



FACULTAD DE FILOLOGÍA

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2019-2020

Aproximación a la poesía mística de Ana de San Bartolomé

Aproximación á poesía mística de Ana de San Bartolomé

Approaching Ana de San Bartolomé's mystic poetry

Autor: Marcos Filgueiras Allegue

Tutor: Antonio Azaustre Galiana

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Breve biografía de Ana de San Bartolomé	4
2.1. Orígenes. De Almendral al convento de San José de Ávila (1549-1570)	4
2.2. Ana de San Bartolomé, Carmelita Descalza	6
2.2.1. Primeros años en San José de Ávila (1570-1577)	6
2.2.2. Viajes fundacionales con Teresa de Jesús (1579-1582)	7
2.3. Madre Ana: los años en Francia y Flandes	9
2.3.1. En Francia	9
2.3.2. En Flandes	10
3. La sencillez como rasgo definitorio de la obra y carácter de Ana de San Bartolomé	12
4. Análisis de poemas	17
4.1. Apuntes sobre la métrica en Ana de San Bartolomé	50
5. Conexión con San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús	51



FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME:	Filgueiras Allegue, Marcos
GRAO EN:	Lingua e Literatura Españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Antonio Azaustre Gallana
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura Española do Século de Ouro

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Aproximación a la poesía mística de Ana de San Bartolomé

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

Dentro de la literatura mística del Siglo de Oro, las figuras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús han sido objeto de numerosísimos estudios que abordan los más variados aspectos de su vida y obra. Sin embargo, figuras como Alonso de Orozco y Ana de San Bartolomé no han recibido una atención similar.

Este trabajo se ocupa de analizar la obra poética de Ana de San Bartolomé, mística que mantuvo una estrecha relación con Santa Teresa. Dado el escaso conocimiento de su figura, el trabajo comenzará con un apartado donde se resumirán su trayectoria biográfica y sus obras más destacadas. A continuación se procederá al análisis de su poesía mística, el cual se centrará en su elaboración a lo divino de la tradición popular, y en los recursos del lenguaje figurado que utiliza para dar cauce verbal a su inefable experiencia. En estos aspectos, el concepto de *sermo humilis* y la metodología retórica (especialmente en el terreno de los tropos) serán fundamentales en el análisis. Finalmente, se llevarán a cabo algunas calas para comparar la simbología mística empleada por Ana de San Bartolomé con la de los poetas místicos más destacados.

Santiago de Compostela, 30 de outubro de 2019.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (Sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 15 NOV. 2019 Selo da Facultade de Filoloxía
--------------------------------	---	--



1. Introducción

Cuando hablamos de poesía religiosa en el Siglo de Oro, dos nombres propios vienen inmediatamente a la cabeza: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Su poderosísima imaginación, azuzada por lo que conocemos como éxtasis místico, nos legó unos escritos de hermosa factura y de incomparable lirismo. Aunque ellos dos son probablemente los más destacables y estudiados, hubo tanto en su tiempo como en los sucesivos años muchos otros autores que cultivaron este tipo de poesía fervientemente cristiana que tenía el amor a Dios como tema central, y a los que indudablemente no se les ha prestado la suficiente atención. Este trabajo surge de un interés por la poesía religiosa como método canalizador de la experiencia mística que los poetas que la cultivaban afirmaban sentir y, en gran parte, como reivindicación de una figura femenina cuya vida y obra fueron eclipsadas, no tanto en su tiempo como en el nuestro, por su estrecha relación con Santa Teresa. Hablo de la beata Ana de San Bartolomé.

Al tratarse de una figura relativamente desconocida incluso para los estudiosos, este trabajo comenzará con una breve semblanza biográfica que tiene como objetivo situar al lector en un contexto histórico general, para posteriormente introducirlo en el momento concreto que vivía la orden del Carmelo, de la cual formaba parte Ana de San Bartolomé, y en la que desempeñó un papel fundamental, como más adelante veremos. A continuación seguirá la sección central del trabajo: un análisis de algunos de los poemas más importantes de la beata, dentro del cual prestaré una especial atención a los tropos y figuras que le permiten crear un lenguaje figurado que funciona como cauce para la expresión de sus inefables sentimientos¹. Finalmente, intentaré conectar la poesía de Ana de San Bartolomé con la de San Juan y, especialmente, con la de Santa Teresa, de la cual fue hija predilecta hasta la muerte de la religiosa abulense en 1582. Para ello, analizaré las semejanzas y diferencias en su uso del lenguaje figurado.

¹ Para este propósito me serviré básicamente del *Manual de retórica española*, de los profesores Juan Casas y Antonio Azaustre (1997).

2. Breve biografía de Ana de San Bartolomé

Como uno de los elementos previos al análisis de los poemas se incluye un resumen de la biografía de Ana de San Bartolomé. Este apartado se justifica por lo desconocido de su figura, así como por la estrecha relación que su vida guarda con la génesis de sus composiciones. Como fuente principal, utilizaré las obras *Beata Ana de San Bartolomé. Su vida y su tiempo en España, Francia y Flandes (1549-1626)*, de Julen Urkiza (2015) y *Una carmelita en Flandes. Vida de Ana de San Bartolomé, compañera inseparable de Teresa de Jesús (1549-1626)*, de Belén Yuste y Sonia L. Rivas-Caballero (2008)². A través de estas dos biografías, escritas por gente muy cercana al Carmelo Descalzo y a la poesía religiosa del siglo XVI, pretendo, a grandes rasgos, trazar una semblanza de la vida de la beata que nos ayude a entender un poco mejor el cuándo, el dónde, el cómo y el porqué de su actividad poética. Además, y como se ha señalado, este acercamiento cobra más sentido al tener en cuenta que los poemas de Ana de San Bartolomé traslucen momentos, ideas e influencias de peso relevante en su vida. Es decir, conocer sus vivencias nos ayudará a conocer mejor a su persona, pero también a entender mejor su obra.

2.1. Orígenes. De Almendral al convento de San José de Ávila (1549-1570)

Ana de San Bartolomé, cuyo nombre secular fue Ana García Manzananas, nace en la villa toledana de Almendral de la Cañada el 1 de octubre de 1549. Fue hija de dos labradores, Hernán García y María Manzananas, que durante toda su vida inculcaron tanto a Ana como a sus hermanos (tres varones y tres mujeres) su religiosidad cristiana. Julen Urkiza afirma que “[...] la misa diaria, en la que la familia de Ana tomará parte, era la expresión básica de su religiosidad” (2015:140). Su infancia en un hogar tan ligado a la fe pronto despertó en Ana una propensión a la espiritualidad.

La primera década en la vida de Ana de San Bartolomé transcurre mansamente entre la compañía infantil de sus hermanos y su prima Francisca y expresiones de religiosidad entendidas como un juego hasta que, cuando contaba con nueve años, muere su madre. En 1558,

² Aunque la que yo manejo es de 2008, la primera edición de esta obra es de 2006.

un año después, lo hará su padre. Ana se ve huérfana con solo diez años de edad y pasa a estar al cuidado de sus hermanos (era la sexta de siete hijos), quienes deciden encargarle la tarea de ocuparse del rebaño. Es precisamente mientras lleva a cabo este trabajo cuando Ana pasa gran cantidad de tiempo sola en los campos y paisajes de la Sierra de San Vicente, donde de una manera natural y casi por accidente comienza a sentir la llamada de Dios y la presencia del Niño Jesús. Estos episodios resultan especialmente interesantes desde el punto de vista místico, pues Ana habla ya de experiencias de contacto directo con Jesús (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:24). Estas experiencias de apariciones recuerdan indudablemente el éxtasis místico, y aunque daría para un debate aparte la cuestión de si estas fueron reales o simplemente una literaturización de sus primeros sentimientos de religiosidad, podemos afirmar sin lugar a dudas que la vocación de Ana de San Bartolomé fue temprana.

Y a medida que Ana iba creciendo, también crecía su convicción de alejarse del mundo terrenal y servir a Dios de una forma mucho más intensa. Sin embargo, esto chocaba frontalmente con la voluntad de sus hermanos, quienes buscaban para la joven un matrimonio de positivas consecuencias económicas para la familia, tal y como era habitual en el siglo XVI. Así lo afirman Yuste y Rivas-Caballero: “Su familia buscaba candidatos al matrimonio para disuadirla de sus fervores espirituales” (2008:33). A pesar de ello, la joven consiguió posponer cualquier enlace hasta que, cuando tenía diecisiete años, llegó a Almendral un clérigo procedente de Ávila con el que tanto Ana como su prima Francisca comenzaron a confesarse. Este sacerdote cobraría una gran importancia en la vida de la beata ya que, seguramente siendo conocedor de la voluntad de servidumbre religiosa de Ana, le ofrece iniciar los trámites para ingresar en el convento de San José de Ávila, fundado por Santa Teresa de Jesús en 1562. Obviamente, Ana aceptó con gran alegría, pero pronto se encontró con la primera piedra en el camino: sus hermanos no estaban de acuerdo. Sin embargo, algunos de ellos sí accedieron a acompañarla a Ávila en una primera visita al convento, en el verano de 1570, que resultó muy satisfactoria para la joven, aunque no tanto para su familia. Pese a que el deseo de Ana era quedarse allí a la mayor prontitud, no fue posible al no contar con licencia del Obispo, que se encontraba en ese momento en Olmedo (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:39). Por tanto, la joven tuvo que regresar a Almendral y soportar nuevamente las razones de sus hermanos y vecinos que, en vano,

intentaban convencerla de que no ingresase en la orden: “Ana consideraba que el señor había elegido por ella, y, desde esa íntima convicción ¿qué duda podría tener por más negro que todos se lo pintasen?” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:43).

En Ávila, los trámites para el ingreso de la joven en el convento de San José seguían su curso, pero ese mismo verano contrae una enfermedad que pone su deseo en peligro. Ninguna fuente de las consultadas aporta una conclusión taxativa sobre qué dolencia acusó Ana de San Bartolomé, pero mientras que Julen Urkiza la describe como “una flaqueza del corazón” (2015:181) citando la autobiografía de la beata, Yuste y Rivas-Caballero apuntan que esta misteriosa enfermedad la dejó “prácticamente inválida” (2008:45). Ante este revés, sus hermanos deciden encomendar su curación a San Bartolomé y peregrinar con ella a una ermita dedicada al santo que, según Urkiza, sería la ubicada en el municipio de Marrupe (2015:181), a 18 km de Almendral. Al final de esta peregrinación llevada a cabo el 24 de agosto (día, precisamente, de San Bartolomé), tanto Urkiza como Rivas-Caballero y Yuste coinciden en el relato de una especie de curación milagrosa que se produce al entrar en la ermita. Esta intervención fue lo que llevó a Ana a entregarse a este santo y tomar su nombre cuando finalmente acaba ingresando en el convento de San José de Ávila el 2 de noviembre de 1570, a los veintiún años de edad (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:49). Nace así la figura de Ana de San Bartolomé.

2.2. Ana de San Bartolomé, Carmelita Descalza

2.2.1. Primeros años en San José de Ávila (1570-1577)

“Ana, desde su ingreso en el Carmelo, hizo del profundo sentido de la palabra 'servicio' el eje sobre el que giró su vocación religiosa”. Estas palabras de la biografía de Rivas-Caballero y Yuste (2008:49) sirven para ilustrar cómo entendía la fe Ana de San Bartolomé. Una fe que, sin embargo, le fue por momentos esquiva: durante su año de noviciado, la propia beata cuenta que se le “escondió el señor” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:51). Para superar esta crisis, recibió ayuda espiritual de María de San Jerónimo, maestra de novicias del

convento, y llegó incluso a ayudar con las obras de ampliación del monasterio (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:53).

Los meses fueron pasando en Ávila hasta que, “entre la Navidad de 1570 y la primavera de 1571” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:53), se produce el primer encuentro entre Ana y Santa Teresa de Jesús. El encuentro fue breve, pues Teresa (que contaba entonces con unos 55 años de edad) se encontraba muy atareada llevando a cabo su labor fundacional de conventos para Carmelitas Descalzas, que la llevó a Salamanca, Segovia e incluso Sevilla. Sin embargo, esto no impidió que comenzase a haber entre las dos una relación de mutuo aprecio que cristalizaría en una profunda amistad en los años venideros. A este respecto, debe destacarse la labor de Ana de San Bartolomé como compañera, secretaria y enfermera de Santa Teresa, tareas que comenzó a ejercer en 1577 por deseo expreso de la santa (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:58), que ya había vuelto a San José de manera definitiva después de sus primeros viajes fundacionales.

2.2.2. Viajes fundacionales con Teresa de Jesús (1579-1582)

Ana vuelve a caer enferma en 1579 y no puede acompañar a Teresa en su nueva tanda de viajes fundacionales (Urkiza, 2015:271); pero cuando la santa vuelve momentáneamente a San José, decide que la beata la acompañe a los siguientes. De esa forma, ambas carmelitas comienzan un periplo como monjas andariegas que las llevará por los caminos de Castilla durante años, siempre regresando a San José de manera periódica.

El primer viaje juntas comienza el 25 de junio de 1579 y tiene como destino Medina del Campo (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:70), desde donde posteriormente irían a Valladolid y Salamanca. Esta última ciudad es escenario de un momento clave en la vida de Ana de San Bartolomé, pues es donde Santa Teresa de Jesús le pide por primera vez que la ayude con su correspondencia, convirtiéndose así en su secretaria (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:71), cargo por el que la de Almendral es más conocida en nuestros días. Este viaje finalizó con el regreso a Ávila a principios de noviembre del mismo año. Poco después, las dos compañeras volverían a salir, en este caso hacia Malagón (Ciudad Real). Allí permanecen, solucionando algunos

problemas relacionados con la expansión del Carmelo Descalzo, hasta el 13 de febrero de 1580 (Urkiza, 2015:283), fecha en la que parten hacia Villanueva de la Jara (Cuenca). Esta pequeña localidad de la comarca de la Manchuela es otro de los topónimos marcados en rojo en la vida de Ana de San Bartolomé, pues allí asistió por primera vez a Teresa en la fundación de un convento. Esta fundación, solicitada directamente por el ayuntamiento de Villanueva (Urkiza, 2015:288), culmina el 21 de febrero (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:74). Después de esto, y previo paso por Toledo, Madrid y Segovia, Ana y Teresa regresan a San José en junio de 1580, donde solo pasan seis meses antes de volver a salir con el objetivo de otra fundación, en este caso en Palencia, que toma forma oficialmente el 29 de diciembre de ese mismo año. Esta fundación representa la consecución del proyecto vital de Teresa de Jesús, ya que es la primera que se produce tras la *Pia Consideratione* del papa Gregorio XIII, que establecía la división entre Carmelitas Calzados y Carmelitas Descalzas (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:75-76): Teresa de Jesús había culminado su labor.

Hubo más fundaciones, pero centrémonos ahora en la última de la vida de Teresa: Burgos. La santa y la beata, que habían vuelto a San José, salen hacia Burgos el 20 de enero de 1582 (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:88), pero en otoño de ese mismo año Teresa acusa el cansancio vital y del viaje y comienza a mostrar signos de un empeoramiento de la salud. Finalmente, la abulense muere el 4 de octubre en Alba de Tormes (Salamanca). Ana y Teresa se encontraban allí por petición de la Duquesa de Alba, quien quería que la fundadora del Carmelo Descalzo presenciase el nacimiento de su nieto (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:93). Para entender el impacto de su fallecimiento en la vida de Ana, cabe destacar lo que apunta Urkiza: “parecía que era Ana la que estaba en agonía” (2015:382).

2.3. Madre Ana: los años en Francia y Flandes

2.3.1. En Francia

La llegada del Carmelo Teresiano a Francia, en la que Ana de San Bartolomé desempeña un papel fundamental, tiene como hombre clave a Jean de Brétigny. Este francés de origen español viaja en 1583 al convento carmelita de Sevilla (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:107) y queda prendado del modo de vida de las religiosas, de manera que decide llevar la orden a su país. Pese a las múltiples dificultades que se presentaban a lo largo de este proceso, la ilusión en los conventos del sur de España por expandir el Carmelo al país vecino no paraba de crecer (Urkiza, 2015:548-549). Finalmente, las maniobras políticas de Brétigny acaban permitiendo que Ana de San Bartolomé encabece, junto a otras religiosas, la expedición carmelita. El primer viaje, que tenía París como destino, comenzó el 29 de agosto de 1604 (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:113).

Menos de dos meses después, el 18 de octubre, se inaugura el primer Carmelo Teresiano en Francia: el convento de La Asunción de París (Urkiza, 2015:639). Tan solo tres días después de su fundación, esta institución recibe la visita de María de Médici, reina consorte de Francia en aquel momento (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:117). Este hecho debe ayudarnos a entender el revuelo que la llegada del Carmelo causa en París. Ana de San Bartolomé pasa algunos meses en La Asunción hasta que, el 13 de enero de 1605 y tras muchas presiones, acepta dejar el velo blanco, que representaba su voluntad de servicio eterno, y aceptar el velo negro que le permitía ser priora de conventos, así como fundarlos. En el horizonte estaba la ciudad de Pontoise, a unos 47 km de París. La beata llega a su destino dos días después, el 15 de enero, y allí funda su primer convento en solitario, del que además fue nombrada primera priora. Esta fundación supuso para Ana el cumplimiento de la voluntad de su querida Teresa de Jesús: expandir el Carmelo Teresiano. En San José de Pontoise (el nombre mismo del convento era un homenaje a Teresa) fue feliz durante varios meses, y por eso le dolió cuando le comunicaron que tenía que regresar a París ya que Ana de Jesús, que era priora allí, se iba a fundar a Dijon (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:120-122).

En París pasó esta vez tres años, de 1605 a 1608. Julen Urkiza señala un empeoramiento gradual de la convivencia en el convento causado por un cambio de actitud de Pierre de Bérulle, un sacerdote que había acompañado a Ana durante muchos de sus meses en Francia (2015:695). La beata notaba que, pese a ser la priora, la vida del convento era manejada a su antojo por Bérulle (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:125). Esta circunstancia disgustaba mucho a Ana, pues no se correspondía con el espíritu de la orden. Ese desencanto la conduce a un momento de “noche oscura” que toma forma en la composición de poemas como *Si ves mi pastor*³. De este modo, en 1608 la de Almendral expone su deseo de dejar París y recibe el encargo de fundar en Tours, que completa el 18 de mayo de ese año (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:128). Ana tampoco fue feliz en Tours, pues, pese a la distancia, Bérulle se las apañaba para “confiscarle la correspondencia” por medio de otra monja (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:129). En este punto de descontento, Ana afirma tener una experiencia mística: Santa Teresa se le aparecía en sueños y la llevaba “a un país muy lejos” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:130).

La beata abandona Francia, para tristeza de mucha gente, en otoño de 1611. Tenía entonces 62 años (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:134).

2.3.2. En Flandes

Tras dejar atrás París, Ana de San Bartolomé llega al Carmelo de Mons, en lo que hoy conocemos como Bélgica, el 10 de octubre de 1611 (Urkiza, 2015:853). Yuste y Rivas-Caballero describen su estancia en este convento como un “oasis de paz” (2008:134): pasó allí un año y una semana muy discretos, dedicados a los quehaceres propios de la vida religiosa (Urkiza, 2015:859). Su tranquila existencia vuelve a dar un vuelco cuando le encargan ser la fundadora de un nuevo convento, en este caso en Amberes. Deja Mons para llevar a cabo esta tarea el 17 de octubre de 1612 (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:136).

De camino a Amberes, la madre Ana y la comitiva que la acompañaba se detienen en Bruselas, donde pasan un día y medio hospedados en el palacio de Mariemont por petición del archiduque Alberto de Austria y su mujer, la infanta Isabel Clara Eugenia. El matrimonio, que

³ Cfr. Apartado 4 de este trabajo.

tenía gran devoción por Santa Teresa, ardía en deseos de conocer a su compañera inseparable. La beata, además, aprovechó la parada en la ciudad para visitar su Carmelo. Unos días después, a finales de octubre de 1612, la expedición llega a Amberes, concretamente al castillo de la ciudad, donde pasan las primeras noches como invitados de don Íñigo de Borja y su esposa (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:136-139). La fundación llega, por fin, el 6 de noviembre, entre una gran austeridad que complacía mucho a Ana.

Los primeros años en este nuevo convento transcurrieron tranquilamente, aunque con algún problema relacionado con el dinero del alquiler del edificio y fundaciones en Malinas, Nancy y Valenciennes, que si bien no contaron con la presencia de una Ana de San Bartolomé ya envejecida, sí tuvieron la de sus monjas (Urkiza, 2015:995, 998, 1000). Estas fueron seguidas por otras en Lille, Lieja, Amberes, Namur y un colegio en Lovaina (Urkiza, 2015:1008, 1009, 1010, 1014), que aunque eran fundaciones llevadas a cabo por la sección masculina de la orden, no dejaban de ser seguidas atentamente por la beata. La primera década de Ana en Amberes fue, pues, tranquila, ya que además coincidió con la tregua de doce años que tuvo lugar en la conocida como Guerra de los Ochenta Años o Guerra de Flandes, en la que la religiosa de Almendral tuvo una destacable importancia. A este respecto, debemos destacar dos hechos:

□ A principios de diciembre de 1622, los protestantes, al mando de Mauricio de Nassau, iniciaron una escaramuza naval que tenía como objetivo la toma de la ciudad de Amberes (Urkiza, 2015:1084). Cuando la flota holandesa preparaba este ataque, se cuenta que Ana tuvo un mal presentimiento y, en mitad de la noche, despertó a todas las monjas del convento para que rezasen con ella (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:170). Se levantó entonces tal tormenta que Mauricio y sus hombres se vieron obligados a abortar la misión (Urkiza, 2015:1087). Este suceso levantó un gran revuelo y supuso para Ana de San Bartolomé gran fama de santidad no solo en Flandes, sino en toda Europa.

□ Segunda intercesión de Ana, en octubre de 1624 (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:171). El plan de Nassau era aprovechar la masiva presencia del ejército católico en Breda para lanzar una ofensiva sobre Amberes, que se hallaría desprotegida. El intento de asalto al castillo de la ciudad se produce en la madrugada del 13 al 14 de octubre

(Rivas-Caballero y Yuste, 2008:173). La infanta Isabel Clara Eugenia, en una carta enviada al padre Domingo de Jesús María en junio de 1624, había comentado que confiaba más en las oraciones de Ana que en cualquier ejército (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:172). Y parece que así fue, pues otra tempestad se levantó e impidió, por segunda vez, que Mauricio de Nassau y sus hombres tomasen Amberes. Tras estos episodios, Ana fue considerada una auténtica santa en toda Europa, e incluso se le reconoció a nivel oficial como “Libertadora de Amberes” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:178).

Desde ese año de 1624, la beata padeció algunas enfermedades que la fueron debilitando y la dejaron “imposibilitada para caminar y vestirse sola” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:199). Finalmente, Ana de San Bartolomé muere en el convento de San José de Amberes el 7 de junio de 1626, a los 76 años de edad y rodeada de sus monjas, cumpliendo sus deseos de “morir sin ruido” (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:201-202).

3. La sencillez como rasgo definitorio de la obra y carácter de Ana de San Bartolomé

En una conversación telefónica que mantuve con él aproximadamente dos meses antes de la redacción de estas líneas, el padre Julen Urkiza, de los Carmelitas Descalzos de Markina-Xemein (Vizcaya) y probablemente mayor experto en la vida y obra de Ana de San Bartolomé, me decía entre risas y con un tono de profundo cariño hacia la beata que su producción poética es, sobre todas las cosas, “simple, muy simple”. Quedarnos con esta frase de Urkiza como si fuese una anécdota sería caer en una equivocación, pues esta simplicidad supone un rasgo enormemente importante para entender, en primer lugar y por descontado, su literatura, y más específicamente su poesía (que, como ya adelantaba en la Introducción, es el punto sobre el cual se articula todo este trabajo), pero también ciertos rasgos del carácter de la ilustre carmelita que han podido jugar un papel clave en esa aura de santidad sobre la que insisten sus

biógrafos⁴, que la acompañó hasta la tumba y que finalmente cristalizó el 6 de mayo de 1917, cuando fue beatificada por Benedicto XV (Rivas-Caballero y Yuste, 2008:211).

- *Aurea mediocritas*

La existencia de Ana, e innegablemente su actitud a la hora de escribir su poesía, es una muestra viva de este tópico de gran importancia dentro del pensamiento epicúreo que podría traducirse directamente como “mediocridad dorada”. La idea de la *aurea mediocritas*, que se sustenta en la ausencia del lujo y defiende la humildad en el estilo de vida como factor más importante para la consecución de la virtud, es introducida por Horacio en su poema *Carminum II, 10 (A Licinio)*: “*Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula*”⁵.

Como se puede deducir de su biografía, Ana de San Bartolomé no contó con lujos ni en su infancia y juventud, en Almendral; ni en su primera etapa como carmelita, todavía en España; ni en sus años en Francia y en Flandes. En resumen, puede decirse que nació pobre, dentro de una humilde y numerosa familia de labradores; y que su decisión de ingresar en las Carmelitas Descalzas, y no en cualquier otra orden, vendría a ser una extensión de su pasado hacia su presente; un apego tal a la vida modesta que deja su espíritu irremediablemente conectado a ella. De alguna forma, Ana se impregna por completo de los valores del Carmelo, y es precisamente su actitud piadosa y recogida, relacionada indudablemente con la pobreza y los trabajos de sus años de juventud, la que confecciona esa aura de santidad; es decir, de virtud. Un aura que percibió como nadie Santa Teresa de Jesús, quien, no en vano, le diría en su lecho de muerte: “Ana, Ana, tú eres la santa, yo tengo la fama” (Yuste y Rivas-Caballero; 2008:211)⁶.

Como he indicado antes, el propósito central de este trabajo es analizar la poesía de Ana de San Bartolomé. Una poesía que irradia una sencillez e ingenuidad tales que, siendo

⁴ Cfr. Apartado 2.3.2. de este trabajo.

⁵ “Quien prefiere el término medio, que vale lo que el oro, se libra, seguro, de las miserias de una casa arruinada; y se libra, sobrio, de un palacio que le valga envidias”. (Trad. de José Luis Moralejo).

⁶ Los biógrafos toman estas declaraciones de relaciones y epistolarios, que conforman un campo susceptible de ser estudiado con más profundidad en el futuro.

abiertamente anacrónicos, podría incluso calificarse de naïf. El estilo sencillo, sin embargo, encierra orígenes tan complejos y dignos de estudio como cualquier otro, así que he creído útil la confección de un esquema por apartados que explique esta sencillez tan absolutamente definitoria de la faceta poética de la beata:

a) Factores biográficos: Cuando nos introducimos en la poesía de Ana de San Bartolomé, debemos hacerlo teniendo muy claro que no estamos ante una poeta mística de la calidad, trascendencia o erudición de San Juan o Santa Teresa. No era una escritora excepcional o renovadora, sino que su poesía debe leerse como un testimonio flagrante de la inocencia, de lo muchas veces pueril que habita escondido en la virtud cristiana en general y en la carmelita en particular. Si incluso de San Juan se dice (a veces más debido a una inercia de la tradición de las investigaciones sobre él que a un verdadero conocimiento de causa⁷) que era un poeta poco formado y que escribía a vuela pluma, de forma mucho más rotunda podemos decirlo sobre Ana de San Bartolomé. Su niñez, en Almendral, estuvo marcada por la muerte de sus padres cuando tenía solamente diez años, momento en el que sus hermanos deciden que debe ocuparse del ganado (Yuste y Rivas-Caballero, 2008:24). Este hecho es suficiente para entender que su vida no transcurrió, ni mucho menos, entre lujos. Por eso, cuando a los veintiún años ingresa en el Carmelo, podemos decir que Ana ya conocía en sus carnes la parte relativa a la austeridad dentro de la doctrina de la orden.

b) ‘Transformación a lo divino’: Este proceso, fundamental para entender la poesía de Ana de San Bartolomé, se fundamenta en “un sincretismo literario que trata de convertir temas profanos en temas religiosos” (Wagner, 2001:75)⁸. En el caso concreto de la beata, estos modelos profanos correspondían a canciones populares cuyas letras eran cambiadas por otras de temática religiosa, pero manteniendo la música para que pudiesen ser cantadas en el convento. Este proceso recibe el nombre de *contrafactum*, y se produjo con especial intensidad en la

⁷ Cfr. *Cántico Espiritual* (ed. Cristóbal Cuevas García, 1983:48).

⁸ Wagner, Klaus. “La contrafactura ‘a lo divino’ en la literatura de los Siglos de Oro”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras*, nº 29 (2001) pp. 75-83.

España de los Siglos de Oro (Wagner, 2001:75). A día de hoy resulta muy difícil rastrear los modelos en los que Ana se basa para escribir su poesía, lo que imposibilita ofrecer un cotejo directo. Sin embargo, si atendemos a rasgos como el léxico, el ritmo o la métrica, podemos suponer que la ‘transformación a lo divino’ es el procedimiento detrás de sus ‘poemas circunstanciales’, que servían para conmemorar días señalados. Así, y siempre según Urkiza⁹, los poemas *¿Dónde vas con tanta gala?*; *Dos palomas vuelan hoy*; *Llegueme a par de este río y Zagalas*, y *qué buscáis* fueron escritos con motivo de la toma del velo de nuevas Carmelitas que ingresaban en la orden (2014:801, 802, 803, 800); *Levantaos, que viene el día y Despertad de vuestro sueño* celebran el tiempo de Adviento y Navidad (2014: 785, 786); y *¡Oh, niño, qué amor tenéis!*, junto a *Niño, niño, dónde vas*, celebran la liturgia de la Circuncisión de Jesús (2014:787, 788).

Para entender mejor los orígenes del *contrafactum* en el Carmelo, debemos remontarnos a 1575. En este año (según las investigaciones de Dámaso Alonso¹⁰), un poeta llamado Sebastián de Córdoba publica las *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas* (1948:493). Este libro podría haber sido una importante fuente de inspiración para San Juan: “Ese árbol es el árbol de la Cruz; ese pastor es Dios humanizado; esa pastora, es el hombre, nuestra alma, y todo el poema una alegoría del misterio de la Redención” (Alonso, 1948:495). La conclusión a la que se llega es que la configuración del lenguaje místico de San Juan proviene del *contrafactum* que Sebastián de Córdoba aplica a la poesía de Garcilaso.

Pero hay más: en esta línea, Margit Frenk¹¹ habla de un proceso de “folklorización” del que la lírica religiosa es partícipe entusiasta (1983:95). Dentro de esta corriente, Frenk pone como ejemplo el “villancico con estribillo amoroso de carácter popular al que las coplas vienen a dar un sentido religioso” (1983:96), lo cual describe a la perfección el proceso creativo de Ana de San Bartolomé. Este “popularismo” comienza a cobrar relevancia a partir de 1580 (Frenk, 1983:97) y, por tanto, coincide con los primeros años de Ana en el convento de San José de

⁹ San Bartolomé, Ana de. *Obras completas*. (Ed. Julen Urkiza, 2014).

¹⁰ Alonso, Dámaso. “La poesía de San Juan de la Cruz”. *Thesaurus*. Tomo IV, nº 3 (1948) pp. 492-515.

¹¹ Frenk, Margit. “Plenitud literaria de la canción popular” (1983).

Ávila. Allí, de la mano de Santa Teresa, pudo comenzar a establecer un contacto con este tipo de novedades, que luego plasmó en su obra poética.

c) *Sermo humilis*: Otro elemento que explica la sencillez de estilo de Ana de San Bartolomé radica en la noción de *sermo humilis*, una expresión latina que, desde la tradición romana, ha ido tomando forma y sirve hoy, igual que hace cinco siglos, para definir no solo un estilo de escritura, sino también toda una serie de connotaciones de carácter vital, filosófico y religioso que van con ella. Se antoja clave destacar principalmente el estudio *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media* (1969)¹², de Erich Auerbach, cuyas conclusiones cotejaré directamente con el testimonio que da Santa Teresa de Jesús en su escrito *Modo de visitar los conventos de las Carmelitas Descalzas*¹³, en el que ofrece una serie de indicaciones y directrices para la vida y conducta dentro de la orden del Carmelo.

Auerbach se remonta a tiempos de San Agustín para explicarnos una de las “designaciones más usuales del estilo bajo” (1969:43), el cual se convirtió en el modelo de escritura para los poetas místicos. Se trata de un proceso que encierra diferentes niveles de trascendencia, pues aunque ‘lo sencillo’ sea algo que *a priori* pueda parecer de fácil comprensión y asimilación, el *sermo humilis* encierra ciertos valores como medio de expresión en la literatura cristiana que el Carmelo en general, y Santa Teresa de Jesús en particular, supieron entender, moldear y convertir en canal de transmisión para la expresión de sus experiencias religiosas. Insiste el estudioso alemán en que este estilo acabó sirviendo para hablar, paradójicamente, de temas espirituales elevados. Auerbach entiende que una de las direcciones que el *sermo humilis* toma en su desarrollo viene dada por una influencia surgida de la idea de la Encarnación de Cristo como un “rebajamiento voluntario” (1969:44). En este punto, podríamos revisar las enseñanzas de Santa Teresa en el *Modo de visitar los conventos de las Carmelitas Descalzas* para encontrarnos con la siguiente afirmación: “[...] la manera del hablar, que vaya con

¹² El año de publicación original de este trabajo, en alemán, es 1958. La edición que yo manejo es de 1969.

¹³ Las citas de este escrito fueron extraídas de una edición de 1851, consultada en línea, de las *Obras de la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia*.

simplicidad, llaneza, [...] no ir tomando vocablos de novedades [...] que se usan en el mundo [...]. Préciense más de groseras, que de curiosas [...]” (1851:425). Esto vendría a confirmar la idea, basándonos en las aportaciones de Auerbach, de un *sermo humilis* autoimpuesto en el Carmelo, lo que implicaría, en resumen, que los miembros de la orden deben hablar con simpleza, pero de temas elevados dentro del ámbito de la fe.

Estas tres ideas o circunstancias son las que conducen a Ana de San Bartolomé a adoptar un estilo literario en el que abundan el léxico relacionado con el mundo rural, las metáforas y símiles de escasa complejidad y una métrica basada en esquemas populares¹⁴ que, pese a no elevarla a las cimas teológicas y poéticas de los dos grandes carmelitas, sí conforma un testimonio de valor para comprender mejor la idiosincrasia de la mística española del Siglo de Oro.

4. Análisis de poemas

Este apartado, que conforma la parte central del trabajo, consiste en el análisis de un conjunto de poemas de Ana de San Bartolomé. Conviene recordar en este punto que las composiciones de la beata no deben ser entendidas a través de una visión estrictamente literaria, sino como el resultado de un proceso conocido como ‘transformación a lo divino’: los poemas de Ana son, casi siempre, letras religiosas para canciones paganas que eran compuestas para que las monjas de los conventos pudiesen cantar, durante sus quehaceres diarios o en ocasiones especiales, las canciones que conocían sin que sus letras las hiciesen incurrir en alguna blasfemia o pecado por cantarlas. Ana de San Bartolomé no tenía la intención literaria que sí se hace más visible en la obra de los místicos principales: su querida Santa Teresa de Jesús y, sobre todo, San Juan de la Cruz.

Los poemas que voy a analizar han sido seleccionados de entre los quince que Julen Urkiza incluye en la edición de 2014 de las *Obras Completas* de Ana, y que conforman toda la

¹⁴ Sobre estas características se indagará más en profundidad en el apartado 4.

obra poética que aún se conserva de la beata. La decisión de no incluir en el análisis el poema *Versos de la Santa Cruz, compuestos por la Venerable Madre Ana de S. Bartolomé y las hacia tirar en suertes el día de la Exaltación de la Santa Cruz* se basa en las condiciones en las que el texto llega a nuestros días: sólo cuatro de sus 69 estrofas son autógrafas de Ana de San Bartolomé, y el resto se reconstruye en base a las aportaciones de hasta cuatro carmelitas diferentes, que editaron parcialmente la composición (Urkiza, 2014:789-790). Esta circunstancia me genera dudas sobre la integridad del texto original, y dados los problemas textuales que presenta, he preferido no incluirlo en el análisis.

Urkiza denomina a la beata “poetisa circunstancial” (2014:779) en la introducción al capítulo “Poesías” de su edición, lo que refuerza una vez más la idea ya mencionada de que la religiosa de Almendral de la Cañada no era una escritora-artista, por así decirlo, sino más bien una suerte de encargada de componer canciones¹⁵ para los momentos más especiales que puede haber a lo largo de la vida cotidiana del Carmelo Teresiano. Pese a esto, no podemos obviar que también escribió algunos poemas líricos de interés a los que, por supuesto, se les prestará atención.

I. SI VES MI PASTOR

Si ves mi pastor,
háblale, Llorente,
dile mi dolor.
mira si lo siente.

5 Dilo con cuidado
y bien dicho, pastor,
que por qué ha cerrado
así mi corazón,
y siendo él el Señor
10 así se me ausente.

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

¹⁵ Cfr. ‘apartado 3, subapartado B’ de este trabajo.

15

Vuélveme la luz,
caro y buen amigo
y venga la cruz
como seáis servido,
que ese es el camino
que pide el amor.

20

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

25

La noche es oscura
y da grandes temores,
y los robadores
que no se cunduran
y entonces te escondes,
mi buen fiador.

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

30

No os mostréis tan duro,
buena está la prueba
y basta la hecha;
pues veis no es seguro
en tan flaca tierra
y tan sin vigor.

35

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

40

¿Cómo me has metido
en tan fuerte breña
y te has escondido
dejándome en ella,
y en una estrecha senda
sin saber dónde voy?

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

45 Y si me ha entendido,
¿cómo no respondes
a un triste suspiro
que es cierto le oyes?
50 Y eso más me pone
triste y con temor.

Dile mi dolor.
mira si lo siente.

Dile cuál estoy
y todas mis penas,
55 y con gran dolor
de ver sus ausencias,
y en tierras ajenas,
que es más el temor.

Dile mi dolor,
60 mira si lo siente.

Dile que no tarde,
porque yo me muero
y no hallo nadie
que me dé consuelo,
65 si yo no le veo
en mi corazón.

Dile mi dolor,
mira si lo siente.

Dile que a qué hora
70 quiere que le aguarde,
que él mismo la escoja
y que me lo mande,
y que yo le halle
como a mi pastor.

75 Dile mi dolor,

mira si lo siente.

Esta composición de tonos autobiográficos fue escrita por la beata durante su estado de 'noche oscura' en París (Urkiza; 2014:780). Se trata de un poema estructurado en sextillas, pero con la presencia al principio de una cuarteta y con un estribillo en dos versos que se repite hasta en nueve ocasiones.

En la primera estrofa ya se revela que la voz poética pasa por un momento de pérdida de la fe, pues no es capaz de encontrar a su pastor. Esta alegoría, que identifica a Dios como el guía de un rebaño, es habitual en la literatura cristiana¹⁶. Son versos que denotan un cierto desconsuelo, pues en el tercero y el cuarto se deja entrever que las quejas de la voz poética no han sido atendidas y por eso necesita que Llorente, nombre típico para el pastor en la literatura del siglo XVI¹⁷, le diga su dolor a ese otro pastor que, como decía, debemos identificar con la figura de Dios.

Las cuitas continúan en las segunda estrofa, más explícita. La voz poética pide a Llorente, dirigiéndose a él por el vocativo "pastor" (v. 6), que le pregunte a Dios "[...] por qué ha cerrado / así mi corazón" (vv. 7-8), es decir, por qué ya no siente el amor o fervor religioso que antes sentía. Los dos versos siguientes profundizan en esta idea y apuntan a que es Dios el que se ha alejado de la voz poética, y no al revés (vv. 9-10; "y siendo él el Señor / así se me ausente"). Ana de San Bartolomé no atribuye su crisis de fe a un cambio de mentalidad personal, sino directamente a que Dios la ha abandonado. Esto es un reflejo de la religiosidad pasiva o contemplativa que se practicaba entonces en el Carmelo. Esta estrofa es seguida por dos versos que ya aparecían en la primera y que conforman un elemento que será de importancia capital en la poesía de Ana de San Bartolomé: el estribillo. En este poema tiene dos versos (vv. 11-12, y se repite en los vv. 19-20, 27-28, 35-36, 43-44, 51-52, 59-60, 67-68 y 75-76), aunque su extensión

¹⁶ Una muestra de ello se observa, por ejemplo, en el Salmo 23 ("El señor es mi pastor, nada me falta") o en la explicación de los sentidos del nombre que ofrece Fray Luis de León en su diálogo *De los nombres de Cristo*. Concretamente, "Pastor" es el cuarto nombre que se explica en el libro primero, después de "Pimpollo", "Fazes de Dios" y "Camino". Véanse las pp. 220-241 en la edición del diálogo que se incluye en la bibliografía.

¹⁷ Véase el poema de Santa Teresa *Al nacimiento de Jesús*: "mas es pariente de Bras, / y de Menga, y de Llorente" (vv. 6-7) o la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*, de Juan del Encina, en la que se presentan cuatro pastores: Beneito, Bras, Pedruelo y Llorente.

es variable, y consiste en una repetición que la beata aplica en sus composiciones por influencia de los villancicos populares que conoció durante su infancia y adolescencia. Como digo, este recurso aparecerá y será señalado en otros poemas de Ana de San Bartolomé.

La tercera estrofa, que comprende los versos 13-18, supone una declaración de intenciones de la voz poética, que, lejos de renegar de su fe, se comunica directamente con Dios (rasgo característico de la poesía mística) y le pide "vuélveme la luz", haciendo uso de otra metáfora muy enraizada en la literatura católica (Dios y la fe como luz). Prosigue con, quizás, un guiño o referencia a la tradición poética medieval galaicoportuguesa, al utilizar el término "amigo" (v. 14) para referirse a Dios: si fuese así, ello supondría una interesante síntesis de dos tradiciones, la mística y la galaicoportuguesa, que rara vez han cruzado caminos en nuestra literatura, pues el término "amigo" tiene también una evidente presencia en la literatura religiosa. Como muestra, por ejemplo, en el *Cantar de los Cantares*: "Tal es mi amado, tal es mi amigo / Oh, doncellas de Jerusalén".

Sigue con una metonimia (v. 15; identifica a Dios con la cruz) y clausura la estrofa hablando de la fe como de un "camino que pide el amor" (vv. 17-18). En la cuarta estrofa, la voz poética describe su estado identificándolo con una "noche oscura" que "da grandes temores" (v. 21-22) y en la que Dios está oculto o escondido (v. 25). Es muy probable que el concepto de "noche oscura" para referirse a una etapa de pérdida de fe llegase a Ana de San Bartolomé a través de la lectura de San Juan de la Cruz, concretamente de su poema *La noche oscura del alma*.

La quinta estrofa puede dividirse en dos partes: una primera (vv. 29-31), en la que la voz poética pretende hacer ver a Dios que este abandono al que la somete no debería ser tan duro, pues ya ha demostrado con sus actos pasados ("buena está la prueba / y basta la hecha") que su amor por él es verdadero; y una segunda (vv. 32-34), en la que se identifica a sí misma con una tierra "flaca" y "sin vigor" sobre la que una prueba de fe demasiado dura puede tener consecuencias desastrosas. Las dos estrofas siguientes (vv. 37-42 y 45-50) son preguntas retóricas que buscan comprender la razón por la que Dios ha decidido someterla a una prueba de fe tan complicada y en la que se siente tan sola y desamparada, así como el hecho de que, aun

¿Quién me podrá apartar
de tu presencia,
ni dar ningún solaz,
no estando en ella?

Esta composición de 22 versos, organizada en tres sextillas y una seguidilla es, al mismo tiempo, una declaración de amor espiritual y un ruego para no ser abandonada por Dios. Fue escrita, al igual que la anterior, durante los duros momentos que la beata atravesó en París (Urkiza; 2014:783). Destaca por la fuerza con que comienza, con ese vocativo entre exclamaciones que nos deja claro que el yo poético busca establecer un contacto directo con Dios, como suele ser habitual en la poesía mística. Afirma, a través de una metonimia que establece la fe como trasunto del espíritu, que tras haber conocido al Señor le resulta ahora imposible encontrar "la gloria" (v. 6) sin él. Se trata de una declaración de amor, típica de este tipo de poesía, en la que la voz poética entrega por completo su vida y su destino al ser amado, que en este caso es Dios.

La segunda estrofa (vv. 7-12) sigue en la misma línea. Insiste en que su vocación fue una especie de amor a primera vista que la bendijo para el resto de su vida. Este amor, que entra por los ojos y que es un rasgo muy habitual en la poesía amorosa, tanto de tradición religiosa como petrarquista, es de una magnitud tal que la voz poética es incapaz de pensar en hallar "deleite" (v. 12) a través de otras vías. No obstante, la tercera estrofa es un poco más transparente y, por decirlo de algún modo, directa: vuelve a apelar a Dios para decirle que, si no va "adonde os vea" (v. 16), el resto de sus días serán "muerte" (v. 13). Esta estrofa puede ser interpretada como un reflejo de la voluntad que tuvo siempre Ana de San Bartolomé de entrar en el Carmelo y que, por tanto, sería ese el lugar desde el que ver a Dios. Los versos 17 y 18 vienen a apuntalar la noción de que el contacto con él supone un "goce [...] sin pena / y sin gemido". El uso de "gemido" como sinónimo de 'cuita', 'queja' o 'dolor', estableciendo una figura cercana a la metonimia, también es habitual en San Juan de la Cruz (recordemos ese "¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?" del *Cántico Espiritual*). Por último, la cuarta estrofa está compuesta por una interrogación retórica que pretende subrayar dos realidades: la unión eterna

de la voz poética con Dios ("¿Quién me podrá apartar / de tu presencia,"); y la incapacidad de experimentar goce alguno fuera de esta unión ("ni dar ningún solaz, / no estando en ella?").

III. ¡OH DULCE JESÚS!

¡Oh dulce Jesús,
nuestro bien y gozo!
Dadme vuestra luz,
mírenme tus ojos.

5

Jesús me miró
y yo le miré.
Díjome: "Yo, yo
por ti moriré".

Estamos ante una composición breve, de tan solo ocho versos, en la que Ana de San Bartolomé se dirige directamente a Jesús para adorarlo. La primera estrofa, una redondilla de versos hexasílabos, es una especie de rezo o invocación. La voz poética se dirige a Jesús y, tras reconocerlo como "bien y gozo" (v. 2) de la humanidad, pide que la mire. De nuevo, resulta interesante la presencia de la metáfora, muy recurrente en la literatura en general y en la amorosa en particular (y la poesía mística no deja de ser, en cierto modo, un tipo de poesía amorosa), de equiparar la mirada del ser amado con la luz. En el caso de este poema, esta metáfora se da de manera orgánica, casi imperceptible: los versos 3 y 4 funcionan como sinónimos, ya que para Ana, la mirada de Jesús y la luz son una misma cosa.

En la segunda estrofa, la voz poética nos relata un trance, un encuentro. Esto es precisamente lo que caracteriza a la poesía mística frente a otros tipos de poesía religiosa: el relato del poeta de su encuentro o conexión con Dios, con Jesús o con un santo. Ana y Jesús se miran (vv. 5-6) y en ese momento, él le habla. Esto recuerda a ciertos episodios de la biografía de Ana escrita por Belén Yuste y Sonia L. Rivas-Caballero (2008:24-25), en los que se relata cómo durante su infancia, en la soledad de los campos de su Almendral de la Cañada natal, la beata, que por entonces era todavía una niña, había cultivado un rico mundo espiritual que podría haber derivado en apariciones como la que se relata en los cuatro últimos versos de este poema. Jesús, finalmente, se dirige a Ana y le dice: "por ti moriré" (v. 8). Parece claro que en este verso

personas, sino que es una urgencia del espíritu, la parte humana que está en contacto directo con Dios a través del alma. Se trata del reflejo de la religiosidad mística de Ana de San Bartolomé, probablemente reforzada en su relación con Santa Teresa.

El poema comienza con una pregunta formulada por el alma, a cuya puerta alguien está llamando "con tal porfía" (v. 1), es decir, de forma vehemente y obstinada; y "con gemido" (v. 2), lo que revela una pena o dolor. Estos dos versos contribuyen a la idea de Dios como una fuerza que busca entrar en el alma de los fieles a través de la vocación. Una vez más conviene llamar la atención sobre la construcción "con gemido", que como ya vimos aparece en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y en el poema de Ana *¡Dios mío y mi Señor!*, composiciones que igualmente recrean el encuentro de alma con Dios. Los versos del 3 al 6 son la respuesta de la conciencia, que forma a su vez el estribillo del poema. Sin embargo, en esta primera aparición se incluye un verso intermedio (v. 4; "que os apela noche y día") que no aparece en el estribillo de la segunda ni de la tercera estrofa. Una vez más, debemos hablar de la profunda influencia que tiene la poesía popular de Ana de San Bartolomé y que la lleva a reproducir este tipo de fórmulas.

La segunda estrofa consta de dos partes: la primera constituye una declaración de amor incondicional que cristaliza en el verso 9 ("y por vuestro amor suspiro") y no depende en absoluto de ninguna circunstancia externa ("Con el frío y el calor / yo os atiendo a estos vientos"). El verso 8 puede ser problemático, por eso debe apuntarse que "jalea" es una voz que ya en sentido popular se asocia con el enamorado, y en *Autoridades* se registra la expresión "hacerse una jalea" ('amar con gran ternura'). En este caso, aplicada a los cabellos, la voz pondera su hermosura, incluso su dulzura, pero siempre con esa asociación entre ese licor y la ternura del amor.

Los versos 10 y 11 reiteran el estribillo, esta vez sin verso intermedio. Por último, la tercera estrofa expresa cómo la voz poética persigue al ser amado a través de terrenos vírgenes y hostiles¹⁹ (vv. 12-13; "Yo me he entrado por las breñas, / habiéndome mal herido"), lo que ha supuesto para ella muchos sufrimientos. Esta idea de la herida (vv. 14-15-16; "y la sangre de mis

¹⁹ Se trata de una manifestación del tópico *locus eremus* en esa alegoría amorosa que se aplica al ámbito religioso.

venas / por este suelo vertido / sin tasa ni sin medida") como una forma de probar la piedad, de demostrar la ferviente devoción por Dios, es un recurso bastante habitual en la lírica mística y, en general, en el cristianismo de fe exacerbada (penitentes, disciplinantes...). Por último, los versos 17 y 18 cierran el poema con una nueva repetición del estribillo, reforzando una vez más la huella popular en las composiciones de Ana de San Bartolomé. Una huella que, en este poema, puede verse también en el uso de voces como "breñas" (v. 12).

V. LEVANTAOS, QUE VIENE EL DÍA

Levantaos, que viene el día
y es claro el sol en los ojos,
y podrás ver sin antojos
a la Virgen esclarecida.

5 Levantaos de vuestro sueño
 y no queréis más tardar.
 Mirad, que os viene a buscar
 con la lumbre de sus ojos,
 y podréis ver sin antojos
10 la Virgen esclarecida.

 Levantaos con alegría
 y dejar vuestro reposo,
 y llevaréis el tesoro
 a la que fuere tardía.
15 Y veréis con vuestros ojos
 la Virgen esclarecida.

Estamos ante una "poesía festiva [...] hecha para una noche de Navidad" (Urkiza; 2014: 785), es decir, se trata de una muestra más de la labor de transformación a lo divino que desempeñaba Ana de San Bartolomé en el Carmelo. La sextilla es predominante en esta composición que, sin embargo, presenta su primera estrofa en redondilla. La métrica encaja con el tono popular del estribillo.

Esta poesía destaca por el anhelo de la voz poética de compartir el regocijo que halla en la visión de la Virgen con sus hermanas, a las que en hasta tres ocasiones insta a levantarse y acudir al encuentro. Resulta obvio que se habla de un momento cercano al alba²⁰ (v. 1; "[...], que viene el día"), en el que el claro sol de la mañana (v. 2) permitirá a las monjas contemplar "sin antojos" (v. 3), es decir, con total certeza y sin ninguna duda, a la Virgen. Esta estrofa resulta muy interesante puesto que revela la naturaleza inocente de la devoción de Ana de San Bartolomé: una mística a la que se le aparece la Virgen y que, en lugar de mostrarse temerosa o anonadada (una reacción de la que sí da cuenta San Juan cuando habla de ese "no sé qué que quedan balbuciendo"²¹), decide ir a buscar a sus hermanas para compartir el éxtasis de su visión.

La segunda y tercera estrofa comienzan de forma muy parecida, rasgo que otorga al conjunto del poema un ritmo propio de la canción popular. Se diferencian en los versos intermedios: en la segunda cabe anotar, en primer lugar, que Ana habla de la voluntad de la Virgen de ir al encuentro de las otras carmelitas (v. 7; "Mirad, que os viene a buscar"), además de esa metáfora tan repetida en la poesía amorosa que identifica los ojos del ser amado con la luz (v. 8), y que asimismo encontramos en otros poemas de la beata. Los versos 9 y 10 repiten, con una extraña y posiblemente accidental modificación de la primera persona del singular por la primera persona del plural, los dos últimos de la anterior estrofa. Nuevamente, este tipo de repetición nos permite entrever la influencia que las composiciones populares ejercen en la poesía de Ana de San Bartolomé²².

Los versos 13 y 14 presentan la posibilidad de ser interpretados de distintas maneras, pero pueden entenderse con el sentido de que Ana exhorta a sus hermanas a dejar el reposo y levantarse para ver a la Virgen; esa visión es "el tesoro" (v. 13), y se lo llevarán (es decir, le contarán su visión de la Virgen) a la que se levante tarde (v. 14; "a la que fuere tardía"). Cierra la estrofa y el poema con una repetición del estribillo, esta vez con notables modificaciones con respecto a los dos anteriores, pero manteniendo el mensaje original.

²⁰ En la lírica tradicional, el alba es un momento de reencuentro o separación de los amantes. Véase, por ejemplo, el villancico *Al alba venid, buen amigo*.

²¹ Verso 35 del *Cántico Espiritual* (ed. Cristóbal Cuevas García, 1983).

²² Véase, por ejemplo, *¿Quién llama con tal porfía?*.

VI. DESPERTAD DE VUESTRO SUEÑO

Despertad de vuestro sueño,
mirad que ya viene el día;
y dad posada a María
que no la conoce el suelo.

5 Sola viene y sin amparo
de ninguna criatura,
solo un hombre cansado
de ver la gente tan dura.

10 Hoy tenéis buena ventura,
recibidla en el Carmelo;
mirad que ya viene el día,
despertad de vuestro sueño.

Según Urkiza, esta poesía fue compuesta para celebrar "el tiempo litúrgico del Adviento y la Navidad" (2014:786), afirmación que se corrobora al advertir la mención que se hace de María, madre de Jesús, que busca posada tal y como se cuenta en la Biblia, concretamente en Mateo 1:18-25. Esta composición de tres redondillas comienza con una especie de llamada de atención (vv. 1-2) que podría estar dirigida al lector, aunque también, y esta opción parece más verosímil dada la ausencia de "voluntad literaria" en la obra de Ana de San Bartolomé, a las monjas del Carmelo, que estarían animándose unas a otras a "dar posada a María" (v. 3) mientras cantan. El verso 4, a través de un proceso de metonimia, aporta a "suelo" el significado de 'refugio', 'amparo', 'posada': lo que Ana de San Bartolomé trata de subrayar es el largo camino que han transitado María y José, sin descanso, a lomos del borrico con el que llegaron a Belén.

La segunda estrofa resalta las paupérrimas condiciones en las que María y José llegaban a Belén, después de haberles sido negada la entrada en todas las posadas en las que habían intentado pernoctar. La organización de los versos intenta subrayar la falta de acogida: en los dos primeros, mostrando el desamparo de María; luego, calificando a José como hombre

cansado de ver el rechazo e ingratitud de aquellos a quienes pedían posada. El verso 8 es una crítica a las personas que negaron posada al matrimonio, a las cuales la voz poética califica de "duras" ('cruels', 'insensibles'). Esta composición es, por tanto, un "villancico de autor", tanto en el sentido que le damos hoy en día a la palabra (canción de tema religioso destinada a ser interpretada en Navidad) como en el de canción popular breve.

Por último, la tercera estrofa vuelve a instar a las monjas del Carmelo a recibir a María, e indica que la llegada de la Virgen es sinónimo de "buena ventura" (v. 9). Los dos versos siguientes construyen un paralelismo con los dos primeros, un procedimiento que imita lo que sucedía en los villancicos populares. Una vez más, Ana de San Bartolomé da muestras de su condición de "poetisa circunstancial" del Carmelo con una composición que, como no podía ser de otro modo en la beata, bebe abundantemente de la lírica popular y se apoya en ella para crear su poesía.

VII. ¡OH, NIÑO, QUÉ AMOR TENÉIS!

¡Oh Niño, qué amor tenéis!
¿Qué haréis cuando seáis grande,
si acabado de nacer
ya derramáis vuestra sangre?

5 Niño, vos bien parecéis
que vivís enamorado,
y aunque niño y disfrazado,
en la guerra moriréis,
y es cierto pagaréis
10 el vestido y nuevo traje,
y derramáis la sangre
acabado de nacer.

Vos venís entre enemigos,
y esto presto lo veréis,
15 que por vos matan los niños
porque piensan os coger.
Y vos, Niño, lo queréis

20 de venir por su rescate,
y acabado de nacer
derramáis vuestra sangre.

Hoy mostráis ser esclavo
y sujeto a la ley,
no siendo vos obligado
porque sois la misma ley.
25 ¡Oh Niño, qué amor tenéis!
¿Qué será cuando seáis grande,
que acabado de nacer
ya derramáis vuestra sangre!

30 Hoy venís a ser hermano
de esta gente mal cortés
que tiene trato de villano,
y os quieren llevar con él.
¡Oh Niño, qué amor tenéis!
35 ¿Qué será cuando seáis grande,
que acabado de nacer
ya derramáis vuestra sangre?

40 Recibidme, mi dulce amado,
para limpiaros los pies
y enjugarlos con un paño,
que lo habréis menester.
¡Oh Niño, qué amor tenéis!
¿Qué será cuando seáis grande,
que acabado de nacer
ya derramáis vuestra sangre.

Urkiza afirma que esta composición de 44 versos está "dedicada a festejar la Circuncisión del Niño Jesús" (2014:787). Es un poema en octavillas, aunque con algunos versos de cómputo silábico irregular²³

²³ Concretamente, el v.9 ("Y es cierto pagaréis"), el v. 31 ("que tiene trato de villano") y el v. 37 ("Recibidme, mi dulce amado"). El primer caso puede ajustarse a ocho sílabas mediante diéresis; en el caso de los otros dos, es necesario aplicar una sinalefa.

A nivel temático, destaca la idea del derramamiento de sangre a lo largo de la vida de Cristo. La voz poética se dirige, como vemos en la primera estrofa, a Jesús durante su niñez, pero sabedora de la suerte que su futuro le depara. Esta estrofa, además, contiene en sus dos últimos versos el estribillo del poema, que aunque con ciertas modificaciones, cierra las demás. La idea de Ana de San Bartolomé consiste, en primer lugar, en hacer referencia al derramamiento de sangre consecuencia de la circuncisión que, como judío, le fue practicada a Jesús "a los ocho días de nacer" según el evangelista Lucas (Lucas, 2:21). La beata hace referencia a este hecho con los siguientes versos: "si acabado de nacer / ya derramáis vuestra sangre". Este derramamiento de sangre a una edad tan prematura sería una especie de adelanto de todo lo que posteriormente ocurriría con él (crucifixión y muerte), y que la voz poética parece profetizar en ese "qué haréis cuando seáis grande" (v. 2).

La segunda estrofa vaticina el futuro de Jesús ("en la guerra moriréis"), un futuro al que el niño es completamente ajeno y respecto al cual vive despreocupado ("vos bien parecéis / que vivís enamorado"). La voz poética muestra su desasosiego ante el sino irremediable de Jesús en una composición de sentimentalismo exacerbado (observemos las múltiples exclamaciones y preguntas retóricas) y de fuentes indudablemente bíblicas, como se ve al comienzo de la tercera estrofa: los versos 13-16 son una clara referencia a la Matanza de los Inocentes, episodio del Nuevo Testamento (Mateo, 2:16-18). Según relatan estos versículos, Herodes ordena ejecutar a todos los niños menores de dos años de Belén y sus alrededores, ya que llega a sus oídos que ha nacido un rey y él, como soberano de Judea, decide que no puede permitirlo. Por eso la voz poética advierte a Jesús que "venís entre enemigos" y que "por vos matan los niños / porque piensan os coger", pero es consciente al mismo tiempo de que su misión final es morir por todos los hombres ("lo queréis [que lo cojan] / de venir por su rescate [el de los niños que están siendo ejecutados]"), es decir, del hecho de que, de una manera metafórica, Jesús acabará entregándose para salvar a todos los demás. La cuarta estrofa refuerza la idea de un Jesús en peligro, pues el rey Herodes ha declarado que, por su condición de niño, debe ser ejecutado (por eso es "esclavo / y sujeto a la ley"), lo cual no deja de ser paradójico porque Jesús, como hijo de Dios, es en sí mismo "la misma ley". Llama la atención la rima que se produce entre los versos 22 y 24

(ley-ley), nueva evidencia de la condición de poeta circunstancial, y no profesional, de Ana de San Bartolomé.

La quinta estrofa sigue en esta misma línea, y lamenta que el nacimiento de Jesús se produzca en unas circunstancias tan adversas y siendo buscado por los lacayos de Herodes ("venís a ser hermano / de esta gente mal cortés"), que quieren poner fin a su vida ("y os quieren llevar con él [con Herodes, a quien no se menciona explícitamente en ningún momento del poema]").

La sexta y última estrofa es distinta, pues la voz poética deja de lamentarse por la Matanza de los Inocentes y se ofrece a servir a Jesús, a quien denomina "mi dulce amado" (v. 37) en una muestra más del vínculo de Ana de San Bartolomé con la tradición mística, para limpiar sus pies y "enjuagarlos con un paño", tal y como hizo Jesús a sus discípulos según San Juan Apóstol (Juan, 13:5).

VIII. NIÑO, NIÑO, DÓNDE VAS

Niño, Niño, ¿dónde vas
a vivir entre enemigos?
Y esto presto lo verás,
que por ti matan los niños.

5 Y vistas nueva librea,
pagarás hoy el obraje,
que es costumbre que se hace
en los niños de esta tierra.
10 Hoy derramarás tu sangre
en señal que morirás.
Y esto presto lo verás,

Quisiérate regalar
por el amor que me muestras
y servirte de portal
15 donde tú miño nacieras.
Mas ¡ay!, que yo soy el mal
para que, Jesús, padezcas.

Y esto presto lo verás,

20 Porque se mueren de envidia
 los que aquí llaman señores.
 ¡Ay, niño, que tus amores
 te traen donde morirás!
 Y esto presto lo verás,

25 Niño, niño, ¿dónde vas
 a vivir entre enemigos?
 Y esto presto lo verás,
 que por ti matan los niños.

Composición de 27 versos que, al igual que la inmediatamente anterior, está "dedicada a festejar la liturgia de la Circuncisión del Niño Jesús" (Urkiza, 2014:788). Presenta enormes similitudes con *¡Oh Niño, qué amor tenéis!*, como veremos a continuación.

La primera estrofa hace referencia a la Matanza de los Inocentes, explicada en el análisis del poema anterior, pero en la segunda ya hay un cambio de tendencia hacia una temática más relacionada con el rito judío de la circuncisión. En esta línea, la voz poética le dice al niño que "pagarás hoy el obraje / que es costumbre que se hace / en los niños de esta tierra" (vv. 6-8), es decir, que tendrá que someterse al rito tradicional de la circuncisión, el cual le hará derramar sangre (v. 9). Esta sangre es, para la voz poética, un presagio de muerte (v. 10; "en señal que morirás").

La tercera estrofa permite vislumbrar una actitud penitente de la autora, pues al mismo tiempo que se entrega al servicio del niño (vv. 12-15; "Quisiérate regalar / por el amor que me muestras / y servirte de portal / donde tú niño nacieras"), también reconoce su culpa y sus pecados como ser humano, por los cuales Jesús acaba muriendo crucificado (vv. 16-17; "Mas ¡ay!, que yo soy el mal / para que, Jesús, padezcas"). La cuarta estrofa, por otro lado, hace referencia a las órdenes de Herodes de ejecutar a Jesús, las cuales Ana de San Bartolomé asocia a la "envidia" (v. 19); un poco más adelante, en los versos 21-22, nos habla de cómo es el amor de

Cristo por los hombres, un amor que le hizo bajar a la Tierra y morir por ellos ("¡Ay, niño, que tus amores / te traen donde morirás!").

El poema se cierra con una repetición de la primera estrofa, característica que recuerda mucho a las composiciones populares, influencia omnipresente en la poesía de la beata.

IX. DE CRUZ NOS VINO LA VIDA

De cruz nos vino la vida,
y así quien vida quiere
viva en cruz, si muriere
vida en cruz está escondida.

5 Sin cruz no hay gracia ninguna,
ni cruz con eterno llanto.
Santidad y cruz es una:
no hay ninguna cruz sin santo,
ni santo sin cruz alguna.

10 En las cosas de valor,
donde hay llave y cerradura,
el que las llaves procura,
llave de cruz es mejor,
menos falsa y más segura.

15 Y así nuestro Dios conversa,
que en su reino de la luz
a nadie se dé la puerta
si por vos, llave de cruz,
primero no fuere abierta.

Curioso poema de 19 versos en el que Ana de San Bartolomé demuestra su habilidad como poetisa capaz de aprovechar al máximo la sonoridad y la rima de las palabras, en una

estructura que recuerda a la redondilla castellana²⁴. El tema es la alabanza de la Cruz, que por metonimia funciona como equivalente a Cristo.

La primera estrofa coloca a la cruz como origen y custodio de la vida, de tal forma que "quien vida quiere viva en cruz" y "si muriere vida en cruz está escondida" (vv. 2-4). La presencia de juegos de palabras de este tipo es recurrente a lo largo de toda la composición. Continúa haciendo referencia a la cruz como imprescindible para la "gracia" (v. 5), en el sentido de 'cualidades que hacen agradable a la persona o cosa que las tiene', y a la incompatibilidad de la cruz con un "eterno llanto" (v. 6). Se trata, sin duda, de un poema alegre y optimista que nos presenta la cara más amable de la fe. Afirma a continuación que cruz y santidad son una (v. 7), y que, de igual modo que todas las cruces tienen un santo (v. 8), todos los santos tienen su cruz (v. 9), en un retruécano que subraya la sonoridad y los juegos verbales del poema. La composición es, sin duda, una especie de juego de palabras que posiblemente Ana escribiese a modo de entretenimiento para las monjas: una muestra más de la transformación a lo divino.

La parte más curiosa del mismo está en la tercera y cuarta estrofas, en las que introduce el concepto de la "llave de cruz" como la más segura para las cerraduras²⁵ y explica cómo Dios, para la puerta de su "reino de la luz" (v. 16), también ha elegido una llave así. Obviamente, la voz poética está estableciendo una metáfora entre la llave de cruz y la función como llave que tiene la cruz (es decir, la fe) a la hora de abrir las puertas del paraíso. Este poema es el más destacable de la obra de Ana de San Bartolomé si atendemos a aspectos estrictamente literarios.

²⁴ En este sentido, cabe destacar que los versos 2 y 3 requieren de una diéresis que deshaga el diptongo y complete el octosílabo.

²⁵ Esta idea aparece, también con sentido religioso, en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599): "Procurar y obrar bien a quien te hace mal es obra sobrenatural, divina escalera que alcanza gloriosa eternidad, llave de cruz que abre el cielo, sabroso descanso del alma y paz del cuerpo" (ed. de J.M. Micó, 1992, p. 186). También en el *Romancero espiritual* (1612) de José de Valdivieso: "Quando el divino Moysés / parte a abrir las aguas rubias, / y con la llave de cruz / del cielo la cerradura" (ed. de J. M. Aguirre, 1984, p. 200).

X. ZAGALAS, Y QUÉ BUSCÁIS

Zagalas, ¿y qué buscáis
en esta vida tan nueva?
¡Y vestís nueva librea!
Doyme a Dios si vos no amáis.

5 El amor no os da lugar
a escuchar tantas razones
como los del mundo os ponen
queriéndoos perturbar.
¡Oh, qué engañados están,
10 de que vuestra suerte es buena!
¡Y vestís nueva librea!
Doyme a Dios si vos no amáis.

¡Dichosa la amistad
del maestro que os enseña!
15 Pues dejáis la libertad
y tomáis la vida estrecha,
y en lugar de munda seda
os vestís gordo sayal.
¡Y vestís nueva librea!
20 Doyme a Dios si vos no amáis.

Como los ciervos saltáis
subiendo las altas sierras
sin temer las penitencias
que son duras de llevar.
25 ¿Quién os da tal fortaleza
siendo de tan tierna edad?
¡Y vestís nueva librea!
Doyme a Dios si vos no amáis.

Composición escrita, probablemente, para celebrar la toma de hábito de dos nuevas hermanas en el Carmelo de Amberes (Urkiza, 2014:800). Dividida en cuatro estrofas con número de versos variable, destaca a primera vista la presencia de un elemento propio del villancico

popular y de gran relevancia en la poesía de Ana de San Bartolomé: el estribillo. Aquí, consta de dos versos que presentan pequeñas variaciones.

En la primera estrofa, la voz poética interpela directamente a estas dos jóvenes (a las que se refiere como "zagalas") para conocer el motivo de su decisión de ingresar en el Carmelo, algo que supone un cambio radical en su modo de vida ("y ¿qué buscáis / en esta vida tan nueva?"). En el estribillo se hace referencia a que estas muchachas van a vestir a partir de ahora una nueva "librea", es decir, un nuevo uniforme: se refiere al hábito característico de las monjas. La segunda estrofa introduce el tema, presente en otros poemas de la beata, del "enfrentamiento" entre la vida de convento y la vida laica. La voz poética declara que "los del mundo" (es decir, los laicos y, por extensión, la vida laica) pretenden "perturbar" a las jóvenes con sus ideas, pero que la decisión de estas de consagrarse a Dios está guiada por un amor tan grande que impide que esas razones de los laicos hagan mella en su voluntad. Estamos ante unos versos que defienden la más pura vocación como motivo único para ingresar en la orden.

La tercera estrofa insiste en esta idea, resaltando el mérito de las jóvenes por cambiar la "libertad" por una "vida estrecha" y su "munda seda" (es decir, su seda pura y limpia²⁶) por un "gordo sayal" (otro ejemplo de sencillez léxica de ámbito popular). Estas comparaciones sirven para ilustrar el hecho de que, pese a que su vida laica era mucho más cómoda y privilegiada, el amor por Dios de estas "zagalas" es tal que prefieren la mucho más modesta del convento. Los versos previos (13-14) hacen referencia a la vocación ("la amistad") y equiparan al Señor con un "maestro", en una muestra más de esta identificación de larga tradición.

La última estrofa comienza con un símil de sabor sanjuaniano²⁷ en el que se compara a las jóvenes con dos ciervos que van "subiendo las altas sierras / sin temer las penitencias / que son duras de llevar". Esto hace referencia a la juventud, fuerza y energía de las monjas neófitas, que no temen a los sacrificios (las penitencias) de la vida en el convento, pues su amor por Dios es mayor que todo eso. La estrofa acaba, antes del estribillo, con una pregunta retórica: "¿quién

²⁶ Acepción que se documenta en varias entradas del CORDE (por ejemplo, en el *Persiles* de Cervantes), contraria a la voz más usada: *inmunda*. Véase Urkiza (2014:801).

²⁷ Cfr. *Cántico Espiritual*, verso 3: "Como el ciervo huyste" (ed. Cristóbal Cuevas García, 1983).

poema se inspira innegablemente en la tradición bíblica²⁸, y que ese mismo nombre es uno de los primeros cuyo significado se explica en el diálogo de fray Luis de León *De los nombres de Cristo*²⁹.

La primera estrofa destaca por presentar la única intervención de la voz poética, que ocupa los versos 1 y 2. Se dirige a este Niño Dios, visiblemente enamorado y vestido con sus mejores galas (dado lo solemne del acto de la toma del velo), para preguntarle dónde va. La respuesta, que ocupa del verso 3 al 16, comienza con una reivindicación sobre cómo el amor es, según la beata, el sentimiento que impregna la ceremonia de entrada en la orden religiosa. El verso 4 ("que me ama y yo la amo") evidencia que tanto la joven a punto de profesar como Jesús se congratulan de esta unión. Debe subrayarse aquí la alegoría del matrimonio para significar la unión con Dios (una idea que tiene precedentes en el *Cantar de los Cantares*), en este caso, a través de la entrada en la orden.

La segunda estrofa desarrolla dos metáforas distintas: la primera, en la línea de la anterior alegoría del matrimonio, identifica la entrada en el Carmelo con una boda, ya que la joven "quedará desposada" (v. 5) en el "tálamo del amor" (v. 6), que es la orden. Se trata de un verso similar a otro del poema *Dos palomas vuelan hoy*, y en el que se da una metáfora similar, pero en lugar de con un tálamo, la orden se identifica con un nido³⁰. Por otro lado, la segunda metáfora identifica a la futura monja con una "ovejita hallada" (v. 7), lo cual resulta adecuado para resaltar la inocencia y pureza de la joven, que da la sensación de haber estado perdida hasta que Jesús la reconduce a su rebaño. Esta idea, que se ve reforzada en los versos 9 y 10, se integra en la típica alegoría que ve a Cristo como el pastor y a sus fieles como sus ovejas.

Los versos 11, 12, 13 y 14 conforman una especie de estribillo (elemento típicamente presente en villancicos y otras composiciones de carácter popular) que cierra la tercera estrofa y se repite como inicio de la cuarta. En la misma línea, los dos últimos versos retoman el tercero y cuarto, algo que refuerza, una vez más, la voluntad de Ana de no perder los rasgos y motivos populares que tanto influenciaron su manera de escribir. Una manera que, recordemos, no debe

²⁸ "El señor es mi Pastor, nada me falta" (Salmo 23).

²⁹ Véase la nota 16 de este trabajo.

³⁰ Cfr. *Dos palomas vuelan hoy*, v. 3.

entenderse como una voluntad de creación artística, sino como el resultado de un proceso de transformación a lo divino.

XII. DOS PALOMAS VUELAN HOY

Dos palomas vuelan hoy
con un vuelo soberano
hasta el nido del amor,
adonde se han reposado.

5 En el nido se han entrado
 buscando ya su vivir,
 porque más quieren morir
 que vivir a lo acostumbrado.

10 El amor las ha topado
 y las quiere para sí;
 en su pecho es su vivir,
 y en él se han reposado.

15 En este vuelo tan alto
 ¿quién las ha dado la fuerza?
 El amor tiró la flecha
 con que las ha enamorado.

20 Y sedientas han buscado
 el que las había herido,
 y aunque pesa al enemigo,
 en él se han reposado.

 Este vuelo soberano
 pocos le pueden gustar,
 porque está ya el paladar
 del mundo muy estragado.

25 No piensan lo que vendrá,
 y vivan ya sin cuidado;

y mis hijas vais volando
en el nido a reposar.

Se trata de un poema singular, pues no existe ninguna copia autógrafa ni manuscrita del mismo. Nos sirve para ilustrar esa condición de poetisa circunstancial de la beata, pues Urkiza afirma que esta composición tuvo por finalidad celebrar la profesión de dos jóvenes en el convento de Amberes (Urkiza, 2014:802). Estas nuevas carmelitas eran las hermanas Catalina y María Teresa Cano, nacidas en la propia ciudad belga de padre español y madre flamenca. La segunda, cuyo nombre dentro de la orden fue María Teresa de Jesús, sería posteriormente la principal editora de los escritos de Ana de San Bartolomé (Urkiza, 2014:802).

Formada por siete redondillas³¹, nos encontramos con una composición de tono y métrica populares que se estructura en torno a la metáfora de dos palomas (las hermanas) que llegan a ese "nido del amor" que para Ana de San Bartolomé representa el Carmelo Teresiano. La elección de la paloma tampoco es casual, pues ofrece una fuerte presencia bíblica que se adecua al asunto religioso del poema: como es sabido, en la Biblia la paloma es, por un lado, la representación física del Espíritu Santo, y también el animal que Noé decidió enviar desde su arca una vez finalizó el diluvio para que, al volver con una rama de olivo en el pico, confirmase a los tripulantes de la nave la presencia cercana de tierra. Por lo tanto, podemos afirmar que el hecho de que Ana de San Bartolomé identifique a las hermanas con dos palomas que llegan al "nido del amor" configura, como decíamos unas líneas más arriba, una alegoría que bebe claramente de la tradición bíblica y que, además, refleja perfectamente los rasgos piadosos y casi entrañables de las hermanas Cano, cuya juventud (20 y 17 años, respectivamente, en el momento de su profesión³²) seguiría ajustándose a la metáfora de la paloma por las connotaciones de pureza que adornan a este animal.

En el último par de versos de la segunda estrofa hallamos una idea interesante: Ana de San Bartolomé contrapone la vida anterior y la vida venidera de las hermanas. Afirma que prefieren morir (v. 7) a seguir viviendo la vida que llevaban, es decir, "vivir a lo acostumbrado", continuar con las costumbres de su vida mundana, de la que esperan apartarse en el retiro del

³¹ El verso 8 es hipermétrico.

³² Urkiza (2014:802).

convento (v. 8). Esto otorga a la ilusión de las Cano una mayor dimensión, como si el hecho de pasar a pertenecer a la orden religiosa de Santa Teresa las estuviese salvando de la misma muerte. Se trata de una idea muy potente dentro de la usualmente mansa poesía de Ana de San Bartolomé. En el tercer verso se explica qué ha llevado a las jóvenes hermanas a querer entrar tan fervientemente en la orden: el amor. Un amor que se revela como la acción de Dios en el mundo, y que guía a las personas a lo largo de sus vidas. Para Ana de San Bartolomé, las hermanas Cano están allí por voluntad expresa de Dios. Así lo afirma en los versos 9 y 10 ("el amor las ha topado / y las quiere para sí"); y ellas, contentas, "en él se han reposado" (v. 12). Las estrofas 4 y 5 recrean un tópico de la poesía mística española: el animal herido por la flecha del amo, que simboliza al poeta, quien entiende su vocación religiosa como la herida de una flecha lanzada directamente a él por el Señor. Es un tópico apreciable también en San Juan de la Cruz, concretamente en el *Cántico Espiritual* (vv. 3-5: "Como el ciervo huyste, / habiéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ydo". Cuando las palomas encuentran a aquel que las ha herido, "en él se han reposado" (v. 20), es decir, su vocación, la llamada de Dios, las ha conducido a una búsqueda infatigable que las deja "sedientas" (v. 17) y que concluye en la orden del Carmelo, donde encuentran su nido.

La estrofa 6 conforma una interesante crítica de la poeta al mundo y la vida de su época. Con una sencilla metáfora, entiende que "el paladar del mundo" está "muy estragado", es decir, apenas hay fe ni vocación que sepa admirar la belleza de la vida religiosa que Ana eligió para sí y que defiende como la más sabrosa o exquisita. Por eso, a "este vuelo soberano / pocos le pueden gustar": poca gente se sentía atraída a alzar, como palomas, el vuelo que los llevase al "nido del amor" de Dios. La séptima y última estrofa del poema habla de la calma, el sosiego y la tranquilidad de haber entregado uno su vida a Dios. Las Cano "(y) vivan ya sin cuidado" (v. 26), pues están en manos de Dios para siempre.

Esta composición es una bienvenida, pero también una defensa de un modo de vida determinado e inusual, caracterizado por la humildad y el recogimiento, y que empezaba ya a ser minoritario en la época de Ana de San Bartolomé. En este sentido, es natural la actitud de recogimiento que caracteriza a la orden, pues entiende que el mundo laico se hallaba, ya en el siglo XVI, en un proceso de pérdida de los valores piadosos y cristianos.

XIII. LLEGUÉME A PAR DE ESTE RÍO

Lleguéme a par de este río
buscando mi salud, y he hallado,
que de muerta que estaba
ahora vivo.

5 Miraba qué agua era,
 me acercaba
 a esta fresca rivera
 y verde prado
10 y cierto, que he hallado
 en el amigo Dios,
 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

 Mirando de lejos
 me espantaba,
15 mas cuando yo me acerco
 bien me agrado,
 el camino que llevaba
 es el divino,
20 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

 Si Dios no me acercaba
 sin pedirlo,
 el mundo me llevaba
 a lo perdido;
25 que me traía engañada
 sin sentirlo,
 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

30 Hoy me hacen la gracia
 con un velo
 y quedo desposado
 en gran consuelo;
 que me viene del cielo

35 de mi amado,
 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

Cuando he bebido esta agua
 es sabrosa,
 y de fea que estaba
 40 soy hermosa.
 Hoy me ponen corona
 a lo divino;
 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

45 Estas son las joyas
 de mi amigo,
 yo quedo su esposa,
 y él es mío;
 y llámanme dichosa
 50 pues lo he sido,
 que de muerta que estaba
 ahora vivo.

Esta composición de 52 versos es una de las más interesantes dentro de la producción poética de Ana de San Bartolomé, pues introduce una metáfora de enorme capacidad evocadora que consiste en poner en relación a Dios con el agua. Se trata de una identificación entre elementos ya presente en el gran místico español, San Juan de la Cruz, concretamente en su poema *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*. Esta metáfora se adecua de forma precisa a los preceptos místicos, ya que pone en el mismo nivel al agua (fuente y origen de la vida física) y a Dios (fuente y origen de la vida espiritual), de manera que crea un nexo entre la vida terrenal y lo divino. La contemplación del agua que se describe en el poema es comparable a la contemplación que lleva a los místicos a ese éxtasis que Ana de San Bartolomé relaciona con estar viva³³.

³³ La presencia del agua como metáfora o símil es frecuente en la Biblia. Así, aparece en Ezequiel 47:1-2 como símbolo de renovación; en los Salmos 72:6 como metáfora de la presencia de Dios; en Isaías 12:3-4 identificándola con la salvación; y en Juan 3:5 vinculada al nacimiento de quienes quieren entrar en el reino de los cielos.

Procedamos ahora con el análisis del poema. Para empezar, hay que poner la atención sobre un elemento que se repite en otros textos de la beata: el estribillo. Resultado de una marcada influencia de la canción popular, especialmente del villancico, Ana de San Bartolomé lo introduce en los dos últimos versos de cada una de las siete estrofas: "que de muerta que estaba / ahora vivo". Este estribillo subraya la idea de la resurrección del espíritu a través de la fe y, en concreto, de la entrada en el Carmelo.

La voz poética habla en primera persona (algo que sucede durante toda la composición) y explica cómo llega junto un río (v. 1) en el que de alguna forma, y tal como se dice en el estribillo, recupera la vida. Ya en la primera estrofa la beata deja clara la identificación inequívoca del agua con la vida, identificación a la que luego sumará a Dios para formar una tríada similar a la del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Ana de San Bartolomé propone aquí una metáfora especialmente interesante desde el punto de vista del cristianismo popular, pues juega con el símbolo de la tríada y lo adapta a un contexto más rural, llano o asequible. Esto entronca también con la labor evangelizadora del Carmelo, pues lo que pretende este poema es hacer ver a los fieles que Dios y la fe están en todas partes, incluso en los prados y ríos, en apariencia sencillos y cotidianos. Este contexto nos ayuda a entender la segunda estrofa, que describe un *locus amoenus* al uso al que la voz poética llega para encontrar a Dios (v. 10). A partir de este punto, el mensaje del poema no variará en demasía, pero sí que se aprecia el desarrollo de una especie de resumen de la relación de la beata con la fe. Al principio, rechazo o miedo (vv. 13-14), que se torna en agrado (v. 15) y en la certeza de que el camino elegido es el que lleva a la vida, en contraposición a la muerte que significaría el no abrazar la fe cristiana (vv. 17-20). Además, otorga una importancia capital a la vocación, que entiende como una llamada directa de Dios ("Si Dios no me acercaba / sin pedirlo" vv. 21-22) y no una decisión voluntaria, sino inducida. Este pensamiento remite de nuevo a la doctrina mística española.

La quinta estrofa revela el motivo de la composición del poema, pues fue escrito "con motivo de la solemne toma del velo de alguna Carmelita del convento de Amberes" (Urkiza, 2014:803), y refleja una visión de la fe frecuente en Ana de San Bartolomé, que compara la entrada en la orden con una boda en la que se contrae matrimonio con Dios, al que, siguiendo la tradición mística, se identifica con la figura del amado (vv. 29-34). Las dos estrofas siguientes

insisten en esta idea, destacando la poderosa imagen del agua que se bebe como si Dios entrase en el interior del creyente (v. 37). Por último, cabe destacar el eco medieval de la última estrofa, en la que la beata rescata la figura del amigo (v. 46) para referirse al amado, como sucedía en las cantigas de amigo de la tradición galaicoportuguesa, aunque también presente en la religiosa³⁴. Todo esto conforma un poema que, sin perder la sencillez, esconde una serie de interesantes influencias que van desde la literatura medieval a la vertiente más mística dentro de la teología española.

XIV. LEVÁNTATE, BRAS

Levántate, Bras,
que suena ruido,
no venga al ejido
algún desolaz.

5 Vamos al otero
 y miremos todo,
 que según que veo
 no sé si me antojo.

10 Llevemos tu pecho,
 que pueda labrar,
 no venga al ejido
 algún desolaz.

Se trata de una composición breve, pero muy interesante debido a las múltiples interpretaciones que sugieren algunos de sus elementos. Uno de ellos es la presencia de un personaje llamado Bras. Este nombre fue usado frecuentemente para denominar a pastores rústicos en diferentes obras de los siglos XVI y XVII. De hecho, puede encontrarse en églogas de Juan del Encina, en la *Comedia de Bras-Gil y Beringuella*, del salmantino Lucas Fernández, o en la letrilla de Góngora *Ya no más, ceguezuelo hermano*, concretamente en su verso 19 ("para Bras no es menester"). Ana de San Bartolomé busca impregnar su poema de un marcado carácter

³⁴ Véase el *Cantar de los Cantares*.

popular y utiliza este nombre de pastor para situar al lector en un entorno rural, algo que acaba por confirmarse en el verso 3, cuando la poeta se refiere a un "ejido", es decir, a un campo típico de un pueblo. Esta tendencia tiene una presencia muy marcada en este poema en concreto, pero el léxico popular y relacionado con ambientes rurales o rústicos es una constante en la poesía de Ana de San Bartolomé³⁵. En este punto, podemos afirmar que la composición está dirigida a un pastor, al que la voz poética alerta de "que suena ruido" (v. 2). Los versos 3 y 4 conforman un mismo mensaje: el temor de la voz poética a que "algún desolaz" venga "al ejido", el cual se entiende que pertenece o está bajo el cuidado de este pastor de nombre Bras. Lo problemático de la estrofa reside en la palabra que la beata emplea en el cuarto verso: "desolaz". Se trata de un término que no he encontrado en los principales diccionarios o corpus; mi opinión es que se trata de un antónimo de "solaz" ('placer', 'despreocupación') que Ana forma al añadir el prefijo 'des-' al sustantivo. En resumen, en la primera estrofa la voz poética advierte a Bras de que oye un ruido, y que deben ir inmediatamente a comprobar si algún "desolaz", que vendría a significar 'problema' o 'infortunio', ha entrado o no al ejido, es decir, a sus tierras.

Las dos estrofas siguientes son más sencillas y no presentan tantos problemas. La segunda, que comprende del verso 5 al 8, puede dividirse en dos partes: la primera (vv. 5-6), en la que la voz poética insta a Bras a subir a un lugar alto desde el que observar qué está pasando en el ejido; y la segunda (vv. 7-8), donde se explica esa necesidad de subir al otero, pues la voz poética no ve con claridad lo que sucede en el ejido desde el lugar donde se halla.

Por último, en la tercera estrofa (versos 9 y 10), la voz poética vuelve a animar a Bras a ir al ejido, diciéndole en este caso unas palabras de ánimo y que le recuerdan que tiene la fuerza y vitalidad suficientes (por metonimia, el "pecho") para "labrar", es decir, para enfrentarse a ese posible desolaz. La repetición de los dos últimos versos refuerza ese carácter de composición popular, de letra para ser cantada por las monjas del convento durante alguna tarea cotidiana (acaso matutina), fiesta o día especial, ya que es un recurso que también puede encontrarse fácilmente en villancicos populares, influencia muy destacada en Ana de San Bartolomé.

³⁵ En este poema: "ejido", "otero", "labrar".

4.1. Apuntes sobre la métrica en Ana de San Bartolomé

Este breve apéndice tiene como finalidad ofrecer una serie de observaciones sobre la métrica en la poesía de Ana de San Bartolomé. Como ya se ha reiterado en este trabajo, la métrica no es un elemento que la beata cuide especialmente o, al menos, que dependa totalmente de ella. Esto se debe a que la mayor parte de sus poemas son resultado de un proceso de 'transformación a lo divino', lo que implica que la métrica es casi siempre impuesta por los ritmos de esas canciones populares en base a las cuales Ana compone su obra lírica. Asimismo, este hecho explica el uso mayoritario de estrofas populares. Basándome en el manual *Métrica española*, de Antonio Quilis (1975)³⁶, haré un repaso de los principales tipos de estrofa que nos encontramos leyendo a la beata Ana de San Bartolomé.

Para empezar, es importante señalar que toda la poesía de Ana de San Bartolomé está escrita en versos de arte menor. La explicación es sencilla: como las monjas debían memorizar los poemas para después cantarlos, los versos de arte menor, por ser más cortos, facilitaban la tarea. Además, la métrica de las canciones populares suele estar formada por versos de arte menor. Un ejemplo de estrofa frecuentemente utilizada por Ana de San Bartolomé es la redondilla (*abba*), de cuatro versos y muy común en los villancicos populares españoles (Quilis, 1975:95), lo que explica que la beata la utilice. La encontramos en poemas como *Dos palomas vuelan hoy*, *Despertad de vuestro sueño*, *De cruz nos vino la vida*, *Zagalas, y qué buscáis* o *Levántate, Bras*. En ocasiones, la redondilla coexiste en el mismo poema con su variante, la cuarteta (*abab*), que se distingue de ella en lo referente al esquema de su rima (Quilis, 1975:95). Encontramos ejemplos de ésta en *Si ves mi pastor*, *¡Oh dulce Jesús!* o *Despertad de vuestro sueño*. Cuando estas estrofas utilizan un tipo de rima asonante, reciben el nombre de redondilla o cuarteta asonantada, como sucede en la quinta y en la primera estrofa de *Dos palomas vuelan hoy*, además de en *¿Dónde vas con tanta gala?*. Este segundo tipo de cuarteta se asociaría más a la canción popular (Quilis, 1975:95).

³⁶ Manejo un ejemplar de la tercera edición, de 1975. La fecha de publicación original es 1969.

Aunque con una presencia casi anecdótica, salvo en el poema *De cruz nos vino la vida*, Ana de San Bartolomé también cultivó la quintilla, que "se formó con el modelo de la redondilla, añadiéndole un verso" y aparece siempre "combinándose con otros tipos estróficos" (Quilis, 1975:99), tal y como sucede en la poesía de la beata. Podemos encontrarnos con este tipo de estrofa, además de en el poema ya mencionado (en el cual ocupa tres de las cuatro de las que consta), en la cuarta de *Niño, niño, dónde vas* y en la primera de *¿Quién llama con tal porfía?*. También podemos hallar ejemplos de la sextilla, estrofa de seis versos y diferentes posibilidades combinatorias en cuanto a la rima (Quilis, 1975:103), en *Si ves mi pastor, Dios mío y mi señor*³⁷, *¿Quién llama con tal porfía?* y *Levantaos, que viene el día*. Es posible que esta sea el tipo de estrofa, junto a la redondilla y la cuarteta, más utilizada por Ana de San Bartolomé.

Por último, se advierte la presencia de octavillas, que surgen de la "duplicación de una, o la combinación de dos redondillas" (Quilis, 1975:108) en los poemas *¡Oh, niño, qué amor tenéis!* y *Llegúeme a par de este río*. Del mismo modo, cabe decir que las estrofas de siete versos en los poemas de la beata no siguen ninguna tradición métrica, sino que son sextillas a las que un estribillo de dos frases obliga a acabar constanding de siete versos.

5. Conexión con San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús

En la producción poética de una mística menor como Ana de San Bartolomé no es infrecuente encontrarse con manifestaciones evidentes de la influencia de los dos máximos exponentes en España de esta corriente de la poesía religiosa: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Este apartado del trabajo pretende comparar la poesía de la beata de Almendral con la de estos dos poetas para encontrar influencias tanto en los temas como en el lenguaje figurado. Para hacerlo, es necesario primero aislar las muestras que queremos comparar: por un lado, algunos de los catorce poemas de Ana de San Bartolomé analizados en el cuarto apartado de este trabajo; por otro, el *Cántico Espiritual* de San Juan y el *Vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa.

³⁷ La última estrofa de este poema utiliza la seguidilla.

- **Conexión con el *Cántico Espiritual***

Pese a que era solamente siete años mayor que ella, la influencia literaria de San Juan en Ana de San Bartolomé es indudable. Al hablar de la relación literaria entre Ana de San Bartolomé y San Juan de la Cruz, no podemos pasar por alto la existencia de hasta tres copias del *Cántico Espiritual* hechas a mano por la beata³⁸, circunstancia que evidencia su cercanía con el poema de San Juan y explica su clara influencia en la selección de las imágenes poéticas, como a continuación veremos.

En su edición del *Cántico Espiritual*, Cristóbal Cuevas García define a San Juan como un "clarividente forjador de lenguaje místico" (1983:49), contradiciendo la opinión entonces mayoritaria de que el santo de Fontiveros era un poeta poco formado y que escribía a vuelapluma. Este lenguaje místico es indudablemente heredado por una Ana de San Bartolomé cuya producción poética, limitada en parte por su carácter de utilidad circunstancial, no alcanza las cotas de calidad literaria y trascendencia mística que apreciamos en el *Cántico*. Ana crea su lenguaje literario desde lo naíf, desde la admiración profunda por los grandes nombres del Carmelo y desde su devoción personal por Dios, que se proyecta en el plano místico de una manera mucho menos cerebral que en San Juan. Podríamos decir, en resumen, que si bien Juan de Yepes entendía la mística como un puente tendido entre Dios y el alma del poeta a base de buscar la palabra justa y el tempo preciso, para Ana de San Bartolomé este puente no puede construirse más que con ferviente devoción y voluntad de adoración en bruto y casi sin perfeccionar, lo que a veces la hace incurrir en ciertas torpezas³⁹.

El lenguaje místico de Ana y el de San Juan en el *Cántico Espiritual* tienen ciertos rasgos en común. Esta coincidencia refuerza la idea de la existencia de un lenguaje místico carmelita que, aunque iniciado por el santo de Fontiveros, repercute en todas las esferas de la orden. Una muestra de este lenguaje es la ya mencionada en el análisis del poema *Lleguéme a par de este río*. En esta composición, Ana de San Bartolomé establece una especie de analogía

³⁸ Urkiza, Julen. El «Cántico Espiritual» de san Juan de la Cruz y la beata Ana de San Bartolomé. *EphCarm*, 29 (1978) pp. 519-526.

³⁹ Cfr. rima 'ley-ley' en la cuarta estrofa de *¡Oh Niño, qué amor tenéis!*, además de los versos hipermétricos y que requieren licencias (diéresis y sinalefa) para casar con los demás que se señalan en el análisis de los poemas.

mediante la cual se identifica el agua fresca del río con Dios y con su bondad (vv. 37-40; "Cuando he bebido esta agua / es sabrosa, / y de fea que estaba / soy hermosa"). Esta idea recuerda mucho a la que presenta San Juan en la estrofa 12 de su composición (vv. 60-65): "¡O cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados!". Para ambos poetas, el agua es un elemento a través del cual Dios está presente en el mundo, aunque es una idea que ya aparece frecuentemente en la Biblia⁴⁰.

Siguiendo esta línea, apreciamos que en gran parte de la poesía mística española, la conexión con Dios llega, por supuesto, a través de la oración y la contemplación, pero también por el contacto con la naturaleza. En San Juan, los versos "¡O bosques y espesuras / plantados por la mano del Amado!" evidencian esta casi adoración de la naturaleza como resultado de la creación divina⁴¹. Así, encontramos léxico en abundancia relacionado con este campo: ciervo, otero, montes, riberas, río..., como si la naturaleza fuese la fase más temprana de la manifestación de Dios y su manera de establecer un primer contacto con el poeta.

Otra coincidencia en el lenguaje de estos dos místicos está en la metáfora que relaciona la vocación religiosa o "llamada de Dios" con una herida. Dicho de otro modo, el hombre necesita la intervención de Dios, su "herida", para tomar el camino de la fe. Así, se lee en la primera estrofa del *Cántico Espiritual* (vv. 3-4; "Como el ciervo huyste / aviéndome herido), pero también en la cuarta estrofa del poema de Ana *Dos palomas vuelan hoy* hay una clara alusión a este concepto: vv. 15-16; "El amor tiró la flecha / con que las ha enamorado". Tanto una como el otro entienden la llamada religiosa como una urgencia, una herida, que solo cicatriza cuando se encuentra a Dios, que representa también el remedio: esta es la precisa alegoría a través de la cual los místicos explican el misterio de la vocación.

⁴⁰ Véase la nota 33 de este trabajo.

⁴¹ Esta idea puede encuadrarse en la tradición, dentro de la literatura cristiana, de alabar a Dios a través de la grandeza y hermosura del universo que ha creado.

- **Conexión con el *Vivo sin vivir en mí***

Ana y Santa Teresa son dos figuras clave para la expansión del Carmelo Teresiano en los siglos XVI y XVII. Compañeras inseparables, es innegable que la santa abulense es la referencia espiritual de Ana y que esta dedicó su vida, primero, a acompañarla, y, tras su muerte en 1582, a continuar su proyecto en Francia y Flandes. Sin embargo, en un nivel estrictamente literario, parece que San Juan tuvo una repercusión mayor en la obra de Ana.

El poema de Santa Teresa *Vivo sin vivir en mí* es ejemplo de una mística menos lírica que la de San Juan y la de Ana que, como veíamos, se apoya más en las imágenes y en las ideas y no tanto en la capacidad estética de la lengua por sí sola. Esta otra mística apela a Dios de una manera mucho más directa y trabajando de manera especial las palabras, sin hacer tanto uso de símbolos y metáforas como medio de expresión de las ideas.

Esta composición, al igual que prácticamente todas las de Ana de San Bartolomé, cuenta con un estribillo: "que muero porque no muero". Es una idea que, en cierta forma, parte de un argumento frecuente en la poesía de consolación: "la muerte conduce al conocimiento de Dios"⁴². Aunque poetas como Jorge Manrique lo emplearon ante el fallecimiento de un ser querido, Santa Teresa se lo aplica a sí misma y, en consecuencia, no se lamenta por su muerte, pues ello significaría conocer a Dios, sino, precisamente, por no morir. Además, es interesante tener en cuenta que en *Vivo sin vivir en mí* se dan cita otros tópicos o ideas ampliamente trabajados en la literatura española del siglo XV y principios del XVI, y que se resumen en la idea del *contemptus mundi*. Este tópico, que señala "la fragilidad de los bienes terrenos, efímeros engaños ante el efecto destructor del tiempo"⁴³, está ligado a la tradición iniciada por el *beatus ille* de Horacio y conectada con el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara. Santa Teresa dota a este concepto de un estatus metafísico, al despreciar no solo los bienes terrenales, sino la vida terrenal en sí misma, por ser impedimento para gozar de la compañía eterna de Dios. Esta postura se ve claramente en versos como "¡Ay, qué larga es esta vida! / ¡Qué duros estos destierros, / esta cárcel, estos hierros / en que el alma está metida!" (vv.

⁴² Azaustre y Casas (2015:58).

⁴³ Azaustre y Casas (2015:63).

18-21), "¡Ay, qué vida tan amarga / do no se goza el Señor!" (vv. 25-26) o "Aquella vida de arriba / es la vida verdadera; / hasta que esta vida muera, / no se goza estando viva" (vv. 46-49).

Todo ello revela el profundo conocimiento de la literatura del Renacimiento español que tenía la santa abulense, y eleva su condición a la de poeta que escribe su obra basándose no solo en la inspiración que proviene del amor por Dios, como Ana de San Bartolomé, sino que sofisticada el impulso místico de creación al hacerlo interactuar con la tradición literaria, al incorporar aquella que no es de temática religiosa.

Sin embargo, no podemos decir que la poesía de Ana de San Bartolomé no beba de la de Santa Teresa. Si bien la inspiración temática y las imágenes que conforman el lenguaje místico de la beata provienen claramente del *Cántico Espiritual*, hay también una apreciable influencia de la santa abulense en la manera que tiene Ana de organizar su lenguaje y en cómo otorga a sus poemas el necesario aire de literariedad que se fundamenta en cómo trabaja el *ornatus*⁴⁴ de sus poemas. Me refiero, concretamente, al juego de palabras. El poema *Vivo sin vivir en mí* recuerda, en este sentido, a la composición de Ana titulada *De cruz nos vino la vida*, y más concretamente a su primera estrofa. Ambas poetas parten de conceptos elementales para la doctrina religiosa (vida, muerte y cruz) y, mediante su constante repetición, crean ese efecto de juego literario que mencionaba. Lo que en Santa Teresa es "Vivo ya fuera de mí / después que muero de amor; / porque vivo en el Señor, / que me quiso para sí; / cuando el corazón le di / puse en él este letrado: / que muero porque no muero" (vv. 4-10), en Ana de San Bartolomé es "De cruz nos vino la vida, / y así quien vida quiere / viva en cruz, si muriere / vida en cruz está escondida" (vv. 1-4). Aunque el tema de los poemas es diferente, es cierto que podemos apreciar claras similitudes en la elección de mecanismos tales como la repetición de la idea central que vemos en los versos "muero porque no muero" (en este caso estamos ante una paradoja que confiere al poema un cariz de profundidad metafísica) y "[...] quien vida quiere / viva en cruz [...]" (versos que, pese a su aparente simplicidad, encierran una defensa de la vida religiosa como la vida verdadera).

⁴⁴ En literatura, cualidad del estilo que logra el extrañamiento del lenguaje y lo aleja de sus usos cotidianos.

En resumen, la poesía de Ana de San Bartolomé es resultado de una síntesis de las influencias de los dos grandes escritores del Carmelo, además del importantísimo sustrato proveniente de lo popular. Podría decirse que toma de Santa Teresa las formas, es decir, la manera de trabajar la palabra para crear el efecto poético; mientras que San Juan es el referente temático de donde toma las imágenes y metáforas a partir de las cuales la beata de Almendral crea su lenguaje poético particular.

A modo de conclusión, cabe destacar que la intención de este trabajo no es otra que la de llevar a cabo un acercamiento a la figura de una poeta poco estudiada dentro de la literatura española. Ana de San Bartolomé es un ejemplo perfecto de escritora mística cuya obra ha quedado eclipsada por la de San Juan y la de Santa Teresa, pero que no por eso debe ser obviada. Este trabajo es, en definitiva, una pequeña aportación que pretende colaborar en el proceso de recuperación de la figura de una autora desconocida para el gran público, pero cuyo testimonio vital, espiritual y literario es, aún hoy en día, interesante por diversas razones.

REFERENCIAS

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ana de San Bartolomé, Beata. *Obras completas*, ed. de Julen Urkiza. Burgos: Monte Carmelo, 2014.
- Alonso, D. (1948). “La poesía de San Juan de la Cruz”. *Thesaurus*. Tomo IV, nº 3, pp. 492-515. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/04/TH_04_003_032_0.pdf
- Auerbach, E. (1958). *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Azaustre, A. y Casas, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2015.
- Córdoba, Sebastián de. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, ed. de Aurelio Valladares Reguero. Stein bei Nürnberg: Clásicos Hispanos, 2013. doi: <http://doi.org/10.5281/zenodo.3732474>
- Encina, Juan del. *Églogas completas de Juan del Encina*, ed. de Humberto López Morales. Madrid: Escelicer, 1968.
- Fernández, Lucas. *Comedia de Bras-Gil y Beringuella*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedia-hecha-por-lucas-fernandez-en-lenguaje-y-estilo-pastoril-ficha-sinoptica/html/a102150d-eff3-44d2-b78b-b98a6640daa5_2.html
- Frenk, M. (1987). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Frenk, M. (1983). “Plenitud literaria de la canción popular. En B. Wardropper” (Ed.), *Siglos de Oro: Barroco* en F. Rico (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. III, pp. 95-99. Barcelona: Crítica.
- Góngora, Luis de. “Ya no más, ceguezuelo hermano”. En I. Arellano (Ed.), *Poesía del Siglo de Oro (Antología)*. Madrid: Editex, 2009.
- Guevara, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1984.

Horacio. *Odas*, trad. de José Luis Moralejo. Barcelona: Gredos, 2008.

Juan de la Cruz, Santo. *Cántico espiritual*, ed. de Cristóbal Cuevas García. Madrid: Alhambra, 1983.

Juan de la Cruz, Santo. *Noche oscura del alma*. Recuperado de <http://www.sanjuandelacruz.com/wp-content/uploads/2014/06/Noche.pdf>

Luis de León, Fray. *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas García. Madrid: Cátedra, 1986.

Rivas-Caballero, S. y Yuste, B. (2006). *Una carmelita en Flandes. Vida de Ana de San Bartolomé, compañera inseparable de Teresa de Jesús (1549-1626)*. Madrid: Edicel, 2008.

Ros García, S. (1995) “La experiencia del «deseo abisal» en San Juan de la Cruz: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre»”. *Revista de espiritualidad*. Recuperado de <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/88articulo.pdf>

Quilis, A. (1969). *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1975.

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [10-06-2020].

Teresa de Jesús, Santa. “Al nacimiento de Jesús”. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/al-nacimiento-de-jesus/>

Teresa de Jesús, Santa. *Modo de visitar conventos de las Carmelitas Descalzas*, en *Obras de la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia* (1851). Recuperado de <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=21691>

Teresa de Jesús, Santa. “Vivo sin vivir en mí”. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-0/html/ae56337a-b7fe-4f04-90c7-9d005c5f21a7_3.html

Urkiza, J. (2015). *Beata Ana de San Bartolomé. Su vida y su tiempo en España, Francia y Flandes (1549-1626)*. Roma: IHT, Teresianum.

Urkiza, J. (1978). “El «Cántico Espiritual» de san Juan de la Cruz y la beata Ana de San Bartolomé”. *EphCarm*. Recuperado de http://www.teresianum.net/wp-content/uploads/2016/11/ECarm_29_1978-2_519-526.pdf

Valdivieso, José de. (1612). *Romancero espiritual*, ed. de J. M. Aguirre. Madrid: Espasa Calpe, 1984.

Wagner, K. (2001). “La contrafactura ‘a lo divino’ en la literatura de los Siglos de Oro”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras*, nº 29, pp. 75-83