



# *La recepción inicial del «Cántico Espiritual» a través de las variantes manuscritas del texto*

María Jesús Mancho Duque

José A. Pascual (coaut.)

*Universidad de Salamanca*

Solemos servirnos los filólogos de las distintas variantes que presentan los manuscritos e impresos en que se nos conservan las obras literarias, con el único fin de llegar a esa hipótesis textual que se conoce como *arquetipo*. Sin embargo, los propios copistas, al ser los primeros y más espontáneos lectores de un texto, pueden guiarnos a través de sus vacilaciones, dudas, equivocaciones y correcciones también, para entender algunos aspectos de su recepción inicial. Pues los copistas ni actúan siempre con la ley del menor esfuerzo, ni cometen exclusivamente errores originados por la falta de reflexión y por el cansancio a que da lugar su tarea, ni llevan su trabajo como si se tratara de una condena. Son seres inteligentes que inconsciente, pero conscientemente también, están ofreciéndonos su propia interpretación de una obra que tratan de entender mientras la copian.

Si esto ocurre en las obras literarias pensadas para un público muy restringido de adictos, como lo era el de Garcilaso de la Vega, o el de Luis de León, con más motivo se da en aquellas otras, como las de Juan de la Cruz, que se recitaban o cantaban<sup>1</sup> por un público muy amplio de seguidores; quienes las aprendían, además, con la misma devoción y recogimiento con que rezaban. Aprendidas estas obras, se transmitían acogiéndose los copistas a lo que su propia memoria les hacía recordar de ellas o sirviéndose de una copia de los poemas. Que éstos estuvieran escritos en un papel o en la memoria era lo de menos, tratándose de un tipo de poesía, como la de San Juan de la

Cruz, muy semejante a la popular en lo referente a su forma de transmisión. Cantados o recitados los versos del *Cántico*, mil veces repetidos, no nos ha de sorprender que aquellos elementos más vanguardistas y marcados del lenguaje poético hayan sido los más alterados también, máxime cuando lo fundamental en un tipo de poesía/oración como la que cultivaba el santo carmelita, la realidad poética, no era, en última instancia, sino un aderezo ornamental de su contenido esencial.

Pero pasemos ya a examinar las alteraciones a que han sometido los copistas el *Cántico Espiritual*<sup>2</sup>. Vamos a comenzar teniendo en cuenta aquellas que afectan a ese nivel profundo de lo literario que es el simbólico.

Una monja poco experta, que copia el poema en el propio ambiente y época en que escribe San Juan de la Cruz (se trata del manuscrito M<sub>c</sub><sup>3</sup>), cuando se enfrenta en la segunda estrofa con:

Pastores, los que fuerdes  
allá por las majadas al *otero*.

cambia el segundo verso por:

allá por las majadas al *estero*.

A un castellano, deambular por el sur puede depararle algunas sorpresas: que una *canoa* sea en realidad un barquito en el que caben más de cincuenta personas, o que se le muestre un escondido -y para él incomprensible- *estero*<sup>4</sup>. Quien comprendía bien esta voz y la empleaba normalmente era esta monja andaluza que, lejos de la patria chica sanjuanista, sustituía la verticalidad sublimadora<sup>5</sup> de una altura de tierra<sup>6</sup>, que evoca la inmensidad<sup>7</sup> -atributo divino-, por el plácido remanso de un estuario que nos lleva a la dimensión horizontal<sup>8</sup> de la materia terrestre en contacto con el agua.

Con el cambio se ha producido una profunda alteración del sentido poético y simbólico de este pasaje. Se trata de la misma desvirtuación simbólica que comprobamos en el verso 144 del *Cántico*:

aguas, *ayres*, ardores,

que se convierte en:

aguas, *arroyos*, ardores,

en el ms. m<sub>i</sub><sup>9</sup>. Con esta variación, la reciedumbre de la imagen ascendente y dinámica del aire se sustituye por la materialidad horizontal de un agua, transparente y viva<sup>10</sup>, como lo es la de un *arroyo*. Se trata de un vocablo que el Santo no utiliza en ninguna de sus obras, como si no quisiera desentonar, con esa blanda pincelada del paisaje que implica el uso de esta voz, de la naturaleza esencial y engrandecedora inherente al universo imaginario sanjuanista. Por otro lado, la sustitución de *ayre* por *arroyo* afecta a la cercanía simbólica que aquél mantiene con *ardor*, por pertenecer al área imaginaria del fuego<sup>11</sup>; de forma que lo que éste aporta de inasible y sublimador en la versión correcta, se cambia en elemento meramente pasivo en la versión deturpada. El propio Santo, en su Comentario, al asimilar los aires a «las afecciones de la esperanza, porque *así como aire vuelan* a desear lo ausente que se espera» (CB, 20-21, 9)<sup>12</sup>, nos muestra por dónde se ha agrietado el sentido profundo que contenía el aire, que es ante todo el ámbito del impulso ascensional del espíritu: el vuelo místico<sup>13</sup>.

Sin salimos del estricto campo simbólico del 'aire', asistimos en ese mismo manuscrito m, a otra incorrecta interpretación, cuando en el verso 186<sup>14</sup>:

El *aspirar* del ayre,

se sustituye por:

El *resonar* del aire.

El verbo *aspirar* tiene una gran importancia en las obras de San Juan<sup>15</sup>, como lo muestra el mero hecho de la alta frecuencia que tiene en ellas<sup>16</sup>; su sentido es el mismo de esta voz en latín: 'lanzar el aliento hacia algo'<sup>17</sup>. Y el aire, en cuanto soplo, es símbolo del Espíritu Santo, que es aliento -spiritus- y también amor: «porque el Espíritu

Santo, que es amor, también se compara en la divina Escritura al *aire*, porque es *aspirado* del Padre y del Hijo» (CB, 13, 11). De ahí que su cualidad fundamental sea la suavidad por lo que se asimila al *austro-* y su resultado la apacibilidad. Apacibilidad que no encaja ciertamente con la acción de *resonar*, más propia de un viento huracanado<sup>18</sup>, simbolizadora de la cólera divina y no de la infusión de su amor: «Este *aspirar del aire* es una habilidad que el alma dice que le dará Dios allí en la comunicación de el Espíritu Santo, el cual, a manera de aspirar, con aquella su aspiración divina *muy subidamente levanta el alma* y la informa y habilita para que ella aspire en Dios» (CB, 39, 3). Lo que queremos resaltar, en cualquier caso, es que en el ámbito simbólico del aire suave, no tiene sentido la utilización de un verbo como *resonar*, que implicaría un ruido violento, como los que en la poesía sanjuanista refuerzan la imagen de las aguas desbordadas y turbulentas, en interpretación magnificadora de los «los ríos sonoros», y la del trueno: «Esta voz o este *sonoroso sonido* de estos ríos es... un *poder tan poderoso* que la posee, que no sólo le parece *sonido* de ríos, sino aún poderosísimos *truenos*» (CB, 14, 10)<sup>19</sup>. Pero volvamos al principio. Señalábamos allí la sustitución que una monja hacía de *otero* por *estero*, que era deudora de la realidad geográfica y lingüística andaluza en que vivía. En el mismo plano hemos de situar un ejemplo en el que otro copista actúa, si bien en sentido opuesto, reforzando los valores inherentes a la altura, sema que es fundamental en la palabra *otero*. Se trata del copista del ms. m.<sup>20</sup> (que abunda en sustituciones que pertenecen a lo que conocemos con el término de *lectio faciliior*), quien, cuando San Juan escribe en el verso 59 que:

...el ciervo vulnerado  
por el *otero* asoma,

sustituye *otero* por *alto*<sup>21</sup>, siguiendo casi inconscientemente las indicaciones del santo poeta. Éste identifica en el *Comentario* las montañas -prioritariamente y sin nexo de unión alguna- con el Amado<sup>22</sup> por su condición de 'altas'<sup>23</sup>.

La inserción de los poemas del *Cántico* en unas coordenadas geográficas, que van de los montes a la riberas, pasando por los valles nemorosos, nos remite a una naturaleza estilizada y esencializada a la vez<sup>24</sup>, por la impregnación simbólica de que está revestida. Allí el Monte es el elemento clave<sup>25</sup> de elevación -física y espiritual<sup>26</sup>- y espacio sagrado en el que se producen teofanías; aparte de que este paisaje significa la continuidad, no sólo con la tradición mística, sino con la literatura alegórica tardomedieval, pues era en la montaña o en el bosque, donde tenían lugar los encuentros alegóricos. San Juan con los *montes* y las *riberas* logra dar una imagen totalizadora de la naturaleza, utilizando una expresión que aúna los dos vectores simbólicos: verticalidad y horizontalidad, que serán glosados en la prosa, donde se nos dice: «Por los *montes*, que son *altos*, entiende aquí las virtudes... Por las *riberas*, que son *bajas*, entiende las mortificaciones»<sup>27</sup>.

María de San Alberto, al copiar un par de veces<sup>28</sup> este pasaje, en su convento vallisoletano, cambia los *montes* en *prados*,

iré por esos *prados* y riberas,

sustitución que nos lleva de una naturaleza extrema y totalizadora, a un marco natural de más blandos contrastes; el mismo tipo de sustitución que veíamos en *estero* -aunque allí con un término diatópicamente marcado- para llegar a una naturaleza más cercana, más convencional y, sobre todo, menos dramática<sup>29</sup>. Del mismo modo, otra monja no muy letrada<sup>30</sup> sigue los pasos equivocados de su compañera, si bien cambiando ahora los *montes* en *campos*, no en *prados*, con lo que se disuelve todavía más la carga simbólica de la imagen, pues los *campos*, frente a los *prados*, nos distancian, incluso, de la cualidad del verdor inherente a estos últimos.

En el mismo marco de la naturaleza y de lo simbólico ascensional (no es casual que *monte* en castellano tenga no sólo el significado de 'monte', sino el de 'bosque' también), asistimos a una serie de sustituciones de las palabras que significan 'bosque'<sup>31</sup>. Es el caso de *sotos* del verso 22, que el copista del ms. O la cambió en *montes*, posiblemente porque la voz le resultara literaria y hasta arcaica. En lo que le sigue un manuscrito tan descuidado como m<sub>3</sub><sup>32</sup>, aunque éste va más lejos aún, llegando en la sustitución hasta el más neutral *bosques*<sup>33</sup>. Porque el error de h<sub>i</sub> de reemplazar *sotas* por *otros*<sup>34</sup>, que parece debido al dictado, si bien no tiene interés para nuestros propósitos, sirve al menos de confirmación de que *sotos* es un término marcado que debía de crear algunos problemas a los copistas.

Llegados aquí, hemos de volver de nuevo a las alturas de la que los *sotos* nos habían alejado por unos momentos. En el verso 61, las *montañas* se alteran en *entrañas* en el M<sub>6</sub><sup>35</sup>, en franco contraste con el error de los manuscritos a<sub>i</sub>; h<sub>i</sub>; h<sub>2</sub> y L<sup>36</sup> en el verso 102, donde *montañas* sustituye a la buena lectura: *frescas mañanas*. Esta última deturpación quizá se explique porque la circunstancialidad local -el *dónde*- le resultará al copista más esperable, que la temporal -el *cuándo*-, de forma que se le llegaba a colar inconscientemente el espacio concreto donde se podían escoger las flores, sustituyendo con él el plazo temporal de la mañana en que nos había situado San Juan.

La distorsión de la simbología sanjuanista que sirve de trabazón y eje al *Cántico*, que estamos mostrando en esta ponencia a través de unos cuantos ejemplos de errores en su transmisión, no es la única que producen los copistas con sus equivocaciones. Pues hay otras con las que se llega a alterar también el léxico, pero sin originar con ello cambios profundos en el andamiaje simbólico del poema, como ocurre con el «ameno huerto deseado» del verso 132, donde entra la esposa; *huerto* que algunos copistas convierten en *vergel* (a<sub>i</sub>, a<sub>s</sub>, a<sub>2</sub>, v<sub>4</sub>, v<sub>s</sub>, h<sub>i</sub> y m.)<sup>37</sup>. Quizá *vergel* resultara menos sorprendente que *huerto*, dentro de las convenciones literarias y poéticas de la época, sobre todo para quien había olvidado su origen bíblico y su propio significado latino<sup>38</sup>; de forma que, de haber nacido Fernando de Rojas cien años más tarde, a Calixto le hubiera sido mucho más difícil entretenerse con Melibea en un *huerto*: hubiera necesitado, al menos, un *vergel*.

Es éste un nivel de deslitteraturización del mensaje poético que se reduce a la incomprensión del significado de una voz o de un empleo marcado de ésta. Apenas iniciado el poema, en el 2.º verso,

Adónde te escondiste, Amado,  
y me dejaste *con gemido*,

Ana de San Bartolomé<sup>39</sup>, tuvo un tropiezo con el sintagma *con gemido*. Aunque no se trate de una realidad poética inaccesible, ni de una dificultad insalvable, alguna debía de presentársele a la madre, pues cada vez que copió el poema<sup>40</sup>, fiándose de su memoria, sustituyó éste *con gemido* por *vagueando*, con lo que llegó a cambiar totalmente el significado de los dos últimos versos: en vez de 'gimiendo', el amante abandonado se queda 'errando', o 'errante', si se prefiere<sup>41</sup>.

La dificultad de comprensión del léxico sanjuanista aumenta más aún en los tecnicismos poético-filosóficos que acuña el Santo y que no resultan comprensibles sin una lectura detenida de sus Comentarios. Veamos el comienzo de la estrofa 7.<sup>a</sup>:

Y todos cuantos *vagan*  
de ti me van mil gracias refiriendo,

donde ahora somos nosotros quienes tropezamos con un *vagar* que no logramos entender. ¿Quiénes están por ahí vagabundeando son los que dan cuenta de las gracias del Amado? ¿O es ésta una tarea que se reservan para sí los ociosos? Ni con el *DECH* ni con el *Diccionario de Autoridades*<sup>42</sup> podemos salir del atolladero, como no supieron salir tampoco de él unos copistas que innovaron *vagan* en *bajan*, o, incluso, rompiendo con el aspecto externo parecido, con *llegan* o *pasan*<sup>43</sup>. La perplejidad de estos copistas ante la palabra incomprensible debió de llevarles a interpretarla como un verbo de movimiento: quienes bajaban del cielo serían los más adecuados para dar cuenta de las gracias del Creador.

En el comentario que San Juan de la Cruz hace a este verso es donde encontramos la solución al problema de *vagar*. Se trata de un tecnicismo místico, con un origen en el latín *vacare in*, que significaba 'dedicarse a algo'. Este sentido latino tiene en el caso de San Juan y de la mística un uso: *vacare Deo*, que designa el acto de la contemplación a Dios que realizan los ángeles y los hombres. Sin esa clave, el verso «y todos cuantos *vagan*» planteaba graves dificultades de comprensión a los copistas.

Otros son los motivos que originan la sustitución de algunas voces, que sin presentar dificultades de comprensión podían plantear, sin embargo, a algunos lectores un grave problema de decoro, por tratarse de términos que parecían en principio vetados para la poesía. Quizá, por ese motivo, este Amado que *pace* entre las flores resultara sorprendente o, incluso, inelegante, porque a una persona pusilánime con respecto a los riesgos que supone acercarse a la poesía, atribuir a la Divinidad el *pacere*<sup>44</sup> podía resultarle indecoroso<sup>45</sup>. La misma causa puede explicar el motivo de su sustitución en algunos manuscritos de «*cogednos las raposas*»<sup>46</sup> del verso 121, por «*cazadnos*<sup>47</sup> las raposas», rompiendo con el que parece ser uso del propio Santo en la primera versión de su poema, y que incluso él mismo termina adoptando en la versión definitiva<sup>48</sup>, pues *coger* debía de tener en aquella época, y de un modo particular en Andalucía (el centro de difusión del *Cántico* en sus dos versiones<sup>49</sup>), las mismas contravenciones que tiene hoy en grandes áreas de Hispanoamérica.

No faltan errores de los copistas del *Cántico* que proceden de una simple incompreensión de los términos. Por este motivo se cambia *nemorosos*<sup>50</sup> del verso 62, en un manuscrito sevillano de bien avanzado el XVII, en *temerosos*<sup>51</sup>, o en *temerossos* en el ms. V<sub>2</sub> (según Pacho en *tenebrosos*, o en *remorosos* en el ms. O<sup>52</sup> y en *menorosos* en M<sub>6</sub> (según Pacho *memorosos* [p. 593, 62, en p. 731, aparato crítico, *nemorosos* EI, V (Cf. *Cántico*, p. 738, 89), E. (Cf. E. Pacho, *Cántico*, p. 739, 90)], como *tendido* se cambia igualmente en *teñido*, *tegido* o *vestido* (v. 73)<sup>53</sup>, *cosa* en *nada* (v. 89)<sup>54</sup>, *ciervo* en *ciervo* (26)<sup>55</sup>, *austro* en *astro*<sup>56</sup> o *presto* (v. 122). Son equivocaciones que cometen algunos copistas, al tropezar con las formas más tensas de la lengua poética sanjuanista; es decir, con aquellas palabras marcadas, con independencia de su origen culto o tradicional, pues con independencia de éste, tan extremo -o tan incomprensible- podía resultarle a un copista *nemoroso* como *tendido*.

Otras voces que en el limbo de lo paradigmático no presentan ningún problema para su comprensión, como ocurre con *cerco* o *coronado*, en la actualización poética que se hace de ellas en el *Cántico* -en los versos 193 y 75- pueden resultar difíciles de entender; de ahí que se sustituyan por *cerro*<sup>57</sup> y *cierto* el primero y por *rodeado* el segundo<sup>58</sup>. Se trata de un proceso normal de desmetaforización o mejor de abandono de los sentidos figurados que adquieren estos términos en su uso poético.

Una serie de cambios debidos a los copistas carecen de interés para nuestros propósitos: no lo tienen ni la incompreensión de la paronomasia que implica el empleo de *robaste* por *tornaste* del verso 45<sup>59</sup>, o *alma* por *vida*<sup>60</sup> en el verso 37, ni tampoco esas sustituciones que pertenecen a los ejemplos más evidentes de lo que conocemos como *lectio faciliior*, es el caso de *amores* cambiado en *olores*<sup>61</sup>, del verso 127.

ven, austro, que recuerdas los *amores*,

que banaliza sin más la imagen en la que el *austro* se equipara al Espíritu Santo; como lo banaliza que la Esposa se *despierte*<sup>62</sup> bajo el manzano, en lugar de que se *despose*

(verso 137); o que *seguir* el ganado en el verso 85 sea cambiado, con un cuidadoso sentido de la propiedad, por *tener*<sup>63</sup>; o que en el verso 61:

«Mi amado, las montañas»,

se pongan en relación los dos sustantivos que aparecen en el verso, haciendo que el Amado esté «*mirando*<sup>64</sup> las montañas» o que otra vez el sentido de la propiedad convierta el «huerto *deseado*» del verso 132 en el «huerto *del Amado*»<sup>65</sup>. Porque los casos más extremos de este tipo de sustituciones parecen auténticos chistes, como lo sería -si la modificación no fuese casual- el de aquel copista que, en el pasaje de la salida de la bodega (verso 84) «de mi Amado», en vez de «ya cosa no *sabía*», que es lo que escribió San Juan, lo altera en «ya cosa no *veía*»<sup>66</sup>, quizá porque el subconsciente le llevó a pensar que el vino del Amado le hubo de llevar por caminos distintos a los del conocimiento amoroso, que es por donde nos quería guiar el Santo. Y en este dominio de lo banal quien se lleva la palma, quizá, sea el copista que para el verso 107

en solo aquel cabello  
que en mi cuello volar *consideraste*

cambia *consideraste* en *con su desastre*<sup>67</sup>.

Son los riesgos del oficio de copista, que como todos -y de una manera especial el que acecha constantemente a los filólogos- se ve sometido también al despiste, a la equivocación y hasta a la amenaza de esa siesta que, incluso, atacó al maestro Homero. Entre despistes, equivocaciones, sueño, pero también con el deseo de entender de la mejor forma posible el *Cántico Espiritual*, los copistas nos han mostrado distintos modos de leer el poema en los siglos XVI y XVII. Nuestra intención no ha sido dar ejemplos de un universal filológico, que se podía formular así: «no hay copia sin error», y que daría lugar a otro cuasi universal, según el cual lo normal es que tales alteraciones o equivocaciones se den en los elementos lingüísticos más difíciles de comprender. No, lo que pretendíamos era ver, por medio de las alteraciones más relevantes, cuáles son los aspectos más vivos, más sorprendentes, más vanguardistas del lenguaje poético de este Santo tan enigmático.

Tras la aparente sencillez de la lengua de San Juan de la Cruz late uno de los universos simbólicos más complejos y coherentes de la poesía renacentista. Lo que nos han revelado los primeros copistas del *Cántico* es dónde los lectores más espontáneos encontraban la mayor dificultad de comprensión: y es precisamente en la construcción espacial de un poema, que Cristóbal Cuevas explica en esa estructura en que el paisaje montañoso predomina sobre la llanura. El amor que canta el poeta resalta, en última

instancia, porque está contemplado desde la altura. Lo que se altera ante todo son los símbolos más profundos, como los referentes al espacio que acabamos de citar; luego los sentidos figurados de las palabras; el decoro en los usos léxicos en fin. De la mano de los copistas hemos caminado con los pies de plomo de la antífrasis para ver dónde resulta más difícil la comprensión de los recursos literarios de San Juan, o lo que es lo mismo: dónde resulta el poeta más innovador.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[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](http://www.biblioteca.org.ar)

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

