemplo, se dan las homofonías adónde/escondiste, la aliteración de m en el segundo verso -así como la paronomasia amado/gemido en sus extremos- y la inclusión de la secuencia herido en la subsiguiente eras ido. ha crítica ha señalado algunas aliteraciones llamativas, como las que se producen en la estrofa tercera: flores, fieras, fuertes, fronteras. No ha subrayado, en cambio, el entramado paralelístico de la estrofa, que constituye otro factor mnemotécnico de considerable eficacia. Ni ha reparado tampoco en que, con notable frecuencia, la rima, además de provocar asonancias internas, extiende la equivalencia fónica más allá del segmento que comienza con la última sílaba tónica. Recuérdese la estrofa

4:

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

Adviértase que la rima en -uras no sólo afecta a esta parte de los respectivos enunciados, sino que se alarga mediante la asonancia de dos sílabas más: espesuras / de verduras. Lo mismo sucede con la rima en -ado: Amado / esmaltado / pasado. Además, en dos de estos tres versos la homofonía se prolonga a cuatro sílabas: del Amado/esmaltado. Y uno de ellos presenta, por otra parte, una asonancia interna dentro de dos segmentos isosilábicos: por la mano / del Amado. Que, al margen de estos rasgos, el verso incorpore una fórmula ciceroniana (De senectute, XVIII, 59: «Multae etiam istarum arborum mea manu sunt satae») aprovechada, entre otros, por fray Luis de León («por mi mano plantado...»), no hace más que corroborar que el uso de una acuñación formularia no excluye la adición de distintos refuerzos fónicos igualmente encaminados a preservar la fijación del verso en la memoria. Y lo mismo sucede con el celeberrimo verso de la estrofa 7: «un no sé qué que quedan balbuciendo». La suma de hallazgos fónicos para transmitir la impresión del balbuceo es notabilísima, pero en realidad se basa en una acuñación formularia -aunque el poeta la desborde

y la enriquezca extraordinariamente, como una innovación más del modelo tradicional- para la que se han señalado precedentes en Ovidio, en Boscán y en Juan Fernández de Heredia. No obstante, debió de tener una extensión mucho mayor, y en estratos menos cultos. Lo prueba el hecho de que Hernán Núñez y el maestro Correas registran: «Pregonaron no sé qué, / que fuesen a no sé dónde / so pena de no sé cuánto». Y el manuscrito 1587 de la Biblioteca Real, que es del último tercio del siglo XVI, recoge (fol. 140) el siguiente cantarillo: «Es amor un no sé qué / que viene de no sé dónde / y entra por no sé dónde / y mata con no sé qué». La misma copla, con pequeñas variantes, se halla en otros manuscritos de la misma Biblioteca (274, 1577), y puede confrontarse con otro de la Biblioteca Nacional (2478), donde se lee: «¡Ay, Anarda, que siento / en mí un no sé qué, / porque estoy no sé cómo / desde que te hablé!». Existen, además, múltiples ejemplos en la tradición oral hispánica y portuguesa¹³. Y el mismo San Juan aprovechó para una glosa a lo divino una cancioncilla oída, al parecer, en Granada: «Por toda la hermosura / nunca yo me perderé, / sino por un no sé qué / que se alcanza por ventura». El «no sé qué» estaba ya dado. La originalidad del poeta consiste en integrarlo en un enunciado más complejo, donde la selección de «quedan» multiplica un efecto fónico al que la presencia de «balbuciendo» otorga dentro del conjunto un sentido coherente: algo que dista mucho del mero jugueteo ingenioso de los textos que el Santo podía almacenar en su memoria poética.

Al estudiar el amplio sustrato literario del Cántico espiritual es preciso establecer lo más exhaustivamente posible el repertorio de motivos tradicionales y modelos diversos que aparecen entretajidos en la composición de la obra. Se ha avanzado mucho en este terreno. Sin embargo, tal indagación, con ser una necesidad ineludible en el acercamiento al texto, no es suficiente. Hay que continuar elucidando ese fondo tradicional, pero sin descuidar la búsqueda de fórmulas fijas, de estereotipos expresivos o rítmicos, de aquellos fenómenos que ayuden a entender el peculiar modo de producción del Cántico: una composición en su mayor parte mnemónica, elaborada con el auxilio de modelos literarios y expresivos almacenados fragmentariamente en la memoria y no revisados para la ocasión. También el estudio de las diferencias entre el Cántico A y el Cántico B podría apurarse más si se analizaran los mecanismos de enlace entre las estrofas, vinculados en buena medida a las necesidades de la composición mnemónica. Aunque es indudable que cuatrocientos años no han transcurrido en vano, la crítica sanjuanista tiene aún por delante un vastísimo elenco de problemas que deberá acometer, aun con la sospecha de que bastantes de ellos sean ya de imposible solución.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

