

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Espacios de la lírica teresiana

Autora: M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE

Tutor: JAVIER FRANCISCO SAN JOSÉ LERA

Salamanca. Curso 2019-2020

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Espacios de la lírica teresiana

Autora: M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE

Tutor: JAVIER FRANCISCO SAN JOSÉ LERA

VºBº



Salamanca. Curso 2019-2020

Índice

<i>Introducción</i>	1
<i>Desarrollo</i>	2
1. <i>Conceptos espaciales aplicados a la poesía de santa Teresa</i>	2
2. <i>Análisis de los poemas de dentro</i>	10
3. <i>Análisis de los poemas de fuera</i>	18
<i>Conclusiones</i>	26
<i>Bibliografía</i>	27

Introducción

Este trabajo responde a la necesidad de contemplar la figura de Teresa de Jesús desde su creación poética. Nace desde la intención de respetar y tratar sus poemas con el valor que se merecen y contribuir, en la medida de lo posible, a reconsiderar la distorsionada imagen que existe, en cierta medida, sobre ellos. Es bien sabido que a lo largo de la historia han podido quedar eclipsados por la obra en prosa de la madre. Así nos lo dan a conocer estudiosos como Vega (1972) u Orozco Díaz (1987). El primero nos dice:

Si al presente nos hemos decidido por el estudio de sus poesías, ha sido, en primer lugar, porque hemos visto que esta parte de sus escritos es la más descuidada y preterida por críticos y editores (Vega, 1972: XIII-XIV).

El segundo añade: “Se consideran en su conjunto los versos de la Santa en forma aislada, como una mediocre producción aparte, secundaria, de escaso valor e interés” (Orozco Díaz, 1987: 119).

Asimismo, nos preocupa el tratamiento de esta poesía de vulgar, por eso es un aspecto que estudiaremos a lo largo del trabajo. “Estilo sencillo, simple, familiar, no es pues sinónimo de vulgar o rústico” (García-Macho, 1990: 198).

Del mismo modo, pretendemos adentrarnos a la poesía de la madre Teresa desde esa dicotomía que parece haber entre poemas: “hacia dentro” y “hacia fuera”. Nos gustaría apreciar las diferencias y semejanzas que hay entre ambos modelos y asomarnos al abismo, si es que realmente lo hay, entre una y otra parte.

Precisamente por eso, aunque haya estudiosos que han hecho una valiosa y exhaustiva división de los poemas de la santa: “lírico-místicas, didáctico-ascéticas, letrillas de devoción, letrillas de circunstancias u ocasionales y villancicos” (Vega, 1972: 38), en mi estudio propongo reducir los subgrupos a dos: “poesía interior” y “poesía exterior”. Esta visión aporta sencillez y una perspectiva espacial al respecto de este conjunto de poemas teresianos. Diferenciamos, así, los poemas místicos de aquellos creados en torno a lo comunal: villancicos, composiciones devocionales...

Una de las virtudes que se le puede reconocer a este poemario es,

según Pedro Ruiz Pérez (1990: 185-186), la de conjunto cerrado en lo que a estilo, estructura y temática se refiere. La adecuada coherencia y cohesión de estos poemas se puede observar en el mantenimiento del mismo tema a lo largo de un poema concreto o conjunto de poemas, al uso de metáforas o símbolos que lo refuerzan, a la focalización de información importante a través de la repetición de términos o expresiones... Desde esta idea de poemario coherente nuestro análisis se va a focalizar, como ya hemos dicho líneas arriba, sobre el componente del espacio en la ordenación del conjunto de poemas.

A hombros de gigantes, que han tratado sobre la obra de la santa como Orozco Díaz, Vega y Ruiz Pérez, y con el apoyo de teóricos como Bachelard, me asomo a la poesía de la Teresa de Jesús para arrojar luz sobre estas cuestiones que aún permanecen en la oscuridad para mí.

Desarrollo

1. Conceptos espaciales aplicados a la poesía de santa Teresa.

Gaston Bachelard expone en su *Poética del espacio* (2000) las relaciones que se establecen entre el individuo y el mundo en el que este vive, entre “lo de dentro” y “lo de fuera”. Da una importancia vital a la imagen de la casa, la cual para él es un reflejo de lo más íntimo de nuestro ser: “Tiene sentido el tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana” (p. 23).

Sorprende que esta afirmación conecte tan acertadamente con la metáfora que utiliza Teresa de Jesús para tratar la interiorización y la espiritualidad en su obra en prosa: *Moradas o Castillo interior*.

Si llevamos la imagen de la casa a la vida conventual de santa Teresa, esta responde a dos necesidades básicas para la madre: por un lado, una vida mística y por el otro, una exterior. Por lo tanto, se puede afirmar que ese convento, que es para santa Teresa su casa, le permite desarrollarse tanto íntima como comunalmente.

Se puede dar simultáneamente ese desarrollo del espacio interno y externo en la casa, en el convento, debido a la existencia de diferentes estancias. Bachelard (2000: 127) dibuja la existencia de rincones dentro de la casa en los que el alma busca refugio; lo hace a través de las imágenes del nido

y de la concha. Expone, con mucho acierto, lo siguiente: “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor de ser: la inmovilidad” (Bachelard, 2000: 128).

Estas imágenes del nido y la concha que utiliza Bachelard para expresar esa búsqueda de refugio e intimidad nos recuerdan a las que utilizan religiosos como Bernardino de Laredo o Francisco de Osuna, a los cuales la Santa sigue. Nos dice Andrés Martín (1989: 34) que estos nombran animales como el erizo, la tortuga o el caracol para explicar de forma sencilla esa mirada hacia uno mismo.

¿Dónde, pues, buscan refugio la madre y sus hijas dentro del convento?, ¿en qué lugar exacto? Si tenemos en cuenta las pautas de oración que enseña en obras como su *Vida* (2008) veremos que indica la importancia de buscar a Dios a solas y en silencio. Esto queda muy bien recogido en la definición que da ella misma de oración: “No es otra cosa oración mental a mi parecer, sino tratar de amistad, estando muchas veces tratando a solas con quien sabemos nos ama” (*Vida*, VIII, p. 39). Así pues, la santa, al igual que sus hijas, tomarán como lugar predilecto para comunicarse con ellas mismas y con Dios un lugar que reúna estas características: sus celdas.

Llegamos a esta conclusión apoyados en las palabras de Vega (1972: 111). La madre solo dejaba que las habitaciones de sus hermanas estuviesen adornadas con una cruz grande de madera. Este objeto era el que acompañaba a las hermanas de día y de noche. Vega, al ver una de estas cruces, nos dice (1972: 111) que pudo entender los arranques de amor de la santa y sus deseos de unirse a Dios.

También es importante destacar aquí lo que apunta el mismo estudioso:

Procurando que cada monasterio tuviese una huerta aneja, y en la huerta algunas ermitas, para retirarse a ellas las monjas que se sintieren llamadas a una vida de oración y contemplación total, alejadas hasta de la compañía de las demás hermanas (Vega, 1972: 163).

Estos principios de silencio y aislamiento a la hora de orar están muy ligados al marco histórico en el que se desarrolla la vida y la labor de la madre: la nueva espiritualidad que crece desde los inicios del siglo XVI hasta eclosionar en la segunda mitad del siglo. Mancho Duque (1989: 7) nos cuenta

que este periodo viene marcado por un deseo de cambio en lo que a religión y a espiritualidad se refiere; no solo en España, sino también fuera de nuestras fronteras: Erasmo, Lutero y todo el mundo de la compleja espiritualidad de la Reforma.

Este nuevo despertar comienza ya a producirse en el s.XV y pretende romper con los ideales que existían en la Edad Media, con ese principio de que todo puede ser resuelto desde la tradición y la religión. El ser humano no podía hacer otra cosa que aceptar su subordinación a una fuerza superior: Dios. Con el Renacimiento, el foco empieza a colocarse sobre el hombre y se pasa de una sociedad teocéntrica a una antropocéntrica. Este es el germen perfecto para que comenzara una revolución en todos los ámbitos posibles: política, economía, religión, etc. El hombre toma conciencia de su propia capacidad de decisión y actuación; se empodera. El Renacimiento, sabemos, sirve de puente entre la Edad Media y la Modernidad.

Con la plena llegada de la Modernidad se deteriora el concepto de hombre como centro del mundo y la duda se adueña de todo. Es precisamente por eso por lo que: “el hombre se ve obligado a buscar certeza, asegurarse de sus conocimientos, y en definitiva de quién es él” (Amengual, 2016: 14-15).

Aportada esta visión general que nos permite entender el cambio de paradigma con el que nació y vivió Teresa de Jesús, vamos a ahondar en ese aspecto que nos permitirá comprender más a nuestra poeta: la espiritualidad, la religión.

Amengual (2016: 16) expone la gran relación que hay entre la Modernidad y la interioridad. El deseo generalizado de querer liberarse de esa incertidumbre también se vio provocado por los cambios que tuvieron lugar dentro del marco religioso: la reforma luterana, la franciscana, el surgimiento de los llamados “alumbrados”, etc. Por esta misma causa, señala el mismo estudioso, religiosos españoles como San Ignacio de Loyola quisieron aportar armonía y calma de espíritu con obras como los *Ejercicios Espirituales*.

Dentro de estos aires renovadores, claro, se inserta la lucha de santa Teresa por reformar el Carmelo y aunque por ella misma sabemos que no fue fácil desligarse como Carmelitas Descalzas, defendió esta comunidad y veló por ella con toda su alma. Su deseo, al igual que el de Juan de la Cruz, se ve realizado a finales del s.XVI, como bien apunta Torres Sánchez (1990: 113). Así,

la reformadora, apuesta por una forma de vida de puertas para adentro y con el foco puesto en abrazar a Dios.

Esta expresión de “puertas para adentro” tiene una doble connotación. Por un lado, hace referencia a la vida conventual y a lo que ella implica: oración, silencio..., pero también actividades comunales. Por el otro, señala el estilo de vida y el modelo de oración interior derivado de la *devotio moderna*.

Esta mística que profesa la Santa -nos dice Andrés Martín (1989: 30)- es conocida como la mística del recogimiento. Este camino que tiene como meta la unión con Dios consta de tres etapas: conocimiento de uno mismo, seguir a Cristo como modelo y la ansiada unión. Todo ello a través de la oración. Esto, claro, nos permite entender la gran importancia que le da la Santa a la oración y la carga didáctica de sus escritos, tanto líricos, como en prosa. Estos ideales espirituales, como veremos más adelante, quedan bien reflejados en los poemas que Vega (1972) coloca en primer lugar en su edición.

Qué bien expuesto queda lo anteriormente dicho en *El renacimiento espiritual* de Pego Puigbó:

En la oración de recogimiento, como es enseñada en el *Primer Abecedario Espiritual* (Sevilla, 1528), la Humanidad de Cristo representaba un paso previo en la experiencia profunda del conocimiento de Dios. La Pasión de Cristo suponía actualizar en la propia vida, a través de un proceso de *mímesis*, el sentido de la historia de la salvación. El cristiano no reproducía físicamente los sufrimientos de Cristo, sino que los actualizaba en su vida según sus circunstancias (Pego Puigbó, 2004: 74).

Nos parece de especial relevancia concluir este marco teórico sobre la espiritualidad del s.XVI con una de las conclusiones que expone Andrés Martín al finalizar su *Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje*:

No se puede seguir encuadrando a la espiritualidad española del XVI en Erasmo y en los alumbrados, olvidando la corriente principal. Así mismo se hace necesario reajustar a la realidad española frente a planteamientos rupturistas del renacimiento en relación con lo cristiano y la Iglesia (Andrés Martín, 1989: 55).

Lo que Andrés Martín expone con estas líneas es que España difiere de muchos países europeos en el enfoque con el que se trata esa realidad religiosa. A diferencia de lo que pudo ocurrir en países como Alemania, en España se siguen más bien los pasos de los Franciscanos Descalzos, cuyos principios más básicos son la oración y la pobreza. Esta es la semilla de las Carmelitas Descalzas.

La misma idea se refleja en *El erasmismo y las corrientes espirituales afines* de Eugenio Asensio:

El humanismo radical de Erasmo, su estima de la sapiencia pagana, su moral poco heroica, su despego por la mortificación ascética le apartaban de la tradición franciscana. Otras cosas, a través de la *devotio moderna*, le ligaban (Asensio, 2000: 80).

Hemos recorrido hasta ahora las claves espirituales e interiores del s.XVI, por eso pasamos a descubrir lo que para la santa era el desarrollo exterior de su ser. El lugar desde donde esto sucedía era el convento y la madre, a raíz de este espacio, se nos presenta como fundadora y viajera.

Realizaba junto con sus hijas actividades comunitarias, las cuales son más de las que podríamos llegar a sospechar; pues Teresa de Jesús gustaba mucho de que sus hijas fuesen caminando hacia la perfección espiritual mientras se entretenían. Se pueden destacar sucesos normales por lo que respecta a la vida conventual como son, por ejemplo, la toma de hábitos, las celebraciones en honor a unos y otros santos o fechas claves en el calendario litúrgico como son la Navidad, la Semana Santa o la fiesta de la Cruz de mayo.

Todos estos aspectos, claro, quedan muy bien reflejados en su "poesía exterior", la cual analizaremos con detalle más adelante.

¿Cómo era, entonces, esa vida en el convento? Aunque en lo que a procesos místicos se refiere, santa Teresa se enfoque en sus adentros, la realidad, como nos declara Torres Sánchez (1990: 114-119), es que el mantenimiento de las fundaciones que fue creando la madre muchas veces necesitaba del dinero proveniente del exterior: dotes, limosnas, alquileres de casas...Eso sí, la vida monástica que se llevaba en estas fundaciones era de lo más humilde: autogestión casi total en la alimentación y posesión de un único

hábito por hermana.

Todo dio comienzo, nos cuenta Serés (2008), cuando, tras una intensa lucha por crear la Orden de las Carmelitas Descalzas, pudo ver abiertas las puertas del convento de San José, en Ávila, el 24 de agosto de 1562. La humildad y pobreza con la que vivían tanto ella como sus hijas era admirable: desde dormir sobre jergones de paja, hasta calzar sandalias de cuero o madera. No comían carne y al año ayunaban durante ocho meses.

Tras largos años de esfuerzo, continúa Serés (2008), y muchos viajes por ver nuevos conventos creados: Medina del Campo, Valladolid, Segovia, Sevilla o Granada, de los que queda huella explícita en *El libro de las fundaciones* y en el *Epistolario*, se vio obligada a lidiar con acusaciones como las de “alumbrada” o “farsante” por parte de Miguel de la Columna y Baltasar de Jesús, ambos dos Carmelitas Calzados. Así lo destaca el estudioso mencionado líneas arriba en su epígrafe *Última etapa de fundación y controversias con los “calzados”* (2008).

A pesar de este tipo de situaciones, santa Teresa no se amedrentaba y, según nos dice Orozco Díaz (1987: 163, 164), gustaba de entretener y alentar a sus hijas durante los viajes que realizaban para hacer fundaciones, esto bien lo explica la Madre María de San José en su *Libro de recreaciones*:

Todo se pasaba riendo y componiendo romances y coplas de todos los sucesos que nos acontecían, de que nuestra Santa gustaba extrañamente, y nos daba mil gracias porque con tanto gusto y contento pasábamos tantos trabajos... (1913: 101).

No solo en sus viajes Teresa de Jesús y sus hijas componían, sino que dentro del convento carmelitano el canto también acompañaba las actividades cotidianas gracias al impulso que le daba la madre. Vega (1972: 165) comenta que la Madre Ana de Jesús decía de ella que aunque no tuviera buena voz hubo ocasiones como la noche de Navidad, en las que cantó el Evangelio de San Juan, donde sonó maravillosamente.

Es, precisamente, la Noche de Navidad, señala Orozco Díaz (1987: 166-168), una de las festividades que más fervorosamente se celebraban en el convento carmelitano; se conmemora la búsqueda de posada por parte de San José y la

Virgen María para poder traer al mundo al hijo de Dios. Es por este motivo por el que esta celebración se llamó *las posadas*. Por lo que se puede saber, gracias al testimonio de alguna hija, la santa gustaba de celebrar dicha noche visitando cada habitación del Carmelo, llevando consigo las imágenes de la Virgen y de San José y cantando coplas.

La madre, apunta Vega (1972: 111) también celebraba con especial devoción días como el Viernes Santo, cuando se conmemora la Redención del Salvador. Estas fechas eran vividas con mucha intensidad por las hijas y la santa, dado que más que en cualquier otro momento del año debían tener presente ese segundo peldaño de la oración de recogimiento: tomar a Cristo como modelo.

La cruz representa ese sufrimiento que padeció Cristo y no solo se queda como un símbolo de ese padecimiento, sino que se toma como elemento base de celebración dentro del convento. No solo con motivo de la Semana Santa, como hemos visto, sino también con fiestas que la Iglesia dedica a la cruz como son, según nos dice Vega: “la de su Invención, el 3 de mayo, y la de su Exaltación, 14 de septiembre” (1972: 111).

Fuera de esa vida conventual, continúa el mismo estudioso, también se celebraba la fiesta del 3 de mayo: se adornaban las plazas de los pueblos con cruces llenas de flores. Esta festividad de carga tan popular llega aún hasta nuestros días.

Junto con estas festividades del calendario, hay tres santos en concreto a los que la santa tiene especial devoción: san Hilarión, santa Catalina y san Andrés. Estos son para ella espejos en los que mirarse y por eso les dedica tres de las composiciones que más tarde analizaremos, las cuales servían para celebrar su onomástica (Vega, 1972: 165). Tanto a santa Catalina como a san Hilarión, quiso la reformadora hacerles una ermita en el huerto del monasterio de San José de Ávila (Vega, 1972: 166).

También las celebraciones de ritos de la comunidad están presentes, por ejemplo, cuando tienen lugar las tomas de hábito de las novicias. Este acto es de vital importancia para las hermanas, pues ven aumentado su número y la madre, por su parte, veía que sus esfuerzos iban dando su fruto (Vega, 1972:169). Por lo general, Teresa de Jesús realizaba composiciones para estos eventos que pudieran servir para otras vesticiones, ya que su intención era no

dar trato preferente a ninguna de sus hijas, sino tratar a todas por igual.

Sabemos, gracias a Cosano, que este trato desigual que la Santa experimentó en el primer convento en el que estuvo, el de la Encarnación de Ávila, fue uno de los motivos que la llevaron a querer reformar la Orden del Carmelo: “no todas las monjas eran iguales, había “Doñas” y criadas. (...) Para la Santa, esto era un insulto hacia el Señor, pues ¿acaso no eran todas ellas por igual esposas tuyas para servirle?” (Cosano, 2019: 168). Quizá aquí podemos encontrar una razón para la insistencia en las celebraciones de rituales comunitarios, que igualaban a todas las monjas.

Vistas ya estas dos caras de la misma moneda: “lo de dentro” y “lo de fuera” en la santa, concluimos esta primera parte de nuestro estudio del mismo modo en el que la comenzamos: de la mano de Gaston Bachelard. Nos parece oportuno mencionar la unión que defiende el autor francés en el ocaso de su obra, *Poética del espacio*, entre ambos espacios: interior y exterior.

Dicho estudioso comienza diciendo al inicio del capítulo *La inmensidad íntima*:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. (p. 164).

Es aquí donde quedan abrazados esos dos mundos, esos dos espacios que aparentan ser tan antagónicos, pero que pueden llegar a invadirse mutuamente. Es esa invasión la que se produce cuando la inmensidad, que parece ser monopolio del mundo externo: del mar y del desierto (2000: 181), sobrecoge a uno por dentro. ¿Y esa inmensidad no es Dios para Santa Teresa de Jesús? ¿No es lo que ella siente con la transverberación?

No sabríamos señalar si puede haber algo que llegue a estar tan dentro y tan fuera, a la vez, como Dios. Él es el Creador de todo y por esa razón está en todo aquello que sea energía, en toda forma de vida posible; él habita en nuestras almas (como podemos leer en el poema que ocupa el cuarto lugar en la edición de Vega: *Búscate en mí*), pero solo nos hacemos conscientes de ese hecho cuando tenemos la capacidad de pararnos a escuchar, a sentir. Es entonces cuando nos damos cuenta de lo vasto de nuestro interior.

Es importante destacar esa antítesis que nos presenta Bachelard en las líneas citadas: pone el acento en que desde la quietud es desde donde se puede descubrir el movimiento que nos habita. Lo cual coincide a la perfección con lo que dice Andrés Martín: “Decir mística es decir actividad” y “En mística no hay inactividad, quietismo” (1989: 35 y 37).

Qué valiosa resulta también la apreciación que hace Bachelard en esta cita que estamos tratando; señala que ese potencial que llevamos con nosotros es reprimido por la propia vida. Precisamente, la santa anhela la muerte, como podremos ver más adelante en sus poemas místicos, y no ve otra forma duradera de sentir esa plena unión con Dios.

Quizá sea la liberación del cuerpo lo que permite romper esa barrera entre “dentro” y “fuera”. El sentido de la individualidad queda disuelto en el mundo cuando esa vida que creíamos tan nuestra se apaga y ya no somos uno, sino que formamos parte de todo. Llegamos a la conclusión de que tanto con la oración y el silencio, como hacía la madre, como a través de la muerte, se puede conectar con Dios. La única diferencia es que la primera opción es efímera y la segunda eterna.

2. Análisis de los poemas de dentro.

Las experiencias más íntimas de la madre, muy unidas a sus momentos de oración, quedan reflejadas en este ramo de poemas que vamos a tratar a continuación. Como toda relación, el vínculo de Teresa de Jesús con Dios pasa por momentos muy diferentes. Unas veces santa Teresa parece no soportar más estar distanciada de su Amado, mientras que otras, se muestra humilde y dispuesta a cumplir la voluntad de su Señor, sea la que esta sea. Los momentos más acaramelados, pero a la vez más punzantes para la madre, parecen ser aquellos en los que experimenta la transverberación.

Vega (1972: 35) nos habla sobre la funcionalidad de la poesía de Teresa de Jesús. Esta es un medio de instrucción religiosa para sus hijas, pero también una forma de expresar y liberar lo que sucede en su alma cuando experimenta procesos tanto intensos como místicos. Es precisamente esto último, sobre todo, lo que vamos a encontrar en esta poesía interior en la que ahora nos sumergimos. El hecho de que gran parte de sus versos nazcan de

vivencias que son extraordinarias provoca que su producción poética no sea muy extensa.

Varios de estos poemas son el resultado de momentos de "harta oración" de la madre. Están llenos de puro sentimiento y expresan el deseo ardiente que araña las entrañas de Teresa de Jesús: el querer alcanzar el último escalón de la mística del recogimiento y verse, al fin, unida con Dios. El no ver realizada plenamente esa unión le causa un gran padecimiento.

El tema de ese éxtasis que no llega aparece de forma frecuente en la poesía mística de la madre. Se alude a él por vez primera en el poema con el que se abre la edición de Vega (1972): *Vivo sin vivir en mí*. El sufrimiento de la santa, al verse lejos de Dios, queda bien recogido en los siguientes versos: "¡Ay, qué vida tan amarga, / do no se goza al Señor!, / porque, si es dulce el amor, / no lo es la esperanza larga" (1, vv. 26-29).¹ Y más adelante: "Quiero muriendo alcanzarle, / pues a Él solo es al que quiero: / *Que muero porque no muero*" (1, vv. 58-69).

El tono de súplica y queja parece evidente y se aprecia aún mejor cuando dice: "Quíteme Dios esta carga, / más pesada que el acero" (1, vv. 30-31). Con este ejemplo nos queda claro a quién interpele la madre: a Dios. Ruiz Pérez (1990: 188) apunta que, en su poesía más mística, al ser el Señor su destinatario, el modo en el que se expresa Teresa de Jesús se caracteriza por tener gran carga de angustia.

Estos arranques de dolor y llamadas de atención al Amado los encontramos, con más potencia que en otros poemas, en este primero que acabamos de presentar y en el que ocupa el lugar décimo y lleva por título *Ayes del destierro*. Vega (1972: 126) destaca cómo resuena la zozobra del primer poema en la letrilla de este otro: "¡Cuán triste es, Dios mío, / la vida sin Ti! / Ansiosa de verte, / deseo morir" (10, vv. 2-5). Con estos versos es imposible negar la desesperación que invade a santa Teresa por no verse junto a Dios; su mayor alegría sería que le alcanzara la muerte.

Vega (1972: 130) señala otra semejanza innegable entre ambas composiciones. Mientras que en la primera aparece: "¡Ay, qué larga es esta vida, / ¡qué duros estos destierros!", (1, vv. 19-20), en la segunda se dice: "Carrera

¹ Citaré siempre a partir de la edición de A.C. Vega, 1972, dando en primer lugar el número del poema y a continuación los versos citados.

muy larga / es la de este suelo; / morada penosa, / muy duro destierro” (10, vv. 6-9). Se puede concluir, pues, que ambos poemas sirvieron a la madre para desahogar sus pesares y acudir a Dios en momentos de desesperanza.

Incluso en estos poemas llenos de ardor y fuerza, comenta Vega (1972: 132), vemos como la poeta controla su estado agitado al final de los mismos, se calma. Parece que quisiera disculparse con Dios por haberle pedido con tanta insistencia llevarla con Él. Como si volviese a su ser, dándose cuenta de su pobre condición con respecto al Señor, le dice en los últimos versos de *Ayes del destierro*: “Mas no, Dueño amado: / que es justo padezca: / que espíe mis yerros, / mis culpas inmensas.” (10, vv. 95-98).

No solo en el primer y décimo poema reclama la atención de Dios, también lo hace en composiciones como *Coloquio de amor*, que ocupa el noveno lugar en la edición que estamos tratando. Sin embargo, aquí el tono es ya más relajado, no tan encendido. Se muestra a través de un diálogo entre el alma de la madre y su dueño, Dios: “–Alma, ¿qué quieres de Mí? / –Dios mío, no más que verte.” (9, vv. 6-7).

De esta misma composición, me resulta interesante destacar la dulzura con la que Teresa de Jesús expone el deseo de verse unida a Dios; lo hace con una metáfora que mencionamos al inicio de este estudio al hablar del refugio en la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard, el nido. Dice así: “Un amor que ocupe os pido, / Dios mío, mi alma [y] os tenga, / para hacer un dulce nido, / adonde más la convenga.” (9, vv. 15-18). Consideramos que aquí quedan bien vinculados esa *Poética del espacio* con el misticismo de santa Teresa. La madre no solo habla con Dios desde la soledad de su celda, sino que lo hace para comunicarle su deseo de verse refugiada en él.

El poema que ocupa el segundo lugar, *Sobre aquellas palabras “dilectus meus mihi”*, más que expresar el dolor de la madre por no estar junto a Dios, manifiesta todo lo contrario: la vivencia de la transverberación, unión efímera. Con estas bonitas palabras lo explica nuestra poeta: “Tiróme con una flecha / enherbolada de amor, / y mi alma quedó hecha / una con su Criador.” (2, vv. 15-18).

La mención a la flecha que se hace en estos versos está vinculada con la imagen con la que se identifica a Dios al inicio de la composición: “dulce Cazador” (2, v. 7). La madre torna a lo divino, como bien explica Vega (1972: 73),

la imagen pagana del “dios del amor”, identificado desde tiempos clásicos con Cupido y con Eros. El hecho de que Teresa de Jesús eligiese esta antigua y conocida referencia para hacer alusión al amor que Dios atesora, comenta Vega (1972: 82), pone de manifiesto su intención de que su poesía pudiera ser entendida por las clases con menos formación. Esta preferencia por lo sencillo y popular será recurrente en su poesía exterior como luego veremos.

Al igual que en estos versos hace uso de la metáfora de la flecha enherbolada, en su *Vida* (2008) explica esa experiencia de la transverberación con la imagen de un dardo de oro, pero también insiste en la flecha o saeta:

No procura el alma que duela esta llaga de la ausencia del Señor, sino que hincan una saeta en lo más vivo de las entrañas y corazón a las veces, que no sabe el alma qué ha, ni qué quiere. Bien entiende que quiere a Dios, y que la saeta parece traía yerba para aborrecerse a sí por amor de este Señor, y perdería de buena gana la vida por Él (...) Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba abrasada en amor grande de Dios (*Vida*, XXIX, p. 89).

Esta metáfora aparece más veces a lo largo de la historia de la literatura, pues poetas como Garcilaso (“En el siniestro lado soterrada / la flecha enherbolada iba mostrando”, *Égloga* 2, p. 61) también la utilizaron. Es probable, además, que la madre la tomara de él y la tornara a lo divino por medio de un *contrafactum*.

Esta breve, pero explícita composición de la que estamos hablando es muy buen ejemplo de lo que advierte Andrés Martín (1989: 30) al respecto de las etapas de la mística del recogimiento: los tres procesos que la conforman - conocimiento de uno mismo, seguimiento de Cristo y unión con Dios- pueden alternarse entre sí. Está claro que ese proceso de transverberación que le hacía decir a la madre “*mi Amado es para mí, / y yo soy para mi Amado.*” (2, vv. 21-22) es una breve experiencia de lo que supone la última etapa, cuando aún no había llegado a ella.

Se aprecia también esta mística del recogimiento de forma exquisita cuando dice: “Yo ya no quiero otro amor, / pues a mi Dios me he entregado,” (2,

vv. 19-20). También estos versos son la muestra del amor y la fidelidad que la madre siente por el Señor; Teresa de Jesús no esconde dichos sentimientos, sino que el “yo real” -coincidente con el “yo lírico”- se corresponde con ese pronombre de primera persona, singular que vemos en la letrilla, pero también aquí.

Andrés Martín (1989: 30-31) explica que cuando un alma está eclipsada por el amor de Dios, todo lo demás le sobra y le molesta; no quiere nada del mundo terrenal. Todo lo que necesita es a Dios, nada más. Por esto la madre elige en este poema, clara declaración de amor, el término *mi Amado* para referirse a Dios. Contenido y continente quedan muy bien complementados en esta composición cuyos orígenes se remontan, como señala Vega (1972: 72), al *Cantar de los Cantares*.

La tercera composición, *¡Oh, hermosura que excedéis!*, supone una alabanza a Dios y un recuerdo de lo cerca que sintió Teresa de Jesús a su Amado; como ocurre con el segundo poema, está presente el motivo de la transverberación: “¡Oh, ñudo que ansí juntáis / dos cosas tan desiguales, / no sé por qué os desatáis, / pues atado fuerza dais / a tener por bien los males!” (3, vv. 7-11). Aún sintiendo la dulzura de haber tenido cerca a Dios, su tono es suave y más que rogarle, como hace en la primera y décima composición, lo que hace aquí es rememorar, de forma agridulce, con tristeza y gozo, el momento de la fugaz unión.

Esta vez, la madre decide nombrar esa experiencia de la transverberación con la metáfora de un “ñudo” que se desata, algo que permite muy bien entender lo intenso y corto de esa vivencia. La madre toma de san Agustín esta metáfora de origen platónico; el santo la usa así: “es muy dulce y agradable la amistad humana, porque con el nudo del amor hace de muchas almas una sola” (Confesiones, II, 5, 10).

Gracias a Vega (1972: 85), sabemos que la reformadora, tras enviarle esta composición a su hermano Lorenzo y ver que no entiende el sentido total de sus palabras, le dice lo siguiente en la segunda carta que le manda. Aquí queda recogido lo que para la madre es esa experiencia de la transverberación:

Es un toque que da al alma de amor, en que entenderá vuestra merced -si va creciendo- lo que dice no entiende de la copla; porque es una pena grande y

dolor, sin saber de qué, y sabrosísimo (Carta CXXXVIII).

Es también la rima de esta composición un objeto importante de estudio en este poema, pues es herencia de la lírica cancioneril. Frenk (2003: 19-21) señala que entre los rasgos propios de estas composiciones populares (refranes, canciones...) pueden estar el ritmo marcado, la brevedad e, incluso, la rima "fácil" que puede llegar a sonar infantil. Esto último es lo que encontramos en los versos de la madre, la cual aprovecha la flexión verbal para hacer rima consonante: "hacéis", "deshacéis" (3, vv. 4 y 5) o "juntáis", "desatáis" (3, vv. 7 y 9). Sin embargo, este recurso que puede parecer simple y poco trabajado, esconde una antítesis entre cada pareja de verbos. Lo cual demuestra que la madre hizo suya esa corriente popular y se aprovechó de ella para expresar las tensiones y paradojas que hay tras su relación con Dios.

Búscate en mí, además de ser lo que le dijo Dios a santa Teresa en un momento de "harta oración", según apunta Vega (1972: 88), es el título de la cuarta composición. Las tres primeras estrofas insisten en la idea que expresa el primer verso de la letrilla: "*Alma, buscarte has en Mí*" (4, v.2), mientras que las tres últimas estrofas desarrollan el segundo verso de la letrilla: "*y a Mí buscarte has en tí*" (4, v.3).

Teresa de Jesús pudo tomar como referencia a Garcilaso: "Escrito está en mi alma vuestro gesto" (Soneto V, p. 181) para construir la imagen del alma santa pintada en el alma de Dios que utiliza en este poema: "Fuiste por amor criada / hermosa, bella y ansí / en mis entrañas pintada;" (4, vv. 9-12). Lo que viene a expresar esta metáfora que recorre la primera mitad del poema es que la madre es una de las almas santas a quien Dios otorga su amor; por eso, como si Dios estuviese hablando por la pluma de la madre, se usa el vocativo "mi amada" (4, v. 12) para dar a entender cómo Dios le corresponde en el amor que ella siente hacia Él. Este diálogo que se establece en estos versos nos lleva de nuevo a recordar el poema bíblico del *Cantar de los Cantares*.

La segunda parte de la composición dice que Dios, a su vez, se encuentra dentro de santa Teresa, como indican los siguientes versos: "Si no, si hallarme quisieres, / *a Mí buscarte has en tí*" (4, vv. 22-23). Es importante destacar, no solo lo bien que se refleja la búsqueda mutua de los enamorados con el retruécano (*en Mí / a Mí / en tí*), rescatado de la lírica cancioneril y que

el Marqués de Santillana tan bien emplea en estos versos: "Si tú deseas a mí, / yo non lo se', / pero yo deseo a ti / *en buena fe*" (VIII, vv. 1-4), sino también la doble connotación que desprende el futuro analítico "buscarme has". Por un lado, el valor actual 'me buscarás', pero por el otro, representa el mandato de Dios, 'debes buscarme'.

Este poema también juega con la imagen de la "casa", como símbolo de presencia de Dios en el alma de la madre: "Porque tú eres mi aposento, / eres mi casa y morada," (4, vv. 24-25). Esta metáfora tiene tanta fuerza en santa Teresa que dio nombre a su obra en prosa, *Moradas*. No podemos evitar acordarnos de Bachelard y lo que para él suponía esta imagen: el reflejo de la intimidad. Qué bonita forma tiene la madre de expresar cómo siente a Dios en su interior.

La carga metafísica de esta composición me lleva a concluir que esta dualidad "ti-Mí" significa que al encontrarse la madre a sí misma, al llegar a lo más profundo de su ser -y haber superado el primer escalón de la mística del recogimiento- encuentra en sus entrañas a su Amado como elemento inmutable. Dios, pues, está en el centro de su alma.

El poema que lleva por título *Vuestra soy, para vos nací*, el cual se encuentra en quinto lugar, presenta un cambio de paradigma con respecto a las composiciones anteriores. Vega (1972: 98-100) enmarca este poema dentro del grupo de composiciones ascético-místicas por encontrarse la madre cuando lo escribió en el camino hacia la santidad. Los versos no pretenden llamar a Dios a gritos porque Teresa de Jesús lo sentía suyo cuando compuso este poema; ahora solo pretende mostrarle su devoción y su condición de sierva. Como se observa desde el título, la santa aparece totalmente entregada a su Señor. El segundo verso de la letrilla con el que se cierra cada estrofa "*¿Qué mandáis hacer de mí?*" (5, v. 3) refuerza esta actitud de rendición.

Antes de llenar de paralelismos y antítesis las estrofas, comienza, nos dice Vega (1972: 100), oponiendo la "Bondad" (5, v. 6) que es para ella Dios, frente a la maldad que ella misma representa en comparación. Lo expresa así: "La gran vileza mirad, / que hoy os canta amor ansí:" (5, v. 8-9). La forma en la que se alaba a Dios al inicio de este poema recuerda a la tercera composición: *¡Oh, hermosura que excedéis!*

Vega (1972: 100) destaca de esta composición, que ha servido de

oración para muchos religiosos, la viveza y gracia de sus términos, los cuales, lejos de aburrir al lector, aumentan sus ganas de entregarse al Señor. El uso de esos paralelismos que mencionábamos facilita desde el principio que el ritmo de la recitación del poema sea constante y fácil de seguir: “Vuestra soy, pues me criastes, / vuestra, pues me redimistes, / vuestra, pues me llamastes.” (5, vv. 11-13). Pero lo que sobresale y llena de vida la composición es el adecuado uso de las antítesis, con las cuales la madre se muestra dispuesta a acatar cualquier mandato de su Dueño: “Dadme riqueza o pobreza, / dad consuelo o desconsuelo, / dadme alegría o tristeza, / (...) pues del todo me rendí” (5, vv. 39-41 y 44).

La última composición que conforma este primer conjunto de poemas, que he agrupado como “de dentro”, ocupa el lugar sexto y tiene por nombre *Para pedir paciencia en las adversidades*. Aunque no encontremos a Dios como destinatario de esta composición, como sí ocurría con las anteriores, la incluimos dentro de la poesía interior porque responde a la necesidad de buscar fuerza cuando las dudas al respecto de la vida que se ha elegido llevar, en este caso, la conventual, acechan. La propia madre, comenta Vega (1972: 108), recurría a esta oración cuando se veía abatida por las adversidades que le tocó vivir. Así, pues, estos versos van dirigidos a quien los lee o los recita.

Esta composición se diferencia del resto por la ausencia de letrilla, que suele repetirse a modo de estribillo, y por la brevedad. Solo hay nueve versos, la mayoría pentasílabos, cuya rima no es constante, solo la encontramos de forma asonante en “pasa”, “alcanza”, “falta” y “basta”. Esta misma brevedad provoca una gran fuerza a la composición y hace que la oración sea fácil de memorizar. La sintaxis es muy simple y la puntuación potencia la brevedad, lo que aporta a los versos un marcado carácter aforístico. El hecho de que haya una segunda persona recurrente, que se manifiesta a través de las formas verbales, me lleva a pensar que la madre escribió esta oración para sus hijas y a ellas se dirige en cada verso, dándoles fuerza; a excepción del verso noveno, en el que de una forma genérica dice “Quien a Dios tiene”. Por último, cabe destacar el uso de la antítesis todo-nada, con el que se da ánimo para continuar.

Sin ninguna duda se puede decir que la madre poseía el don de la efabilidad: supo expresar con gran acierto sus experiencias místicas –a pesar de su inefabilidad– y los sentimientos que tenía hacia Dios. Le es inevitable

utilizar, como le ocurre a muchos otros místicos, metáforas e imágenes que ayuden a expresar la complejidad de un mensaje tan metafísico. Esto lo encontramos, entre otros ejemplos, en las formas con que la santa habla de Dios. Una de las más llamativas, la encontramos en la primera composición, *Vivo sin vivir en mí*, cuando la madre dice que siente al Señor su prisionero. Esto viene a decir que Dios, como explica Vega (1972: 64-65), al amar a las almas más puras es cautivo de ellas, como le ocurre a todo ser que esté enamorado: se siente presa de esa persona a la que ama.

Concluimos esta parte del estudio afirmando que son, pues, un cúmulo de deseos e intenciones los que se agolpan en los versos de esta poesía mística; desde una desgarradora petición de muerte para encontrarse con Dios, hasta la alabanza de su belleza y bondad o el reconocimiento de “sierva” ante su Señor. Según en el estado en el que se encontrase la madre, de “harta oración” o no, tejía unas u otras palabras. Lo que nos queda claro es que era el alma de Teresa de Jesús la que hablaba por ella en los momentos de más quemazón.

El mayor sufrimiento de la madre, verse sin Dios, queda bien reflejado en esta poesía interior que hemos recorrido. Puede resumirse con los siguientes versos: “¡Ay!, cuando te ganas / entrar en mi pecho, / Dios mío, al instante / el perderte temo.” (10, vv. 79-82).

3. *Análisis de los poemas de fuera.*

Las composiciones que trataremos en la recta final de este estudio abordan las que son celebraciones y fechas importantes para la madre y sus hijas dentro de la vida conventual. Siguiendo con el orden propuesto en la edición de Vega (1972) vamos a tratar en primer lugar las composiciones que fueron creadas con motivo de la llegada de la Semana Santa y la fiesta de la Cruz de mayo.

Loa a la cruz redentora, que ocupa el séptimo lugar en el poemario, da inicio a esta poesía hacia fuera con la alabanza del que fue el lugar en el que Cristo expiró: la cruz. Es por este motivo por el que se le atribuye la cualidad de redimir, ya que, desde una lectura cristiana, el hijo de Dios vio acabado su sufrimiento en este mundo y pudo ir junto a su padre, se liberó de eso que

quiere liberarse Teresa de Jesús, de la vida. A lo largo del poema, la cruz simboliza la oportunidad que tuvo Cristo para abandonar su ligazón con lo terrenal –de connotaciones tan negativas para la madre– por eso se dice: “*Cruz, descanso sabroso de mi vida*” (7, v. 1) y “Quien no os ama, está cabtivo / y ajeno de libertad;” (7, vv. 10-11). Vemos en estos versos lo que para la madre representa la cruz; lejos de poder significar padecimiento, es motivo de placer para ella por ser símbolo de muerte y de unión eterna con el Señor.

Si ponemos la atención en los primeros versos, se aprecia una reminiscencia del himno *Vexilla Regis*, comenta Vega (1972: 112), al quedar identificada la cruz con una bandera: “¡Oh, bandera, en cuyo amparo / el más flaco se hará fuerte! / ¡Oh, vida de nuestra muerte!” (7, vv. 3-5). El comienzo del texto, latino en su origen, se puede traducir como “Las banderas del rey se enarbolan: / resplandece el misterio de la cruz, / en la cual la vida padeció muerte, / y con la muerte nos dio vida.” (vv. 1-4). Este mismo juego paradójico entre lo que es la vida y la muerte para el cristianismo lo encontramos también en los versos de la madre como hemos podido observar.

El hijo de Dios en este poema se presenta, pues, como la cabeza de un ejército al que él mismo ha salvado –“por Vos se reparó el mal” (7, v. 19)–. Ese ejército es la humanidad que se vio salpicada por el pecado original y la cruz es el símbolo de dicha victoria, como la bandera que recuerda quién ha sido el bando vencedor en una guerra.

Vega (1972: 114-116) hace un recorrido por las fuentes de las que bebe la madre en esta octava composición, *A la exaltación de la cruz*. Entre ellas aparece, de nuevo, el *Vexilla Regis* y, además, el *Lustra sex qui iam peregit*. Esto se aprecia, como apunta el estudioso, en la letrilla: “*En la cruz está la vida / y el consuelo, / y ella sola es el camino / para el cielo*” (8, vv. 2-5). Sin embargo, una fuente que recorre toda la composición, y que ya hemos apreciado en la madre, es la del *Cantar de los cantares*. Así lo señala Vega (1972: 116-118) al hablar de la relación que hace Teresa de Jesús con la cruz y el árbol del huerto del Esposo, Dios: “De la cruz dice la Esposa / a su Querido, / que es una palma preciosa / donde ha subido” (8, vv. 14-17) o “Es la cruz el árbol verde / y deseado / de la Esposa, que a su sombra se ha sentado” (8, vv. 30-33).

La metáfora toma aún más tintes de muerte, de vida para la madre, cuando se hace referencia a los momentos previos a su arresto en Getsemaní:

“Es una oliva preciosa / la santa cruz, / que con su aceite nos unta / y nos da luz.” (8, vv. 22-25). Aunque esta misma metáfora, puede estar también relacionada con la connotación que tiene para la madre el símbolo de la cruz: guía, modelo a seguir, esperanza y consuelo en los duros momentos.

Por lo que respecta a la estructura del poema, cabe destacar la apreciación de Vega (1972: 115). El estudioso encuentra como precedente de la madre en la forma estrófica que utiliza en este poema al Marqués de Santillana y sus *Proverbios*. Este usaba una estrofa de ocho versos en las que alternaba versos octosílabos y tetrasílabos; la madre repite el formato en esta composición, con la peculiaridad de usar versos pentasílabos y no tetrasílabos como hacía el poeta medieval.

Nos queda decir de esta composición que, como su propio nombre indica, tuvo que ser compuesta para celebrar la fiesta de la exaltación de la cruz que tiene lugar cada 14 de septiembre.

Ya no durmáis, no durmáis ocupa el vigésimo cuarto lugar en el poemario y se asemeja mucho en su contenido y en la forma en la que este se expresa a *Loa a la cruz redentora*. La cruz vuelve a equipararse a una bandera y Dios es el que vino a morir y sufrir por nosotros, nuestro Salvador. Así lo expresa la madre en la letrilla y en la primera estrofa: “*Todos los que militáis / debajo de esta bandera, / ya no durmáis, no durmáis, / pues no hay paz en la tierra.*” (24, vv. 2-5) y “[S]Y como capitán fuerte / quiso nuestro Dios morir, / comencémosle a seguir, / pues que le dimos la muerte.” (24, vv. 6-9).

Sin embargo, la diferencia que se aprecia es que el foco ya no está puesto tanto en la cruz, sino en los destinatarios del poema que deben tomar a Dios como referencia: la comunidad cristiana y, más en concreto, sus hijas carmelitas. El título avanza ya este giro de enfoque al invitar a su rebaño carmelitano a que no duerman, como sí lo hicieron los discípulos en el Huerto de los Olivos, sino que estén preparadas y dispuestas a continuar por ese sendero conventual, tomando como estela a su Amado.

Esta composición fue compuesta como símbolo y reflejo de la procesión del Jueves Santo en la que se saca una bandera como si fuese la cruz. Esta idea la rescatamos del estudio *Del icono visual al símbolo textual: El “Auto de la Pasión” de Lucas Fernández* de Alfredo Hermenegildo. Aunque el estudioso hace un profundo análisis de la equiparación entre la cruz y la

bandera en el texto que analiza, nosotros solo vamos a señalar unos versos de ese *Auto de la Pasión* que nos han recordado en gran medida a esta composición de la madre por el tono de victoria y ánimo:

“esta vanderá, / con cinco plagas bordada, / queda en señal verdadera / d’aquella cruz de madera / do fue nuestra fe sellada. / Aquést’es el estandarte / con que somos vencedores, / y el demonio ya no es parte / con su arte / de dar penas ni dolores” (vv. 601-610).

Los dos últimos poemas que se insertan en el marco procesional de la Semana Santa, y en el que la madre invita a sus hijas a continuar abrazando a Dios, son *A la gala, gala de la religión*, que ocupa el vigesimosexto lugar del poemario, y *Caminemos para el cielo*, colocado en segundo lugar en el apéndice de esta edición –por resultar más dudosa la autoría de la madre–.

De la primera, resulta relevante comentar la grafía que utiliza la madre para el vocablo religión: “*A la gala, gala / de la relisión*” (26, vv. 4-5) se puede leer en la letrilla. En el periodo en el que escribe la madre, siglo XVI, aún no estaba asentado el proceso de regularización de las sibilantes, por lo que podía haber variaciones de articulación. Lo que corresponde con una fricativa prepalatal y su grafía “g”, la madre lo escribe como si fuese una fricativa apicoalveolar: “s”. Al solo diferenciarse en su punto de articulación, es normal y habitual la confusión en dicha época.

La Navidad era también una época del año que las Carmelitas Descalzas celebraban en comunidad. Son los poemas que vamos a analizar los que han despertado más controversia de todo el poemario por el estilo popular que los caracteriza.

Vicente de la Fuente, que tenía buena opinión al respecto de las místicas, afirmó de estas segundas:

“Esas coplas de Gil y Pascual son tan estrafalarias, los conceptos tan bajos, las palabras tan toscas, que propiamente no son más que *coplas de papel de ciego*, que en nada se parecen a las otras composiciones de Santa Teresa” (De la Fuente, 2008: 503).

El sentido recto y rígido que existía en tiempos anteriores al siglo XX,

como bien señala Vega (1972: 43), al respecto de este tipo de cuestiones académicas provoca que haya afirmaciones de este estilo entre algunos estudiosos. Sin embargo, no podemos olvidar que la madre lo que intenta hacer es respetar esa carga popular propia de composiciones como el villancico.

Ese estilo popular impregna tanto algunas estrofas de santa Teresa que estudiosos como el fraile agustino (1972: 143) afirman que hay palabras cuyo significado no se llega a descifrar. Es el caso de la decimotercera composición, *Ya viene el alba*, donde se dice: “*Migallejo, mira quién viene: / –Ángeles son, que ya viene el alba*” (13, vv. 1-2). La asociación que hace el mismo autor (1972: 143-146) al relacionarlo con cantares populares y al estar en ese contexto matutino es la de que “*Migallejo*” viene a significar “mi gallejo”, “mi gallo”; pero la hipótesis que es más lógica es la de que puede ser una variante del nombre propio “Miguelejo”. Así, encontramos otros ejemplos literarios como el de *La Lozana andaluza* donde se dice: “Ves allí la Lozana que va de prisa. Migallejo, va, asómate y llámala” (Mamotreto XXXIX).

El poema que sigue, *Vertiendo esta sangre*, destaca no solo por el característico uso del diminutivo “*Dominguillo*”, de gran carga popular y que se repite a lo largo de la composición a modo de estribillo, sino también por la apócope de uno de los versos: “y no tien malicia?” (14, v. 8). Parece que la madre hizo uso de este recurso para mantener la medida constante de los versos, hexasílabos, aprovechando esa cercanía con el habla popular de dicho recurso. Podemos tomar otro ejemplo de *La Lozana andaluza* para ver este uso de la apócope: “Descí, sobrina, que este gentilhombre quiere que le tejáis un tejillo” (Mamotreto III). Como se puede observar, se usa “descí” en lugar de “desciende” o “baja”.

En opinión de García Macho (1990: 197) estos rasgos que acabamos de analizar son un reflejo más de esa naturalidad y cercanía entre habla y escritura que se defendía en el s.XVI, no un motivo para etiquetar a la madre de vulgar.

Otra de las características del habla popular y que encontramos en estos villancicos es la inestabilidad fonética, la cual es algo habitual en los escritos de la época dada la poca regularidad que tenía nuestra lengua en este momento. Frente a *Onnipotente* u *Obnipotente*, como advierte Vega (1972: 141) la madre usa *Onipotente*, eliminando la dificultad de pronunciar una nasal o una oclusiva en posición implosiva. Dicho término aparece en varias ocasiones en la

duodécima composición, *Al nacimiento del redentor*.

De igual forma, es destacable el uso de “se asconde” (11, v. 33) en la undécima composición, *Pastores que veláis*. Este término que hoy puede sonar como un arcaísmo o vulgarismo, era realmente el que más se acercaba a su étimo latino *abscondere*, pero que acabó siendo “escondere” bien por analogía con muchos otros verbos que manifestaban el prefijo *ex-* o porque la vocal inicial se vio inflexionada por la vocal tónica “e”.

Del decimoquinto poema resulta llamativo la variación que se produce con respecto al término “pobre”, según sea adjetivo o sustantivo. Encontramos en este *Villancico a la natividad* “en pobre cortijo.” (15, v. 9) y “Mas, quiere pobreza,” (15, v. 26). Esta epéntesis de la vibrante simple en la primera sílaba del sustantivo es puesta en boca de uno de los pastores, Llorente, lo cual se ajusta a esa habla popular. Lo mismo que ocurre con el término “cruza” (15, v. 33) en el que hay una síncope de la oclusiva, dental, sonora.

Podrían citarse otros ejemplos que aparecen en los dos últimos villancicos del poemario: *Sangre a la tierra* y *En la fiesta de los reyes*, pero consideramos que con los que hemos dado hay buena muestra de lo bien que imita la madre el estilo popular de los pastores.

La tríada de poemas que aparecen a continuación en la edición de Vega corresponden con la celebración de la onomástica de los santos a los que la madre tenía especial devoción. Presenta a sus hijas a estos santos como modelos. En la decimoctava posición está *A san Andrés apóstol* y destaca entre sus versos la presencia de la cruz y la alegría que le dio al santo morir en ella: “¿Qué será cuando veamos / a la eterna Majestad, / pues de ver Andrés la cruz, / se pudo tanto alegrar?” (18, vv. 5-8). La madre continúa alabando la actitud del santo, que es la que ella quiere para sí y para sus hijas: “Pues todos temen la muerte, / ¿cómo te es dulce el morir? / –¡Oh, que voy para vivir / en más encumbrada suerte!” (18, vv.19-22).

De san Hilarión, en la decimonovena composición, destaca esos principios franciscanos de la mística del recogimiento que con tanta entrega siguen las Carmelitas Descalzas. Al inicio de *A san Hilarión anacoreta* se dice: “Sigamos la soledad, / y no queramos morir, / hasta ganar el vivir / en tan subida pobreza” (19, vv. 6-9). Se identifica al santo con un guerrero y se señala de él el no haberse dejado tentar: “Con armas de penitencia / ha vencido a

Lucifer. / Combate con la paciencia, / ya no tiene que temer.” (19, vv. 14-17). Por último, cabe destacar cómo se refiere a sí misma, a sus hijas y a la comunidad cristiana en general en la letrilla y cómo invita a seguir la perfección espiritual: “*Vuelta, vuelta, pecadores, / sigamos este sendero*” (19, vv. 4-5).

En *A santa Catalina mártir*, la vigésima composición, vuelve a aparecer la metáfora que ya se mencionó con anterioridad: Dios como Esposo. La madre alaba la actitud de la santa en estos versos, así lo explica Vega (1972: 166) cuando dice que santa Catalina dejó de lado la prosperidad mundana (riqueza, inteligencia, belleza...) por abrazarse a Dios. Así lo expresa Teresa de Jesús: “Mirad los cobardes / aquesta doncella, / que no estima el oro / ni verse tan bella. / (...) Más pena le da / vivir sin su Esposo;” (20, vv. 14-17 y 22-23).

La madre vuelve a jugar con el lenguaje en esta composición para reflejar el sufrimiento que, igual que a ella, le causaba a santa Catalina el verse si Dios: “Las que pretendemos / gozar de su gozo, / nunca nos cansemos / por hallar reposo.” (20, vv. 30-33). Destaca el uso de palabras de la misma familia léxica, como “gozar” y “gozo” o “engaño engañoso” (20, v. 34) o antítesis como “cansemos” y “reposo” o “sanar” y “dolor” (20, v. 36 y 37).

El último grupo de poemas que nos queda por recorrer corresponden a las fiestas y eventos conventuales que la madre y sus hijas celebraban. Así, en vigésimo primer lugar, se halla *A la velación de la Hª Isabel de los Ángeles*. Lo que resulta más característico de esta composición es el cruce constante que se produce entre las palabras, tan cercanas fonéticamente, “velo” y “vela”. Uno de los ejemplos puede ser: “tened siempre una candela, / y estad con el velo en vela,” (21, vv. 22-23). De esta forma, se invita a la nueva hermana, y a todas en general, a que no se rinda en el proceso de buscar al Señor.

La alegoría que se va dibujando, según avanzan los versos, de la lámpara encendida para esperar al Esposo, apunta Vega (1972: 171), bebe de la parábola bíblica de las diez vírgenes (Mateo, Cap. XXV). La madre aconseja a sus hijas que sigan el modelo de las vírgenes que estuvieron preparadas y dispuestas a encontrarse con el Esposo y no el ejemplo de las que se quedaron sin aceite, sin fuerza de voluntad para seguir el camino espiritual: “Tened olio en la aceitera / de obras y merecer, / para poder proveer / la lámpara, que no muera.” (21, vv. 28-31).

El poema que sigue a este que acabamos de comentar se distingue por

su extrema brevedad, solo tres versos. *A la vestición de sor Jerónima*, comenta Vega (1972: 188), se inspira en los siguientes versos del *Cancionero de Montesino*: “¿Quién te trajo, Rey de gloria, / por este valle tan triste? / –¡Ay, hombre, tú me trajiste!” (2009-2010 :465).

Lingüísticamente destaca en la composición vigésimo tercera, *En una profesión religiosa*, los términos que usa la madre con presencia de inflexión vocálica: “asiguro” (23, v. 24) y “mijor” (23, v. 26). Es frecuente que las vocales que se encuentren en sílabas átonas sufran variaciones en su pronunciación, pero también es normal que se vean modificadas por la vocal tónica, como ocurre en el primer caso o, incluso, que se vean cerradas por una yod, como ocurre en el segundo. El étimo latino *meliores* pudo derivar en su momento en un variante como “mijor”.

Sin duda alguna la composición que más belleza encierra de estas que estamos analizando, es la que se encuentra en vigésimo quinta posición: *En la profesión de Isabel de los Ángeles*. Destaca de principio a fin por la fuerte presencia de antítesis con las que se expresa la total entrega a Dios y a sus designios por parte de las hermanas; así comienza: “Sea mi gozo en el llanto, / sobresalto mi reposo, / mi sosiego doloroso, / y mi bonanza el quebranto.” (25, vv. 2-5).

La última composición que queda por mencionar es la que está en el lugar vigésimo séptimo: *Pues nos dais vestido nuevo*. Su característica más notable es la clara esencia musical que presenta, mientras que la madre se hacía cargo de las estrofas, las hijas pedían a coro en el estribillo, como señala Vega (1972: 191) la protección contra los piojos: “*Librad de la mala gente este sayal.*” (27, vv. 12-13). Esta composición es muestra del ingenio que poseía la madre para crear poesía a partir de cualquier circunstancia.

Habiéndonos asomado a esta poesía exterior de la madre, podemos afirmar la importancia que esta le daba a la vida comunal y, sobre todo, a que sus hijas se mantuvieran en la senda correcta de la espiritualidad mientras gozaban y se entretenían con tal experiencia.

Conclusiones

Con este estudio hemos querido dar visibilidad y voz a la creación poética de la madre. Tras recorrer sus versos, tanto los íntimos, como los comunales, hemos podido comprobar no solo la calidad de los mismos, sino la capacidad de Teresa de Jesús para adaptarse a lo que la pluma le pida expresar, desde una vivencia mística hasta un villancico.

El calificativo de vulgar con el que muchas veces se ha tratado a esta poesía ha quedado sin entidad para nosotros. La madre contaba con una especial habilidad para mimetizarse con el registro y tono que fuera necesario según el carácter, tema y destinatario que tuviesen sus composiciones. Creemos, pues, que la carga popular que puedan tener, sobre todo, sus villancicos, responde, como ya hemos aclarado, a un deseo de respetar la esencia de dicha manifestación estrófica.

Hemos podido comprobar que existen diferencias entre su poesía mística y su poesía comunal, como el destinatario (a grandes rasgos, Dios en la primera y la comunidad carmelitana en la segunda) o su intención ilocutiva (suplicar y expresar su sufrimiento o guiar, enseñar y entretener); también en lo que al estilo se refiere hay divergencias: la madre bebe de distintas fuentes en una y otra parte del poemario. En la segunda, se observa una mayor carga de la poesía cancioneril, con posibles alusiones a El Marqués de Santillana, por ejemplo. En la poesía más mística, caracterizada por una gran tensión que se expresa a través de las antítesis, las fuentes de las que bebe la madre son más bien del ámbito religioso, san Agustín, y culto, Garcilaso de la Vega.

A pesar de lo expuesto, lo cierto es que todo el poemario constituye un conjunto cerrado que respeta la intención primera de la madre: acompañar y alentar a sus hijas en su camino de perfección.

Bibliografía

- Agustín, Santo (2002): *Confesiones*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p3>. Consultado el 24 de junio de 2020.
- Amengual, Gabriel (2016): "Interioridad y modernidad. La exploración de los espacios del alma en Santa Teresa de Jesús", en Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrían (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, Idea, pp. 13-26.
- Andrés Martín, Melquiades (1989): "Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje", en María Jesús Mancho Duque (ed.), *En torno a la mística*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 29-55.
- Asensio, Eugenio (2000): *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR.
- Bachelard, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cosano, Helena (2019): "Teresa de Cepeda y Ahumada, los muchos roles de una mujer: escritora, monja, mística, fundadora y diplomática al servicio de Dios", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 168, pp. 159-174.
- De la Vega, Garcilaso (2018): *Obras de Garcilaso de la Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-de-garcilaso-de-la-vega> Consultado el 23 de junio de 2020.
- Delicado, Francisco (2004): *La lozana andaluza*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz342>. Consultado el 26 de junio de 2020.
- Fernández, Lucas (1972): *Teatro selecto clásico*, Madrid, Escélicer.
- Frenk, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México.
- García-Macho, M.^a Lourdes (1990): "¿Es vulgar la lengua de Santa Teresa?", en María Jesús Mancho (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI*.

- Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y UNED - Ávila, pp. 113-122.
- Hermenegildo, Alfredo (2015): *Del icono visual al símbolo textual: El "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5c2>. Consultado el 25 de junio.
- Lambeck, Mariano (2010), *Vexilla Regis prodeunt* - DIGITAL.CSIC, el repositorio, www.aulamusicapoetica.com
- Orozco Díaz, Emilio (1987): *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada, Diputación de Granada.
- Pego Puigbó, Armando (2004): *El renacimiento espiritual*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ruiz Pérez, Pedro (1990): "Santa Teresa de Jesús. Pragmática y Poética", en María Jesús Mancho Duque (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y UNED - Ávila, pp. 185-191.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de (2005): *Canciones*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc8265>. Consultado el 25 de junio de 2020.
- Serés, Guillermo (2008): *Biografía de Santa Teresa de Jesús*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq1f6>. Consultado el 17 de junio de 2020.
- Teresa de Jesús, Santa (2008): *La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por ella misma*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc736r9>. Consultado el 24 de junio de 2020.
- Teresa de Jesús, Santa (2008): *Escritos de Santa Teresa*. Tomo primero. Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9c6>. Consultado

el 27 de junio de 2020.

Teresa de Jesús, Santa (2015): *Antología* [selección, redacción texto y composición de la publicación a cargo de Julia Bernal Ferriz], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcff5p1>. Consultado el 26 de junio de 2020.

Torres Sánchez, M.^a Concepción (1990): "El contexto histórico del Carmelo femenino en los siglos XVI y XVII: el convento de Salamanca", en María Jesús Mancho Duque (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y UNED - Ávila, pp. 113-122.

Valdés, Juan de (1999): *El evangelio según San Mateo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd6v4l>. Consultado el 28 de junio de 2020.

Vega, A. Custodio (1972): *La poesía de Santa Teresa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, S. A.

DECLARACIÓN JURADA

Yo, M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE ,con DNI 70274008-S, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.

Fdo.

M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE

En Salamanca, 28 de junio de 2020

AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD.

D^a. M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE con D.N.I. 70274008-S, AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado "Espacios de la lírica teresiana", sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo.

M.^a INMACULADA GARCÍA VICENTE

En Salamanca, 28 de junio de 2020